

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Saša Z. Vekić

POPULARNA MUZIKA KAO OKVIR
SAVREMENE IRSKE I BRITANSKE PROZE

doktorska disertacija

Beograd, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Saša Z. Vekić

POPULAR MUSIC AS A FRAMEWORK
OF CONTEMPORARY BRITISH
AND IRISH PROSE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Саша З. Векић

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА КАК РАМКА
ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ИРЛАНДСКОЙ И
БРИТАНСКОЙ ПРОЗЫ

докторская диссертация

Белград, 2015.

Mentor:

Dr Zoran Paunović, redovni profesor za užu naučnu oblast Engleska i američka književnost

Članovi komisije:

Datum odbrane doktorske disertacije:

Izjave zahvalnosti

Rad na doktorskoj disertaciji podrazumeva prelaženje dugog puta i suočavanja sa svim očekivanim i iznenađujućim okolnostima i preprekama koje vreme i mesto donose. Zahvaljujem prof. dr Zoranu Paunoviću zbog velike pomoći, konstantne podrške, sugestija i razumevanja, što je neophodno da bi se istrajalo na ovakvom putu. Majci Anđelki Mitić zahvaljujem zbog nepokolebljivih podsticaja, ohrabrenja, mudrih zapažanja, ljubavi, strpljenja i pružanja oslonca u svim trenucima kada je bio potreban. Knjige i muzika na mnogim pločama, kojih je oduvek bilo u našoj kući, i koje sam često dobijao od nje, bile su put ka nekim drugim svetovima ali i način da razumem, volim ili menjam svet koji mi je najbliži i da ga ispunjavam svime što je vredno. Hvala i zbog podsećanja da uvek treba imati viziju i da nikada ne treba odustajati i stati. Zahvaljujem Vladi Stoičkovu zbog tehničke pomoći prilikom izrade disertacije ali, na prvom mestu, zbog dugogodišnjeg prijateljstva, spremnosti da pomogne i učestvuje u svemu što mi je značilo i trudu da pronade odgovor na svako pitanje. Zahvaljujem Aleksandru Glavičiću i Jeleni Glavičić zbog interesovanja za onim čime se bavim, zbog mnogih dugih razgovora, muzike, pomoći, velikog uvažavanja i divnog prijateljstva svih ovih godina. Velika je privilegija biti sa svim ovim ljudima, bez čije pomoći i plemenitosti ne bi bilo moguće prelaziti tako dug put i privesti kraju ovu disertaciju, koja, ipak, ukazuje na početak nekog nekog novog istraživanja i, možda, jednako dugog puta.

POPULARNA MUZIKA KAO OKVIR SAVREMENE BRITANSKE I IRSKE PROZE

Rezime

Angloamerička popularna muzika umnogome je uticala na gledišta i stil pisanja određenog broja savremenih britanskih i irskih pisaca. Ispitivanje odnosa između angloameričke popularne muzike i pojedinih dela britanske i irske proze, u drugoj polovini dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, je glavni istraživački cilj u ovoj disertaciji, polazeći od teze o postojanju važne tematske i kontekstualne povezanosti među njima. Takođe, cilj ove studije je i da pruži novi uvid u načine na koje su kulture popularne muzike, njena industrija, istorija, značenja i identiteti, predstavljeni i (re)konstruisani u irskoj i britanskoj prozi, interdisciplinarnim, analitičkim, dijalektičnim, diskurzivnim, odnosno, kulturološkim metodama ispitivanja konteksta u kome su se pojedini žanrovi popularne muzike razvijali i u kome su određena dela nastala. U romanima i autobiografijama, koje su ovde predmet analize, predstavljena je priroda ličnih, društvenih, političkih i (multi)kulturnih promena u urbanom okruženju, koje je umnogome uticalo na pisce i njihov pristup kreiranju naracije. Glavni deo analize obuhvata izabrana dela Kolina Mekinesa, Hanifa Kurejšija, Džona Lajdona, Morisija, Rodija Dojla, Džona Nivena, Nika Hornbija. Teorijski pristup ima svoje polazište kako u potrebnim književnim ispitivanjima, pre svega, u postmodernističkom okviru, tako i u teoretskim razmatranjima suštinskih aspekata savremene kulturološke teorije angloameričke popularne muzike. Tokom druge polovine dvadesetog veka, popularna muzika (kao jedna od narativnih formi u popularnoj kulturi) postala je relevantna i važna u mnogim proznim delima u konstruisanju društvenih, kulturnih, ličnih identiteta, kao kompleksni značenjski sistem u određenim kontekstima koji su povezani sa tim pričama ili njihovim delovima; takođe, ona je deo intertekstualnih struktura, metafora, i, svakako, važan deo strukture postmodernog narativa. U ovoj disertaciji ponuđena su tumačenja i odgovori koji mogu pomoći u boljem razumevanju izabranih proznih dela i njihovog konteksta, kao i savremene angloameričke popularne muzike koja je bitan deo njihove građe.

Ključne reči: proza, popularna muzika, Kolin Mekines, Hanif Kurejši, Džon Lajdon, Morisi, Rodi Dojl, Džon Niven, Nik Hornbi, identitet.

Naučna oblast: nauka o književnosti, studije kulture i popularne muzike

Uža naučna oblast: britanska i irska proza

UDK:

POPULAR MUSIC AS A FRAMEWORK OF CONTEMPORARY BRITISH AND IRISH PROSE

Summary

Anglo-American popular music has considerably influenced the viewpoints and writing style of a number of contemporary British and Irish authors. The main research goal of the present dissertation is to investigate the relationship between Anglo-American popular music and some British and Irish prose works in the second half of the twentieth century and at the beginning of the twenty-first century as well; the central thesis is that there are important thematic and contextual connections between them. Furthermore, the primary aim of this study is to provide new insights into the different modes of (re)constructing and representing cultures of popular music and its industries, history, meanings and identities in British and Irish prose, using different interdisciplinary, analytical, dialectic and discursive research methods of cultural investigation of the context in which some genres of popular music developed and certain prose works were created. The nature of personal, social and (multi)cultural changes in urban environment, which greatly influenced authors in their approach to creating narratives, is represented in the novels and autobiographies which are the subject of the analysis in this paper. The primary analysis includes the selected works of Colin MacInnes, Hanif Kureishi, John Lydon, Morrissey, Roddy Doyle, John Niven, Nick Hornby. The theoretical starting point is both in the necessary literary investigation predominantly within the frame of postmodernism and the theoretical examination of the essential aspects of contemporary cultural theory of Anglo-American popular music. During the second half of the twentieth century, popular music (as a narrative form in popular culture) became relevant and important in constructing social, cultural, personal identities in many prose works; it is a complex system of meanings in the contexts which are connected with the stories or their segments. Also, popular music is a part of intertextual structures, a metaphor, and, certainly, an important part of the postmodern narrative structure. This dissertation offers interpretations and answers which can provide a

more comprehensive understanding of the selected prose works and their contexts and contemporary Anglo-American popular music as an important part of their structure as well.

Key words: prose, popular music, identity, Colin MacInnes, Hanif Kureishi, John Lydon, Morrissey, Roddy Doyle, John Niven, Nick Hornby.

Field: literature, cultural and popular music studies

Subject area: British and Irish prose

UDC:

SADRŽAJ

Uvod.....	1
1. Popularna muzika, (sup)kulturni identiteti, pluralitet kultura i redefinisiranje urbanog prostora.....	13
1.1. Predstavljanje supkultura mladih, pedesetih godina — <i>Apsolutni početnici</i> Kolina Mekinesa.....	15
1.2. Urbani lavirint i pluralitet kultura u romanima Hanifa Kurejšija <i>Buda iz predgrađa</i> i <i>Crni album</i>	29
1.3. <i>Crni album</i>	41
1.4. Prostor, identitet, nasilje.....	51
1.5. London.....	60
2. Muzička industrija, „novi momak”, kultura obožavalaca — politički i kulturni ambijent u Velikoj Britaniji devedesetih godina.....	67
2.1. Kontekst: britpop i Cool Britannia.....	70
2.2. „A&R”: pronalaženje novih talenata.....	79
2.3. Nik Hornbi: High Fidelity.....	91
3. Autobiografije i memoari u popularnoj muzici — identitet i druga generacija irskih muzičara u Velikoj Britaniji.....	115
3.1. Morisi: identitet, društveni i kulturni prostor.....	119
3.2. Džon Lajdon: supkulturni identiteti i urbani stilovi.....	129
3.3. Kontradiktornosti, konfrontacija, politika.....	145
3.4. Margina, centar, međusvetovi.....	149
4. Rodi Dojl: popularna muzika i novi irski profili.....	153
4.1. The Commitments: soul i „nova slika Irske”.....	159
4.2. The Deportees: muzika, novi susreti, „novi glasovi”.....	168
5. Koda — popularna muzika i savremena irska i britanska proza: novi kulturni prostori, dalja istraživanja	178
Literatura.....	197
Biografija autora.....	219

Izjava o autorstvu.....	220
Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada.....	221
Izjava o korišćenju.....	222

UVOD

Iako je u drugoj polovini dvadesetog kao i u poslednjih nekoliko godina dvadeset prvog veka bilo mnogo pisaca koji su u popularnoj muzici tražili kulturne reference i pomoću nje kreirali nove intertekstualne strukture, većeg broja analitičkih radova koji su se bavili ovim odnosom nije bilo. Različiti žanrovi popularne muzike koji su se razvijali u poslednjih nekoliko decenija — posebno kao postmoderne umetničke forme — umnogome su uticali na teme, stil i gledišta određenog broja savremenih pisaca. Popularna muzika — ovde je predmet značajnog dela istraživanja, pored analize egzemplarnih prozних dela, i angloamerička popularna muzika¹ i njen kulturni kontekst, kao okvir, i narativni element u prozним delima — kao deo šireg, stalno promenljivog prostora popularne kulture (koja ima izrazito različite, brojne profile i izrazito fluidni karakter) može predstavljati ne samo refleksiju velikog dela postojećih karakteristika društvenog vremena, kulturnih praksi, umetničkih modela, već, što je, možda, značajnije istaći, i način traženja, otkrivanja, (re)definisanja ili tumačenja ličnih, grupnih, kulturnih identiteta, a kako Dejvid Hezmondhalš (David Hesmondhalgh) naglašava: „Ona je sredstvo pomoću koga ljudi iskazuju, stvaraju i neguju svoj lični identitet [...] muzika je, takođe, često i polazna osnova

¹ Kako na to ukazuju mnogi teoretičari popularne muzike, još uvek, ne postoji jedno, sveobuhvatno ili opšteprihvaćeno objašnjenje ili tumačenje na koje muzičke žanrove bi ovaj termin trebalo da se odnosi (ili teorija kojom bi se došlo do rešenja): Roj Šaker (Roy Shuker) ukazuje na to da se popularna muzika „opire” jednostavnom ili preciznom definisanju (Shuker 2006, 203); R. Serž Denisof (R. Serge Denisoff) je uporedio popularnu muziku sa jednorogom, dodajući, pri tom, da svi znaju kako bi trebalo da izgleda ali ga niko, zapravo, nije video (Denisoff 1995, 1); Čarls Ham (Charles Hamm) je bio mišljenja da ne postoji opšte slaganje oko toga šta ovaj termin treba da obuhvata (Hamm, 2006, 117); Gejnor Džouns (Gaynor Jones) i Džej Ran (Jay Rhan) su sličnog mišljenja, podsećajući na to da je veoma velika oblast u kojoj se nalaze žanrovi popularne muzike koja se proučava i da može obuhvatati i renesansne pesme, savremenu plesnu muziku, muzak, kalipso, pop, filmsku muziku, pored mnogih drugih, a da u njihovom proučavanju mogu učestvovati i sociolozi, folkloristi, psiholozi, istraživači književnosti, istorijski muzikolozi, etnomuzikolozi, takođe, oni spominju i neke od glavnih razloga, koji, po njihovom mišljenju, ne daju dobre rezultate u definisanju popularne muzike: suženost vizije u tako širokom polju i kategorična gledišta (Jones and Rhan 1977, 79-80). U ovoj disertaciji terminom popularna muzika obuhvaćeni su svi muzički žanrovi koji su spomenuti u glavnoj analizi prozних dela, društva i kulture u vremenskom periodu od pedesetih godina prošloga veka do sadašnjeg trenutka; iako bi se moglo tvrditi da ovaj termin nije adekvatan za opis različitih tipova muzičke kreativnosti i obuhvatanje svih muzičkih žanrova u kojima su izraženi brojni aspekti ličnog, društvenog, kulturnog iskustva u različitim kontekstima, i sa različitim idejama, namerama, sviračkom veštinom, njegova upotreba, u ovom trenutku, je uglavnom jasna u okviru studija koje se bave angloameričkom popularnom muzikom i, svakako, potrebna u istraživanju široke i heterogene oblasti muzičkih žanrova i (sup)kultura.

borbe za društveni i kolektivni identitet”^{2 3} (Hesmondhalgh 2005, 274). Baveći se pitanjem popularne muzike i identiteta, pored ostalog, u knjizi *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Sajmon Frit (Simon Frith) ističe da „Identitet nije neka stvar već proces — iskustveni proces koji se najjasnije razume kao *muzika*”⁴ (Frith 2007, 295), a kako smatra Sara Koen (Sara Cohen) „identitet je uvek u procesu ostvarivanja, pregovaranja, otkrivanja, simboliziranja, nastajanja, i sam je izvor društvene promene”.⁵ Takođe, kako Džon Fisk (John Fiske) piše u knjizi *Popularna kultura (Understanding Popular Culture)* „Jedno od svojstava popularnog jeste i fluidnost” (Fisk 2001, 39) a fluidnost identiteta, u drugoj polovini dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, postaje sve značajnija tema, ako se, između ostalog, uzmu u obzir, i sve veće promene u postojećim društvenim, odnosno, kulturnim strukturama i kontekstima, potrebe za transformacijama, kretanjem, razmenom i komunikacijom, preispitivanjem, ali i uz prisutni strah i konfuziju pred mogućim ili zamišljenim ishodima svih svakovrsnih promena. Tokom druge polovine dvadesetog veka, popularna muzika i njene supkulture, kao deo svakodnevnog društvenog iskustva, postala je relevantna u određenom broju prozih dela kao sredstvo konstruisanja ličnih, grupnih, kulturnih ili društvenih ideniteta, kao (kompleksni) značenjski sistem u kontekstima na koje ukazuje priča; ona je deo intertekstualnih struktura, metafora, i, svakako, sve važniji deo strukture (postmodernog) narativa.

U ovoj disertaciji ponuđena su tumačenja, zapažanja i saznanja, koja pomažu u boljem razumevanju izabranih prozih dela i njihovog konteksta, kao i popularne muzike koja je bitan deo njihove građe, u pričama u kojima je predstavljena priroda ličnih, društvenih i (multi)kulturnih promena u urbanom okruženju — koje je, kao takvo, umnogome uticalo na pisce i način na koji su se bavili određenim temama u svojim delima — uz teorijski pristup koji svoje polazište ima ne samo u potrebnim književnim ispitivanjima i postulatima, pre svega, u postmodernističkom okviru, već i u teoretskim

² Citate u ovoj disertaciji preveo je njen autor osim u delovima teksta gde je naznačeno drukčije.

³ “It is a means by which people affirm, create, and nurture their individual identities [...] music is often also the basis of struggles over social and collective identity”

⁴ “Identity is not a thing but a process – an experiential process which is most vividly grasped as music.”

⁵ Citat je iz teksta „Etnografija i studije popularne muzike” (*Ethnography and Popular Music Studies*), objavljenom u časopisu *Popular Music*, Vol. 12, No.2 (Maj, 1993), 123-138. “Identity is always in the process of being achieved, negotiated, invented, symbolised, of becoming, and is itself a source of social change”

razmatranjima popularne kulture, odnosno, u velikoj meri — kao značajanom delu analitičkog pristupa u ovoj disertaciji — suštinskim aspektima savremene kulturološke teorije popularne muzike; jedan od ciljeva u ovom radu je da određeni odgovori (koji, svakako, ne smeju i ne mogu da budu jedini mogući), stanovišta, pretpostavke ili teorijska osnova, čine moguće polazište (ili jedno od njih) za dalja ispitivanja ove oblasti, koja postaje sve šira i kompleksnija. Ispitivanje odnosa između popularne muzike i pojedinih dela irske i britanske proze u drugoj polovini dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, ovde je glavni istraživački cilj, polazeći od hipoteze o postojanju njihove tematske i kontekstualne povezanosti. Takođe, cilj rada je i da se pruži novi uvid u način na koji su kulture popularne muzike, njena industrija, mitologija, istorija ili identiteti, predstavljeni i (re)konstruisani u irskoj i britanskoj prozi, interdisciplinarnim, kulturološkim ispitivanjem konteksta u kome su se pojedini žanrovi popularne muzike razvijali, odnosno, perioda i prostora, na koje se odnose ili u kome su nastala prozna dela koja su predmet analize. Iako su istraživanja i akademsko pisanje o popularnoj muzici koja se razvijala posle Drugog svetskog rata započeti još šezdesetih godina prošloga veka, a sada postoje naučni časopisi koji se već dugi niz godina bave ovom temom⁶, o odnosu i različitim vrstama veza između popularne muzike i proznih dela — naravno, ovde je reč o savremenoj irskoj i britanskoj prozi⁷ i angloameričkoj popularnoj muzici — nije napisan veliki broj istraživačkih radova,

⁶ Jedan od najznačajnijih časopisa u ovoj oblasti *Popular Music and Society* osnovan je 1971. godine; 1981. godine osnovano je Međunarodno udruženje za izučavanje popularne muzike (The International Association for the Study of Popular Music) (IASPM) i časopis *Popular Music*; jedna od najvažnijih institucija za izučavanje popularne muzike Institut popularne muzike (The Institute of Popular Music) (IPM), na Univerzitetu u Liverpoolu, osnovan je 1988. godine. Početak studija popularne muzike može se naći u kritici Teodora Adorna (Theodor Adorno), četrdesetih i pedesetih godina, a njegova negativna gledišta će, kasnije, naići na kritiku ili odbacivanje savremenih teoretičara popularne muzike. U Velikoj Britaniji, Centar za savremene kulturne studije (The Centre for Contemporary Cultural Studies), po svom osnivanju 1963. godine u Bermingemu, počeo je da se bavi aktuelnim pitanjima u popularnoj kulturi (čiji je deo, svakako i popularna muzika) (ovaj centar će kasnije postati Odsek za kulturne studije (The Department for Cultural Studies), koji će 2002. godine prestati sa radom); na poziv Ričarda Hogarta (Richard Hogart) u osnivanju Centra učestvovao je i Stjuart Hol (Stewart Hall), a 1968. godine postaje upravnik te institucije. Dejv Lejng (Dave Laing), urednik časopisa *Popular Music History* (u ovom trenutku radi i kao počasni saradnik istraživač u Institutu popularne muzike u Liverpoolu) objavio je svoju prvu knjigu *Zvuk našeg vremena (The Sound of Our Time)* 1969. godine, a jedan od najvažnijih teoretičara popularne muzike Sajmon Frith (Simon Frith), čiji se pristup u izučavanju ove oblasti odnosi na društveni, politički, i kulturni kontekst, svoju knjigu *Sociologija roka (Sociology of Rock)* objavio je 1978. godine.

⁷ Postoje različita stanovišta, argumenti i neslaganja o tome koji period bi trebalo da bude obuhvaćen terminom savremena britanska književnost, odnosno, proza, pa tako ima mišljenja da je to period od 1945. godine do sadašnjeg trenutka, ili od 1960. godine ili, kako Nik Bentli (Nick Bentley) smatra, od 1975. godine,

zato bi rezultati analiza u ovoj disertaciji, trebalo da pruže neka saznanja koja će biti ne samo doprinos nauci o književnosti, već i širem okviru polja studija kulture, odnosno, studija (savremene) popularne muzike. Ispitivanje novih značenja i kulturoloških uticaja (u različitim i novim kontekstima) koja ima popularna muzika, koja je okvir izabranih prozna dela, može biti značajno, posebno ako se, u ovom trenutku, uzme u obzir i vremenska, odnosno, istorijska distanca u odnosu na periode kada su se pojedini žanrovi popularne muzike pojavili.

Još jedan od ciljeva ovog istraživanja, čiji je pristup kontekstualan, dijalektički, diskurzivan, je pronalaženje odgovora na neka još uvek aktuelna pitanja koja se odnose na popularnu muziku kao kulturnu formu i referentno polje irske i britanske proze; kako pojedine muzičke forme i njihov kulturni kontekst postaju deo strukture narativa?; na koji način je popularna muzika (u tekstu) istorijska i kulturna referenca?; kakvu ulogu imaju muzičke aluzije u književnom tekstu ali i književne reference u tekstu popularne muzike, odnosno, pesme, i na koji način njihova povezanost utiče na recepciju dela (proznog i muzičkog)?; kakva je uloga konstruisanja i rekontekstualizacije savremenih mitova u popularnoj muzici, u sociokulturnom miljeu i u okviru proznog teksta? Pored određenja (važnosti) mesta popularne muzike kako u književnom kontekstu o kome je reč, tako i u sociokulturnom miljeu, rad na ovoj disertaciji odnosi se i na redefinisanje mesta popularne kulture, odnosno, popularne muzike, u odnosu na mnoga ustaljena (konzervativna) tumačenja i vrednovanja kulturne hijerarhije, posebno ako se uzme u obzir činjenica da se terminom kakav je popularna muzika obuhvata veoma veliko, heterogeno polje kreativnosti, a određene binarne podele u ovom kontekstu su neprecizne, često pogrešne, i

obrazlažući svoje razmišljanje da je upravo tada Margaret Tačer izabrana na vodeću poziciju u Konzervativnoj stranci, čime je označen početak dubokih promena u britanskoj politici, društvenom, ekonomskom, kulturnom ambijentu (Bentley 2008, 2); ipak, trebalo bi istaći, da je velikih promena u britanskoj kulturi i društvu bilo u gotovo svakoj dekadi: značajne promene postojale su tokom pedesetih godina, u periodu oporavka posle ratnih nedaća i razaranja, tokom šezdesetih, kada je Britanija, kako je, na primer, smatrao Stjuart Hol, doživljavala kulturnu revoluciju, a ne treba zaboraviti ni drugu polovinu devedesetih godina, kada vlast preuzima Laburistička stranka. Ova disertacija ne bavi se problemom periodizacije, a romani koji su izabrani za analizu čine nephodne delove celine teze u kojoj se razmatraju karakteristike odnosa angloameričke popularne muzike i britanske i irske proze; takođe, ovi romani i autobiografije ne samo da predstavljaju neke suštinske aspekte savremene kulture popularne muzike, već su i, svakako, intrigantna književna dela, koja pripadaju savremenoj kulturi, na čiji trenutni profil je uticala popularna kultura (odnosno popularna muzika i njene (sup)kulture), počevši, u velikoj meri, od pedesetih godina.

bez adekvatne analize novih (alternativnih) kreativnih procesa i adekvatnih tumačenja novih značenja. Nesumnjivo, popularna muzika (kao i njene (sup)kulture) može biti veoma značajna u razumevanju svakodnevnog životnog iskustva i narativizaciji određenog (postmodernog) vremena i prostora; ona je i jedna od primarnih narativnih formi u savremenoj (popularnoj) kulturi. Njeno veoma važna uloga je u narativizaciji mesta ili prostora, ali pored ove njene karakteristike trebalo bi spomenuti i postojanje narativnosti u njoj; govoreći o tome da narativnost može pomoći u razumevanju popularne muzike, Dejvid Nikols (David Nicholls) iznosi mišljenje da naracija nije prisutna samo u popularnoj muzici već i u njenom tumačenju, takođe, on opisuje pet nivoa narativnosti u tekstovima popularne muzike, koji se mogu primeniti u njenoj analizi: prvi je nivo u kome nema priče same po sebi u rečima pesme, zatim nivo u kome se elementi narativnog diskursa nalaze u rečima pesme ali se ne odražavaju u muzičkom okviru, dok bi još jedan nivo obuhvatao postojeće elemente narativnog diskursa u rečima pesme koji se odražavaju i u muzičkom okviru; naredni nivo može se odnositi na postojanje elemenata narativnog diskursa kako u rečima pesme tako i u muzici, koji mogu delovati nezavisno jedni od drugih, ali koji se uvek odnose na postojeću priču; poslednji nivo se odnosi na složeni narativni diskurs koji je predstavljen na više načina uključujući, pri tom, reči pesme, muziku, prozu, ilustracije, fotografije ili drugi vizuelni materijal (Nicholls 2007, 300-301).

Popularna muzika je relevantna u mnogim proznim tekstovima kao sredstvo konstruisanja i redefinisanja društvenih, kulturnih, ličnih identiteta, kao značenjski sistem u određenim kontekstima na koje ukazuje priča, kao deo intertekstualnih struktura, kao metafora, svakako, kao sve važniji deo strukture narativa. Popularna muzika često ima važnu ulogu u mnogim, kompleksnim društvenim i političkim transformacijama (koje su često tema u proznim delima). Ona ima transkulturni i hibridni karakter i može biti vrsta univerzalnog, komunikativnog i kohezivnog elementa⁸ — čime, pored ostalog, privlači

⁸ U ovoj disertaciji reč je o pozitivnim funkcijama i karakteristikama popularne muzike, za koje se ovde tvrdi da su suštinske ili ključne. Ipak, o upotrebi, odnosno, zloupotrebi (popularne) muzike u različitim situacijama i periodima tokom istorije, obeleženih nasiljem i razaranjem, postoje istraživanja, a vredne uvide o ovoj temi imaju Brus Džonson (Bruce Johnson) i Martin Klunan (Martin Cloonan) u svojoj knjizi *Tamna strana melodije: popularna muzika i nasilje* (*Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*) (2009). Kako Džonson i Klunan pišu, verovatno jedan od prvih ili najstarijih primera upotrebe muzike u nasilnim aktivnostima je ratna pesma; na primer, veslači na grčkim galijama, oko 400. godine pre nove ere, pored

pažnju pisaca — u globalnom, (urbanom) multikulturnom prostoru u kome se, svakako, nalaze Velika Britanija i Republika Irska.

Trebalo bi naglasiti i da ovaj rad, u velikoj meri, kontekstualizuje probleme, fenomene i iskustva, o kojima se govori u izabranim delima čije (zajedničke) teme su, ovde, predmet istraživanja, tekstualno i konceptualno u okviru specifičnih istorijskih i kulturnih uslova. Kako Teodora Matula (Theodore Matula) ističe, kontekst ima suštinsku važnost u proučavanju popularne muzike (a razumevanje njenih karakteristika, mesta u određenom kulturnom ili individualnom okviru doprinosi i boljem razumevanju proznog teksta u kome čini deo priče); kontekstualni elementi utiču na doživljaj muzike, njen retorički efekat potiče iz izvora koji se nalaze van određenog teksta, a veliki deo svoje simbolike može dobiti i iz svog odnosa sa drugim pesmama, žanrovima i stilovima; susret sa muzikom nije u nekoj vrsti muzičkog vakuuma, ona se sluša sa pozicije koja je delom nastala kao rezultat ranijeg iskustva slušanja muzike, a održavaju je sećanje i očekivanja; ne manje od diskursa, muzika čini vrstu neprekidnog dijaloga u koji se slušaoci upuštaju na različitim nivoima svesti o tome, a pristupaju joj sa mesta koja su određena društvenim i kulturnim ambijentom; oni donose svoje vrednosti i muzička iskustva, ili ona koja nisu u bilo kojoj vezi sa muzikom, u slušalačko iskustvo, ali i predubedenja o onome što čini dobru i vrednu muziku u određenom društvenom krugu; tamo gde se ukrštaju zvuk i kontekst nastaju vrednosti, značenja i uverenja (Matula 2000, 218) o kojima, pored ostalog, pišu pisci dela koja su predmet analize u ovoj disertaciji.

Integrisanje popularne muzike u prozni tekst može se označiti kao važno u istoriji romana: tradicionalne studije muzike i književnosti (najvećim delom usmerene na književnost, operu i klasičnu muziku devetnaestog i prvih decenija dvadesetog veka) očekivano nisu imale ništa da kažu suočene sa dolaskom rokenrol kulture i njenim odbacivanjem kanona „visoke” umetnosti; popularna muzika je istraživala i osvetljavala one strane društva koje nisu često privlačile pažnju „ozbiljne književnosti”, a kako je sve više

pesama za različite prilike imali su određenu pesmu koja je pevana pred bitku; pored ostalog, zbog velikog broja nasilnih incidenata od strane pojedinih izvođača, žanrovi u popularnoj muzici koji su često dovođeni u vezu sa nasiljem su gengsta rep i blek metal, a spomenut je i jedan od najpoznatijih dokumentovanih slučajeva upotrebe popularne muzike u nasilnim tehnikama ispitivanja u američkoj vojnoj bazi Gvantanamo na Kubi (Johnson and Cloonan 2009, 32, 77, 152).

pisaca brisalo razliku između umetnosti koja je označavana kao „visoka” i one koja je pripadala popularnoj kulturi, popularna muzika je postala vredno polje za istraživanje identiteta (Hertz and Roessner 2014, 4). Pedesetih godina prošloga veka, u periodu nastajanja sve kompleksnijeg supkulturnog prostora u Velikoj Britaniji, na koji su stilski ali i ideološki uticali različiti žanrovi popularne muzike, u vremenu kada je imigracija sa Kariba imala znatan uticaj na pojedine supkulturne grupe, a američka popularna kultura privlačila sve veću pažnju, pitanje ličnog i kolektivnog identiteta u takvom miljeu zaokuplja pažnju Kolina Mekinesa u romanu *Apsolutni početnici (Absolute Beginners)* (1959) u kome su moderni džez, začeci mod kulture, tedi bojs, tinejdžeri kao supkultura, rasna netrpeljivost, neke su od glavnih tema. Ovaj roman je svojevrsna društvena kritika koja može biti intrigantna ili aktuelna i u sadašnjem trenutku ako se uzmu u obzir izazovi neprestanih, često burnih, društvenih i kulturnih promena, a džez predstavljen u njemu je „subverzivni duh koji idealistički zaobilazi sve predrasude prema klasi, starosnoj dobi, etnicitetu, polu i seksualnosti”⁹ (Bentley 2010, 23).

Taj subverzivni, odnosno, revolucionarni duh i upravo ovakva svojstva popularne muzike (pored drugih koje može imati) biće posebno izraženi tokom šezdesetih godina prošloga veka kada je kreiran ambijent u kome su buntovnost, eksperimentisanja, nove ideje i pojave, pružale slobodu (ili bar njen privid) u promenama i biranju životnih stilova i drugačijeg identiteta. „Ako su pukotine u propisanom identitetu počele da se javljaju pedesetih godina, do šezdesetih one su postale ogromne društvene i kulturne transformacije.” (Stivenson 2007, 51) Takođe, sloboda izražavanja, individualizam, bunt, politički protest koji je u toj dekadi dobio subverzivne karakteristike i aspiracije, zatim, popularna muzika kao sve kompleksnija zvučna i umetnička paleta i sredstvo komunikacije, su ključni aspekti i glavne vrednosti miljea koji je nastajao iz tadašnje rok kulture, u, često, turbulentnim društvenim okolnostima (mada, potrebno je i to naglasiti, još uvek postoje različita tumačenja i komentari o značenjima, progresivnosti i nasleđu tog perioda). Već sredinom šezdesetih godina „popularna muzika je u tekstovima primenjivala stilove zasnovane na književnim i poetskim modelima” (Bortvik i Moj 2010, 58); u ovom

⁹ “a subversive spirit that idealistically circumvents all prejudices of class, age, ethnicity, gender and sexuality”

kontekstu, svakako, najpre treba istaći radove The Doors, Boba Dilana — „Književni kritičar Frenk Kermod uznemirio je duhove kada je šezdesetih godina uporedio Dilana sa Kitsom i Vordsvortom” (Baučer 2008, 15) — ili Lenarda Koena, koji je pre svog prvog albuma *Songs of Leonard Cohen* (1967) već objavio nekoliko zapaženih književnih dela.

Iako je izazov establišmentu i njegovim dominantnim vrednostima bio jedan od najvažnijih aspekata popularne muzike u toj deceniji, do 1965. godine „izvođači poput Beatlesa, Beach Boysa i Boba Dilana dobijali [su] znatnu podršku „establišmenta” ” (Bortvik i Moj 2010, 58) što se može tumačiti, pored ostalog, i tvrdnjom Džona Fiska da „Čitava popularna kultura jeste proces borbe, borbe oko značenja društvenog iskustva, proces ostvarenja ličnosti pojedinca i njenih odnosa s društvenim poretkom” (Fisk 2001, 37); upravo je ovo kontekst — koji bi mogao podrazumevati i jednu od važnih uloga koju popularna muzika može imati u procesu društvenih i ličnih transformacija — kome pripadaju i Bob Dilan, Džimi Hendriks, Sid Beret, Pink Floyd, Traffic, Faces, Soft Machine, The Who, King Krimson, The Velvet Underground, The Cream, The Byrds, The Doors, The Clash, The Rolling Stones, ili The Beatles, a koje Hanif Kurejši spominje svom u romanu *Buda iz predgrađa* (*The Buddha of Suburbia*) (1990). U ovom romanu pored grupa iz sedamdesetih i šezdesetih godina, pojava pankaa, kao novog muzičkog žanra i, pre svega, supkulture i pokreta, bitan je deo istorijskog konteksta; vreme njegovog nastanka kao i događaje koji su usledili, Kurejši koristi u romanu kako bi ukazao na promenu (društvenog) prostora i postojanje mogućnosti transformacije identiteta junaka. Mnogostruki identiteti, multikulturalnost, višeslojnost kosmopolitskog urbanog prostora Londona i njegove specifične društvene karakteristike su teme koje Hanif Kurejši istražuje ne samo u romanu *Buda iz predgrađa* već i u romanu *Crni album* (*The Black Album*) (1995). Takođe, Kurejši, na izvestan način, suprotstavlja anksioznost restriktivnih političkih i ideoloških gledišta, društvene (binarne) podele ili kulturnu hermetičnost sa jednim od najvažnijih identiteta Londona koji čini široka sfera popularne kulture. Sam naslov romana *Crni album* upućuje na istoimenu muzičku album Prinsa (Prince) ali i nekoliko drugih značenja; Prins kao simbolička figura je važan u *Crnom albumu* jer svojom pojavom i, svakako, muzikom, predstavlja fluidnost i pluralitet – suštinska svojstva grada o kome piše Kurejši.

Teme koje su sve češće u poslednjih nekoliko decenija u britanskoj i irskoj prozi a odnose se na pitanja i diskusije o identitetu i društvenim stratifikacijama, zatim o emigraciji, različitim ličnim iskustvima u određenom društvenom ambijentu i njihovim tumačenjima, nalaze se i u muzičkim autobiografijama i memoarima (opet, ne tako često u fokusu analiza i diskusija). U svojoj autobiografiji *Roten: zabranjeno za Irce, crnce i pse (Rotten: no Irish, no Blacks, no dogs)* (1994) Džon Lajdon (poznat i po svom pseudonimu Džoni Roten) iznosi svoja zapažanja i mišljenja koja se odnose na individualnost, kulturu i klasnu strukturu u Velikoj Britaniji, koja još uvek mogu biti aktuelna i, između ostalog, vredna kao polazna osnova za istraživanje društvenih okolnosti krajem sedamdesetih godina i panka kao supkulture, koja, još uvek, ima uticaja na različite muzičke, odnosno, kulturne forme. Opis iskustva druge generacije Iraca u Velikoj Britaniji, kao jedna od glavnih tema, nalazi se i u autobiografiji Stivena Patrika Morisija, koji je solo karijeru započeo krajem osamdesetih godina kao i u memoarima Džejmisa Fernlija *Evo svakoga (Here Comes Everybody)* (2012) (obuhvata period osamdesetih godina). Kako sam Fernli naglašava, da bi predstavio ličnosti i događaje tokom dvanaestogodišnjeg perioda (u kome je rekonstruisan i ambijent tadašnjeg Londona), koristio je „sredstva i senzibilitet pisca romana.”

Tokom osamdesetih godina mnogi irski muzičari postižu uspeh i izvan Republike Irske — devedesetih godina taj uspeh biće još veći i značajniji — sa veoma eklektičnim interesovanjima u svom stvaralaštvu (i tradicionalne muzičke forme su privlačile veliku pažnju), a, tada, posebno mesto su dobili i U2, čiji irski identitet, između ostalog, u percepciji publike u globalnom prostoru, postaje prepoznatljiv. Uzevši u obzir ove činjenice, izbor Rodija Dojla da u romanu *The Commitments* definiše identitet protagonista istoimene grupe muzičara i njihovog menadžera, pre svega, američkom soul muzikom i njenim kontekstom, postaje zanimljiv i, donekle, provokativan u odnosu na karakteristike tadašnjeg irskog miljea, odnosno, ambijent Dablina. Roman je objavljen 1987. godine kada Republika Irska, već nekoliko godina unazad, ima izuzetno veliku stopu nezaposlenosti i iseljavanja. Izborom soula iz, uglavnom, šezdesetih godina, za muzički identitet Commitmentsa, napravljen je iskorak u odnosu na očekivanu ili stereotipnu predstavu o tome da jedino najpoznatija imena u irskoj pop i rok muzici ili, s druge strane, irski tradicionalni, mogu predstavljati (karakteristične) elemente irskog profila, odnosno, identiteta, posebno u

kontekstu vremena krajem osamdesetih godina prošloga veka. Takođe, kroz priču u ovom Dojlovom romanu mogu se analizirati moguća univerzalna svojstva popularne muzike, njen potencijal da dobija nova značenja u različitim okolnostima, kao i njen transkulturalni i hibridni karakter. Radnje romana *The Commitments* i priče „The Deporteers” (u nazivu priče je, zapravo, ime muzičke grupe čiji su članovi imigranti), koju je Rodi Dojl objavio 2007. godine u istoimenoj zbirci kratkih priča, smeštene su u različite vremenske periode u Dublinu — *The Deporteers* se odnosi na devedesete godine, period prosperiteta za Republiku Irsku — i mogu činiti jednu celinu u kojoj se govori o (kulturnim) transformacijama kroz koje je ovaj grad prolazio u spomenutim periodima.

Tokom devedesetih godina, u Velikoj Britaniji, britpop dobija dominantno mesto na muzičkoj sceni, ali i značajnu ulogu u političkim događajima, posebno u kontekstu dolaska Laburista na vlast 1997. godine; ova politička partija bila je usredsređena i na neke glavne aspekte popularne kulture kako bi stvorila, kako je njeno rukovodstvo smatralo, novu sliku vlasti, ali i Velike Britanije. Uspeh britpopa, nagnao je nekoliko najvećih diskografskih kuća — koje su kupovinom manjih ili nezavisnih kuća postale dominantne u muzičkom poslu — da započnu čitav industrijski proces pronalaženja grupa sličnog ili identičnog vizuelnog i muzičkog izraza. Roman *Ubij svoje prijatelje (Kill Your Friends)* Džona Nivena, objavljen 2009. godine, je satira koja se odnosi upravo na ovaj period u Velikoj Britaniji i tadašnju muzičku industriju. Radnja je smeštena u 1997. godinu, koja, na izvestan način, predstavlja prelomni trenutak kako na političkoj i društvenoj sceni tako i u britpop diskursu. Kroz opis mehanizama koji pokreću jednu diskografsku kuću u tom trenutku i gotovo dijabolični profil jednog njenog rukovodioca, Niven daje oštru kritiku — koja može imati univerzalni karakter i biti usmerena na negativne strane muzičke industrije i u nekoliko drugih perioda njenog razvoja — u priči koja predstavlja muziku i, uopšte, kulturu, tek kao robu u ubrzanom procesu ostvarivanja sve većeg profita, kontrolisanja kako kreativnosti i integriteta autora tako i naklonosti, navika i senzibiliteta publike, kroz čitav niz sistemskih manipulacija kulture okrenute (ekstremnom) konzumerizmu.

Neki stavovi u Adornoj teoriji o popularnoj muzici mogu se primeniti u analizi romana *Ubij svoje prijatelje* Džona Nivena — pre svega, oni koji se odnose na manipulaciju i društvenu pasivnost koju, po njegovom mišljenju, popularna muzika prouzrokuje — iako se

Adornova teorija, kako i mnogi teoretičari savremene popularne muzike ističu, ne može često i adekvatno primeniti ili odnositi na mnogobrojne društvene aspekte, kulturne kontekste, višeznačnost i heterogenost (kao glavno obeležje), savremene popularne muzike. Kako Ian Čejmbers smatra „diskografske kompanije, radio stanice i muzička štampa nisu u stanju da kontrolišu značenja tekstova i tehnologije koje proizvode i distribuiraju”¹⁰ (Negus 2010, 26); takođe, Lisa Luis (Lisa Lewis) ističe da „Obožavaoci doprinose integralni element tome kako razumemo popularnu muziku i određene umetnike”¹¹ (Negus 2010, 26). Kroz profil kolekcionara ploča, odnosno, vlasnika male, nezavisne prodavnice ploča, u svojevrsnom Bildungsromanu *High Fidelity* (1995), Nik Hornbi predstavlja popularnu muziku kao integralni deo ličnog iskustva i određenih društvenih percepcija i odnosa kroz, pored ostalog, kreiranje novih značenja ili rekontekstualizaciju starih, u jednom osobenom književnom ispitivanju kulture obožavalaca, koja bi mogla predstavljati antitezu svetu muzičke industrije u Nivenovom romanu. Popularna muzika u ovom romanu čini strukturu značenja i vrednosni sistem, koji je neophodan za definisanje ličnog identiteta, tumačenje svakodnevnice, stvaranje alternativne realnosti i razmatranje kompleksnih pitanja emocija. Raznovrsnost muzičkih žanrova (od pedesetih do devedesetih godina) i izvođača koji im pripadaju — o kojima glavni junak romana govori u sasvim različitim okolnostima — ili koji se nalaze na njegovim listama koje gotovo opsesivno kreira (od Čaka Berija do Nirvane) ukazuju ne samo na strast protagoniste prema muzici već i na osobenost jezika, izraza i ličnih simbola kojima se služi u komunikaciji.

Posebna pažnja u završnim razmatranjima biće posvećena romanu *Psychoraag* (2004), Suhajla Sadija; koristeći, umnogome, formu rage (rāga ili rāg) u konstruisanju svog romana, Sadi se bavi temama koje imaju važno mesto i u gotovo svim romanima koji su predmet analize u ovoj disertaciji: multikulturalni i supkulturni milje, identitet, prostor, vreme i popularna muzika.

Izbor proznih tekstova koji su se ovde našli u glavnoj analizi je napravljen tako da bi mogla da postoji koherentna celina, u kojoj su istaknute primarne zajedničke karakteristike i veze ovih dela, u njihovim kulturnim i društvenim kontekstima, u različitim periodima u

¹⁰ “record companies, radio stations and the music press are unable to control the meanings of the texts and technologies that they produce and distribute”

¹¹ “Fans contribute an integral element to how we understand popular music and particular artists”

kojima su nastala (koji, opet, imaju neke zajedničke elemente). U završnom delu, pored osnovnih zaključaka i glavnih zapažanja, dati su i predlozi o daljem istraživanju u ovoj oblasti, ali ne samo u britanskom ili irskom okviru. Kao deo završne reči u ovom radu je i tvrdnja da popularna muzika u britanskoj i irskoj prozi otkriva (nove) slike društvene, kulturne, lične stvarnosti protagonista, ali i samih autora tekstova.

U radu na ovoj disertaciji primenjivana su interdisciplinarna kulturološka ispitivanja, deskripcija, komparacija, intertekstualna analiza i kontekstualizacija sa društvenim, kulturnim i istorijskim parametrima uz upotrebu hronološko-žanrovskog principa. Prozna dela koja su u ovom radu odabrana kao predmet glavne analize prikazuju složenu kulturnu stvarnost, višestrukost i promenljivost kao suštinski važne kategorije koje definišu identitete u takvim društvenim okolnostima, čije su glavne karakteristike transformacija i tranzicija; njihove zajedničke teme, koje su u fokusu ove teze, odnose se upravo na česta pitanja identiteta i (sup)kulturnog miljea, kao i na pojedine društvene karakteristike velikog urbanog prostora, klasnu ili nacionalnu pripadnost, aktuelni politički ambijent; istražuju se veze angloameričke popularne muzike i irske i britanske proze, na primeru tekstova koji preispituju kulturne norme, tumače različite, nove, savremene identitete u konstantno promenljivom urbanom okruženju, koje na intrigantan i upečatljiv način otkriva mnoge strane postojećeg, višedimenzionalnog, kulturnog prostora.

1. POPULARNA MUZIKA, (SUP)KULTURNI IDENTITETI, PLURALITET KULTURA U (RE)DEFINISANJU URBANOG PROSTORA

Pomisli na Firencu, Pariz, London, Njujork.
Niko ko ih posećuje po prvi put nije stranac
jer ih je već posećivao kroz slike, romane,
istorijske knjige i filmove. Ali ako umetnik
ne koristi grad čak ni njegovi stanovnici ne
žive nadahnuto.¹²

(Alasder Grej, *Lanark: život u četiri knjige*)

Grad kao tema ili prostor u kome je smeštena priča privlači pažnju mnogih britanskih pisaca koji nastoje da u svojim romanima istražuju promenljive društvene kontekste, identitete i nova značenja koja neprestano stvaraju kultura i supkulture u svakodnevnom životu. Takođe, koristeći različite imaginativne obrasce i metode, pisci kreiraju i u okviru proze mesto u kome je moguće konstruisati (svakako, i rekonstruisati) urbani prostor, koji inicira nastajanje novih metafora i načina razumevanja grada (Woods 2003, 65). Na drugačiju percepciju grada, u odnosu na one koje mogu da formiraju, pored ostalog, i dominantne kulturne i društvene konvencije, uverenja, prakse, ili etničko nasleđe, kao i svakodnevna iskustva, može uticati i popularna kultura (kojoj, svakako, pripada i popularna muzika) — tematski ili kao okvir radnje zastupljena u mnogim proznim delima — koja, kako Džon Fisk (John Fiske) primećuje, pluralizuje značenja (Fisk 2001, 37), i za koju se može tvrditi da je „duboko kontradiktorna u društvima u kojima je moć neravnomerno raspoređena po osnovama klase, pola, rase, i drugih kategorija koje koristimo da bismo osmislili društvene razlike. Popularna kultura je kultura podređenih i obezvlašćenih, i stoga

¹² “Think of Florence, Paris, London, New York. Nobody visiting them for the first time is a stranger because he’s already visited them in paintings, novels, history books and films. But if a city hasn’t been used by an artist not even the inhabitants live there imaginatively.” Alasdair Gray, *Lanark: A Life in Four Books* (London: Panther, 1984), 243.

ona uvek u sebi nosi obeležja odnosa snaga, tragove sile dominacije i podređenosti koje su presudno značajne za naš društveni sistem, pa stoga i za naše društveno iskustvo” (Fisk 2001, 12).

Supkulture mladih (sa svim svojim kontradiktornostima), koje su nastajale u različitim društvenim okruženjima u okviru urbanih sredina — koje su kako na to ukazuje Dik Hebdidž (Dick Hebdige) mogle biti progresivne ili konzervativne ili, opet, suprotstavljene kulturi roditelja¹³ (Hebdige 1988, 127) — kao i određeni žanrovi popularne muzike koji su smatrani relevantnim za njihov identitet,¹⁴ postaju, u sve većoj meri, važni kao tema za mnoge savremene britanske pisce; takođe, (potencijalna) subverzivnost (ili bar simbolična u mnogim slučajevima) supkulturnih grupa — kasnije mnoge od njih postaju deo opšteprihvaćenih i utvrđenih kulturnih okvira i normi — i njihova realna ili konstruisana alijenacija i marginalizacija su privlačile veliku pažnju medija, koji su uglavnom davali tek stereotipnu ili senzacionalističku predstavu o njima. Međutim, na koji način su supkulture, popularna muzika i njihov kontekst prikazani u proznim delima i kako je, pri tom, percipiran njihov prostor, kao društvena konstrukcija, i kako je zamišljen grad kao kompleksni kulturni palimpsest? Popularna muzika je, velikim delom, sve više postajala način promišljanja o vremenu i zamišljanja ili (re)konstruisanja prostora, kao i sredstvo za izražavanje ideja i identiteta, o kome se razmišlja, kako Zigmunt Bauman (Zygmunt Bauman) primećuje, uvek kada postoji nesigurnost u vezi sa mestom pripadanja (Bauman 2003, 19). Ove teme su postale intrigantne i u prozi, pedesetih godina prošloga veka, posebno za Kolina Mekinesa, koji je i kao novinar, tokom tog perioda, bio zainteresovan za nastajanje supkulturnih grupa i značaj koji su određeni muzički žanrovi imali za njih (istovremeno, njegov životni stil pripadao je upravo tom supkulturnom miljeu). Uloga koju će popularna muzika imati za određene supkulture, ali i za dominantnu kulturu, u narednim decenijama, postaće sve veća, te, u tom kontekstu, analiza

¹³ Hebdidž navodi mišljenje Fila Koena (Phil Cohen) u svojoj knjizi *Supkultura: značenje stila (Subculture: the Meaning of Style)* da je supkultura vrsta kompromisa između kontradiktornih potreba da se stvori autonomija i izražava različitost u odnosu na roditelje i, istovremeno, da se zadrži identifikacija sa roditeljima (Hebdige 1988, 77).

¹⁴ Jedan od začetnika supkulturne teorije, Fil Koen (Phil Cohen) označava muziku kao jedan od četiri najvažnijih načina izražavanja supkulturnih grupa, pored određenog načina odevanja, govora i ritualnog ponašanja (Hyder 2004, 33).

Mekinesovog romana *Apsolutni početnici*, u kome su postavljena i pitanja o karakteristikama multikulturalnosti u Velikoj Britaniji¹⁵, klasnoj pripadnosti, životu tinejdžera, (sup)kulturnom, nacionalnom, etničkom, ili ličnom identitetu, kao i potencijalu popularne muzike, odnosno, popularne kulture da utiče na svakodnevna društvena iskustva može pružiti vredne uvide u ove teme koje su ostale aktuelne u sve bržim procesima društvenih i kulturnih transformacija, tokom druge polovine dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, a kojima se u velikoj meri, bavi i Hanif Kurejši, posebno u romanima *Buda iz predgrađa* (1990) (*The Buddha of Suburbia*) i *Crni album* (1995) (*The Black Album*).

1.1. PREDSTAVLJANJE SUPKULTURA MLADIH, PEDESETIH GODINA — *APSOLUTNI POČETNICI* KOLINA MEKINESA

Identitet je bio važna tema u popularnoj muzici i tokom pedesetih godina prošlog veka, u periodu koji možemo označiti kao početak razvijanja rok muzike i kulture, koja je već tada imala vitalnu ulogu u različitim stilovima življenja, pre svega, mlađih generacija. Takođe, jedna od glavnih karakteristika pedesetih godina u Velikoj Britaniji je nastajanje supkultura među mladima (Bentley 2010, 16) i važnost različitih žanrova popularne muzike za njihove specifične stilove zabavljanja, oblačenja, ili određene stavove. Čarli Gilit (Charlie Gillett) smatra da je „Rokenrol možda bio prva forma popularne kulture koja je bezrezervno slavila karakteristike gradskog života”¹⁶ (Gillett 2011, Kindle Location 218)¹⁷, a mnogi novi muzički žanrovi koji su kasnije proizašli iz rok muzike ali i muzičkih formi koje su se razvile iz, na primer, džeza, bluza, gospela, ili regea (pored ostalih), činili su integralni deo scena i supkultura koje su pripadale različitim klasnim, etničkim, urbanim prostorima, u zajedničkom, širem društvenom okviru, koji biva određen neprekidnim evoluiranjem i modifikacijama.

¹⁵ Velika Britanija ili samo Britanija je termin koji će biti upotrebljavan u ovoj disertaciji kao uobičajena skraćenica za Ujedinjeno Kraljevstvo Velike Britanije i Severne Irske.

¹⁶ “Rock and roll was perhaps the first form of popular culture to celebrate without reservation characteristics of city life”

¹⁷ Za ovu disertaciju korišćena su i elektronska Kindl izdanje knjiga, u kojima su stranice obeležene brojevima „lokacija” (Kindle Locations), odnosno, redova teksta, umesto brojevima stranica.

Nakon perioda oskudice i oporavljanja od posledica Drugog svetskog rata, sa sve većim ekonomskim prosperitetom, pedesetih godina prošloga veka u Velikoj Britaniji, nastajale su značajne društvene i kulturne promene. Neke od njih se odnose na pobeđu Konzervativne partije na izborima 1951. godine, koja je u svojoj izbornoj kampanji isticala da su u Britaniji potrebne veće individualne slobode — praveći tako distinkciju u odnosu na izraženiju državnu kontrolu u društvu, koju je sprovodila prethodna vlada laburista¹⁸ — zatim, na razvijanje masovnih medija, posebno televizije¹⁹, takođe, na lakši pristup obrazovanju (što je uticalo i na stvaranje socijalne mobilnosti), ali i na imigraciju sa Kariba, koja je imala uticaj na (nove) marginalizovane supkulturne grupe koje su prihvatale ili prilagođavale, u velikoj meri, i aspekte američke popularne kulture, za koju su u konzervativnim strukturama društva smatrali da je pretnja ustaljenim kulturnim normama, dok je za veliki deo Britanaca ona predstavljala nove i dinamične životne stilove koji su donosili vitalnost u svakodnevnicu doskora opterećenu posleratnim, sumornim periodom nestašica i rigorozne štednje. Takođe, udaljavanje od dominantnih kulturnih formi kod tinejdžerske populacije predstavljalo je i formiranje novih društvenih identiteta koji su se razlikovali od onih koji su se do tada nalazili u suženim prostorima definisanim klasnim ili etničkim poreklom. U urbanim sredinama u Velikoj Britaniji, u ovom periodu, nastajao je sve veći heterogeni supkulturni prostor, na koji su stilski ali i ideološki uticali različiti žanrovi popularne muzike (tradicionalni i moderni džez, rokenrol, kalipso, skifl), ali i američki filmovi (*On the Waterfront*, *Rebel Without a Cause*, *The Wild One*), pre svega oni koji su za temu imali život buntovnika, tinejdžera ili određenu „muzičku priču” kakva je, na primer, u filmu *Rock Around the Clock* Freda Sirsa. Ovaj muzički film iz 1956. godine, koji donosi fiktivnu priču o nastanku rokenrola, nazvan je po singlu Bila Hejlja (Bill Haley and

¹⁸ Od 1945. godine, Klement Atli predvodi vladu laburista koja, kako bi ubrzala oporavak zemlje od posledica rata uvodi čvršću državnu finansijsku kontrolu i nacionalizaciju industrije; 1951. godine, na izborima, Britanija dobija vladu Konzervativne stranke koju predvodi Vinston Čerčil do 1955. godine, a do 1964. godine, kada na izborima pobeđuju laburisti, i premijer postaje Harold Vilson, zemlju vode vlade konzervativaca i premijeri Entoni Idn (od 1955. do 1957. godine), Harold Mekmilan (od 1957. do 1963. godine) i Alek Daglas-Houm (od 1963. do 1964. godine).

¹⁹ Već u drugoj polovini pedesetih godina počinju da se emituju emisije koje imaju pop i rok tematiku; neke od najznačajnijih (jer su predstavljale početak ovih vrsta muzičkih emisija) bile su „Cool for Cats” (ITV, od 1956 do 1961. godine), „Six-Five Special” (BBC, od 1957. do 1958. godine) „Oh Boy!” (ITV, od 1958. do 1959. godine), „Juke Box Jury” (BBC, od 1959 do 1967. godine). Početkom šezdesetih godina veliku pažnju privukla je emisija „Ready, Steady, Go” (ITV, od 1963. do 1966) a 1. januara 1964. BBC počinje da emituje „Top of the Pops”.

His Comets)²⁰, snimljenom u aprilu 1954, a koji je postigao veliki uspeh 1955. godine, kada je korišćen u filmu *Blackboard Jungle* Ričarda Bruksa. Iako ovaj singl nije prvi rokenrol snimak²¹ „on je predstavljao presudan simbol u popularizaciji nove muzičke forme”²² (Shuker 2006, 233). Pojavom rokenrola (odnosno, njegovim razvijanjem) stilski pravci u popularnoj muzici se potpuno menjaju, bivaju okrenuti, pre svega, mladima kao publici, izražavajući, istovremeno, opozicione stavove (Bennett 2000, 34), izazivajući i veliko negodovanje establišmenta; oštre kritike koje je dobijao rokenrol kao novi muzički žanr upućivali su i, kako ukazuje Roj Šaker (Roy Shuker), muzičari iz starijih generacija: tako je, na primer, džez muzičar Stiv Rejs napisao u tekstu za časopis *Melody Maker*: „Posmatrana kao društveni fenomen trenutna modna ludost za rokenrol materijalom je jedna od najstrašnijih stvari koje su se ikada desile popularnoj muzici [...] to je čudovišna pretnja kako moralnom prihvatanju tako i umetničkoj emancipaciji džeza”²³ (Shuker 2006, 233).²⁴ Dok je za preovlađujuće kulturne krugove uticaj muzike iz Sjedinjenih Američkih Država predstavljao, kako piše Alen Sinfiled (Alan Sinfiled), vid ‘kulturnog imperijalizma’, za tedse, na primer, ali i za mnoge druge iz mlađih generacija, koji nisu pripadali ovoj supkulturnoj grupi, on je predstavljao vid otpora prema svakodnevnicu i okolnostima koje nisu pružale mnogo mogućnosti (Sinfiled 1989, 156). Kulturni tekstovi, teme i konteksti novog muzičkog žanra, kreirali su polazište otpora: „otpora i prema

²⁰ Pun naziv pesme je „(We're Gonna) Rock Around The Clock” a napisali su je Maks Fridman i Džejs Majers.

²¹ Na primer, Fets Domino je, u decembru 1949. godine, snimio pesmu „The Fat Man”, koja po svom stilu može pripadati rokenrolu, Roj Braun je 1947. godine snimio „Good Rocking Tonight”, pesmu koja ima muzičke elemente koji će kasnije činiti rokenrol kao muzički žanr, a ovi elementi mogu se naći i u mnogim ritam i bluz snimcima iz četrdesetih godina. Sister Rozeta Tarp je svojim osobenim izvođenjem gospela, i, pre svega, svojim specifičnim stilom sviranja gitare, uticala na mnoge muzičare koji će obeležiti početke rokenrola (među njima su i Džeri Li Luis, Litl Ričard, Čak Beri, Elvis Prezli) ali i na mnoge muzičare u drugim žanrovima, koji su, takođe, obeležili istoriju popularne muzike (među njima su i Areta Frenklin, Džoni Keš, Tina Tarnar); njen singl „Strange Things Happening Every Day” (1944) često se spominje kao preteča rokenrol muzike.

²² “It represented a critical symbol in the popularization of the new musical form.”

²³ “Viewed as a social phenomenon, the current craze for rock’n’roll material is one of the most terrifying things ever to have happened to popular music . . . It is a monstrous threat, both to the moral acceptance and the artistic emancipation of jazz.”

²⁴ Sličnih negativnih reakcija bilo je i u odnosu na džez muzičare, u prethodnim decenijama, tako je povodom posete Djuka Elingtona Engleskoj, 1933. godine, *The Times* objavio neblagonaklonan članak, dok je u odnosu na džez muziku Bi-Bi-Si često zauzimao negativan stav (Sinfiled 1989, 159).

dominantnoj kulturi i prema kulturi ‘roditelja’ koji pripadaju radničkoj klasi”²⁵ (Bentley 2010, 17). Tokom londonske premijere filma *Blackboard Jungle*, tačnije, prema određenim izveštajima, na samom kraju filma, kada se čuje pesma „(We're Gonna) Rock Around The Clock”, tedsu su izazvali pobunu i neredu u bioskopu „Trokadero” jer su bili sprečeni da plešu uz ovu pesmu u izvođenju Bila Hejlja; sličnih reakcija bilo je i u drugim bioskopima u Engleskoj. Projekcije filma *Rock Around the Clock* pratili su gotovo isti burni događaji u bioskopima u Sjedinjenim Američkim Državama i Velikoj Britaniji (ples i pevanje bi se često nastavljali ispred bioskopa); zapravo, u nekim evropskim gradovima, kako piše Endi Benet (Andy Bennett) bilo je daleko ekstremnijih reakcija: U Hamburgu, na primer, bilo je velikih nereda na ulicama (uz prevrnutu automobile, razbijene izloge i druge posledice destruktivnog ponašanja) (Bennet 2000, 34). Sukobi tokom i posle bioskopskih projekcija filmova čiju je radnju pratila rokenrol muzika — koja se sticajem okolnosti, u tom trenutku, našla u negativnom kontekstu (film *Rock Around the Clock* je u nekim gradovima bio zabranjen) — nisu bili jedini razlozi loše reputacije tedsa koji su upravo zbog toga bili meta mnogih, često, senzacionalističkih tekstova u britanskoj štampi. Tedsu su dovođeni u vezu sa nasiljem na ulicama i pre premijera spomenutih filmova ili dolaska rokenrola na britanske liste najslušanijih singlova²⁶ (tedsi ili tedi bojs, kao supkulturna grupa, nastajali su u prvoj polovini pedesetih godina): tako je *the Times*, 25. juna 1954. godine, objavio tekst u kome se ime „tedi boj” spominje u kontekstu određenog supkulturnog identiteta koji je povezan sa nasilničkim ponašanjem — članak je doneo priču o trinaestogodišnjaku koji se našao na sudu jer je četvorici drugova iz škole urezao nožem na ruci inicijale T.B. (tedi bojs) — (Bentley 2010, 18) a *Daily Mirror* je 23. oktobra 1953. godine objavio fotografiju Majkla Dejvisa koji je osuđen za, kako je kasnije nazvano, prvo ubistvo koje je počinio tedi boy (Jefferson 2000, 85); nekoliko godina kasnije, kao glavni vinovnici rasističkih napada koji su eskalirali velikim nasiljem na Noting Hilu, 1958. godine, označeni su, upravo, tedsu.

²⁵ “resistance both to dominant culture and to the working-class ‘parent’ culture...”

²⁶ Zapravo, pojedine grupe mladih, iz različitih, uglavnom siromašnijih delova Londona, čije se aktivnosti nisu odnosile samo na bezazleno druženje ili povremene posete plesnim dvoranama (music halls) već i na kriminal i nasilje, početkom pedesetih godina, preuzimale su modu koja će kasnije biti poznata pod nazivom stil tedi bojsa; na primer „Koš bojs” (Cosh Boys) iz istočnog Londona, čije su se uobičajene aktivnosti odnosile i na pljačku i fizičke obračune, već 1951. godine, nose odeću koja ima elemente stila tedi bojsa a ovi odevni predmeti bili su izbor i „Elifant bojsa” iz južnog Londona.

Jedan od glavnih razloga koji su pobuđivali interesovanje štampe za tedse, pored spomenutih incidenata, bio je izgled ove supkulturne grupe; teds i tedi bojs — koji su, uglavnom, pripadali radničkoj klasi i živeli u siromašnijim delovima Londona (gde je i nastajala ova supkultura) — birali su stil odevanja koji su pokrenuli krojači u centru prestonice (u ulici Sevil Rou), 1950. godine, koji je bio namenjen mlađim kupcima iz više klase (predstavljajući nostalgичnu referencu na period vladavine kralja Edvarda VII od 1901. do 1910. godine). Neki od prepoznatljivih detalja ovog modnog stila, koji je kasnije pretrpeo različite transformacije, činili su, na primer, dugački, uski sako sa reverima, šaren prsluk, uske pantalone (devojke su nosile uske suknje, cipele bez visoke štikle ili espadrile, pored ostalog), kravate vezane u široki trouglasti čvor („Windsor knot”) a ovakav stil oblačenja tedsa, pedesetih godina, u delu grada u kome su živeli, imao je konotacije buntovništva, provokacije, prkosa i predstavljalo je svojevrsno udaljavanje u odnosu na kulturu roditelja i neposredno okruženje čije su glavne karakteristike, većim delom, bile obeležene deprivacijom i stagnacijom — premda, sedamdesetih godina označavao je približavanje, tradiciju i, kako Dik Hebdiž smatra, reakcionarnost (Hebdidge 1988, 83) — a prema Toniju Džefersonu (Tony Jefferson), u početku, kupovinom ovakve odeće (ili svojevrsne uniforme), teds i tedi su, zapravo, nastojali da kupe visok status, takođe, da imaju izvestan dijalog sa svojom društvenom stvarnošću (Jefferson 2000, 83-84).

Kako naglašava Nik Bentli (Nick Bentley) „kultura mladih pedesetih godina predstavljala je heterogeno polje kulturnih praksi, tekstova i prostora, koji su uključivali, stav, ponašanje, kulturna mesta, muziku, modne stilove i odnose između grupa”²⁷ (Bentley 2010, 17). Te kulturne prakse obuhvatale su različite slojeve značenja vizuelnih i zvučnih kultura, kao i prostora kao što su plesne dvorane, barovi, klubovi, prodavnice ploča i odeće, a ovi prostori, neki od njih, u početku, marginalizovani, bili su mesta gde su se formirale (ili menjale) različite supkulture i uticale jedna na drugu (ili se, često, sukobljavale) (Bentley 2010, 17). Moderni džez, začeci mod supkulture (koja će biti u punom zamahu šezdesetih godina), kafe barovi i klubovi u kojima su, najpre, džez i bluz okupljali brojnu publiku, boemska scena, tedi bojs, odnosno, tinejdžeri sa različitim supkulturnim profilima,

²⁷ “youth culture in the 1950s represented a heterogeneous range of cultural practices, texts and spaces that included attitude, behaviour, cultural locations, music, fashion styles and inter-group relationships.”

zatim, multikulturni milje Noting Hila i neredi prouzrokovani rasnom netrpeljivošću, obeležili su 1958. godinu u Londonu, a ovim temama, Kolin Mekines bavi se u romanu *Apsolutni početnici* (*Absolute Beginners*), koji je objavljen samo godinu dana kasnije. O džezu se u ovom romanu govori kao o potencijalnom revolucionarnom duhu (Bentley 2010, 23) a Mekines ga predstavlja u lokalnom, urbanom kontekstu supkulture mladih, koja nastoji da prevaziđe brojna ograničenja i predrasude dominantne kulture, suprotstavljena je drugim ksenofobičnim supkulturama — tedsu, na primer, bili veoma aktivni u rasnim neredima i napadima na populaciju karipskog porekla²⁸ — takođe, udaljava se od normi tradicije, i pri tom redefiniše svoj identitet ali i, na izvestan način, identitet nacije (koji, svakako, postaje kompleksniji). Roman *Apsolutni početnici*, neosporno, ima dokumentarnu vrednost,²⁹ takođe, on je i svojevrsna društvena kritika. Muzika u supkulturnom kontekstu, i kao jedan od najvažnijih elemenata u konstruisanju naracije, predstavljena je u romanu *Apsolutni početnici* kao alternativni prostor mogućnosti i polazište društvenih promena. Učesnici tih promena su tinejdžeri, a kako Nik Stivenson (Nick Stevenson) ističe, naslov *Apsolutni početnici* „ukazuje na ideju da s dolaskom tinejdžerskog identiteta, nastaju i nove mogućnosti. Glavni junak romana oberučke i sa zadovoljstvom prihvata tinejdžerski ideal, dok okreće leđa tradicionalnoj porodici i klasnoj lojalnosti i prihvata boemski način života u manje reprezentativnom delu grada [...] Iako pojava tinejdžera nije prevazišla klasnu pripadnost, ona ju je privremeno izmestila kao marker društvenog identiteta” (Stivenson 2007, 20). Neimenovani tinejdžer, narator priče — Ed Viliami (Ed Vulliamy) smatra da ime nije potrebno jer junak priče je više amblem tinejdžera kao fenomena pedesetih godina³⁰ nego tek lik u romanu³¹ — pripada heterogenom kulturnom prostoru mladih, koji, s jedne strane, vrlo često, biva okarakterisan kao, uglavnom, delikventan ili subverzivan

²⁸ Kit Gildart (Keith Gildart), u svojoj studiji o mladima i popularnoj muzici u Engleskoj od 1955. do 1976. godine (*Images of England Through Popular Music: Class, Youth and Rock 'n' Roll, 1955-1976*), piše da svi tedsu, ipak, nisu imali tako neprijateljske ili rasističke stavove prema migrantima karipskog porekla, čiji su stil i muziku smatrali zanimljivim i privlačnim (Gildart 2013, 55).

²⁹ Narator priče, tinejdžer, bavi se fotografijom, čime se, u romanu, ističe dokumentarni aspekt (pored opisa stvarnih događaja koji su obeležili taj period).

³⁰ Džon Sevidž (Jon Savage), u svojoj studiji *Tinejdž: preistorija kulture mladih: 1875-1945* (*Teenage: The Prehistory of Youth Culture: 1875-1945*), piše da su Amerikanci, tokom 1944. godine, počeli da koriste reč „tinejdžer” kao opis grupe mladih u starosnoj dobi od četrnaest do osamnaest godina, naglašavajući da je, u početku to bio marketinški termin industrijskih proizvođača koji je bio usmeren na adolescente kao novu potrošačku grupu (Savage 2008, 14).

³¹ Dostupno na: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/apr/15/britishidentity.fiction>> [2. januar 2014.].

(jer, pored ostalog, nastoji da promeni ili odbaci etabliranu kulturu roditelja), a s druge strane biva preuzet od strane jednog dela dominantne kulture, odnosno, muzičke industrije, koja se ubrzano i agresivno razvijala³²; on zato pokušava (u džez muzici i njenoj supkulturi) da promeni način života ili pronade drugačije kulturne forme i stilove i mogućnosti za iskazivanje individualnosti. Na samom početku romana narator kaže: „Upravo sa dolaskom ere Lorija Londona [³³] shvatio sam da se čitav tinejdžerski ep teturao ka propasti [...] ima četrnaest godina, taj apsolutni početnik [...] svake godine kupuju nas sve mlađe” (MacInnes 2011, 9).³⁴

Kako Nik Bentley piše, o muzici i modnim stilovima u Mekinisovom romanu govori se sa ideološkog stanovišta, a za neimenovanog tinejdžera, naratora u ovoj priči, svet džez je potencijalna supkulturna utopija koja se nalazi izvan sistema pravila i moralnih principa glavnih društvenih struktura i nasuprot rasizmu, ksenofobiji i nasilju tedsa; ovde džez „zaobilazi sve predrasude klase, uzrasta, etniciteta, pola i seksualnosti”³⁵ (Bentley 2010, 23): „Ono što je sjajno oko sveta džez, i svih klinaca koji ulaze u njega, je što nikoga, niti jednu živu dušu, nije briga kojoj klasi pripadaš, ili koje si rase, ili koliko zarađuješ, ili da li si mladić, ili devojka, ili homoseksualan, ili biseksualan, ili šta si”³⁶ (MacInnes 2011, 83). Kao potvrdu preciznosti Mekinesovog opisa ovakvih karakteristika supkulturnog prostora koji je nastajao oko džez u tom periodu, Alen Sinfield (Alan Sinfield) (pored drugih komentatora) iznosi zapažanje da je pedesetih godina, džez „izbegavao klasni sistem”, takođe, da je privlačio ne samo mlade iz nižih klasa, već i one čije je klasno poreklo drugačije, koji su obično dolazili iz privatnih škola ili prestižnih univerziteta a želeli su da odbace norme i pravila sistema više klase (Sinfield 1989, 159). Ovde bi trebalo spomenuti i

³² Narator u romanu spominje „televizijske vračeve”, „svodnike iz reklamnih agencija” i „pirate u šou biznisu koji se bave pop pesmama”: „prodaju nam jeftine šljokice dok mi mislimo da dobijamo dijamante” (MacInnes 2011, 108).

“they sell us cut-price sequins when we think we’re getting diamonds.”

³³ Lori London je kao dečak postigao uspeh, pedesetih godina, snimivši crnačku duhovnu pesmu „He’s Got the Whole World in His Hands”.

³⁴ “It was with the advent of the Laurie London era that I realised the whole teenage epic was tottering to doom [...] Fourteen years old, that absolute beginner [...] They buy us younger every year”.

³⁵ “circumvents all prejudices of class, age, ethnicity, gender and sexuality”

³⁶ “the great thing about the jazz world, and all the kids that enter into it, is that no one, not a soul, cares what your class is, or what your race is, or what your income, or if you’re boy, or girl, or bent, or versatile, or what you are”

da su svoje mesto u britanskom džezu pronalazili, tokom pedesetih godina, i muzičari sa Kariba: sa Jamajke su stigli, pored ostalih, i saksofonista i kompozitor Džo Heriet, trubač Dizi Ris, flautista i saksofonista Harold Mekner. U periodu kada rasizam nije bio tek sporadična pojava i kada je jedna od njegovih manifestacija bila i veliki broj natpisa na mestima gde su se izdavale sobe na kojima je isticano da Irci i ljudi tamnije boje kože nisu poželjni, džez kompozitor, saksofonista i klarinetista Džon Denkvort je predvodio „Kampanju za međurasno prijateljstvo” (the Stars Campaign for Inter-Racial Friendship), pre svega, kao reakciju ili vid borbe protiv fašističke organizacije „White Defence League” (Mekines je, u romanu, koristio naziv „The White Protection League”). Takođe, ovakav opis jednog supkulturnog ambijenta, u romanu *Apsolutni početnici*, predstavlja i iznošenje drugačijih gledišta o nekim ključnim društvenim i kulturnim pitanjima u odnosu na raširena tradicionalna, stereotipna shvatanja o ulozi polova, rasne predrasude, ili svojevrzni komentar na činjenicu da je, pedesetih godina, zbog svoje homoseksualnosti veliki broj muškaraca u Velikoj Britaniji bio osuđen na zatvorsku kaznu.³⁷ Za naratora u romanu, džez predstavlja posvećenost ljudima i čovečnosti, zatim, nezainteresovanost za politiku i kraljevsku porodicu, protivljenje ratu, komercijalizaciji i medijskoj eksploataciji, privrženost crnim imigrantima jer donose vitalnost zemlji koja se doživljava kao sumorna i inertna (Sinfield 1989, 169-170). Ova percepcija (ili idealistička vizija) džeza može biti u suprotnosti sa antagonističkim podelama koje su, u tom periodu, postojale među samim njegovim ljubiteljima, između onih koji su slušali tradicionalni džez (diksilend, ili regtajm pored ostalih stilova) i onih koji su prihvatili moderni džez (odnosno, muziku Čarlija Parkera ili the Modern Jazz Quartet, na primer) a koje su kulminirale fizičkim sukobom dve strane, 1960. godine, na džez festivalu u Bjuliju (the Beaulieu Jazz Festival),³⁸ u Hempširu.

³⁷ Osuđivani su često bili podvrgavani elektrošok-terapiji, hormonalnom ili averzivnom tretmanu. Ličnosti poznate u javnom društvenom životu, Lord Montegju, Majkl Pit-Rivers (zemljoposjednik) i Piter Vajldblad (kao novinar pisao je za *The Daily Mail*), dobili su zatvorske kazne zbog svojih homoseksualnih odnosa, a ovo suđenje, koje je privuklo veliko pažnju javnosti 1954. godine, iniciralo je javnu istragu čiji je rezultat 1957. godine bio „Vulfendenov izveštaj” u kome je preporučena promena zakona u vezi sa homoseksualnošću; ipak, tek 1967. godine Zakonom o seksualnim prestupima veliki deo homoseksualnih aktivnosti prestaje da bude krivično delo (u Škotskoj od 1980. godine, a u Severnoj Irskoj od 1982. godine). Kolin Mekines nikako nije skrivao svoju homoseksualnost, te je često strahovao od mogućeg hapšenja.

³⁸ Lord Montegju je pokrenuo festival 1956. godine na svom imanju u Bjuliju (Hempšir); sukobi su se ponovili i 1961. godine što je bio razlog da odustane od organizacije ovog festivala. 1960. godine, britanska štampa je objavljivala senzacionalističke naslove, pronalazila ili konstruisala brojne priče u kojima je

Ipak, kroz naraciju u romanu *Apsolutni početnici*, Mekines izražava mišljenje da je suština džeza u harmoničnosti, kreativnosti, zadovoljstvu, povezivanju ljudi, kosmopolitskom duhu (kakav prožima London, odnosno, pojedine njegove delove), prostoru koji nije podeljen granicama, a ovakva obeležja džeza mogu se smatrati primarnim bez obzira na sporadične slučajeve nasilja i animoziteta u određenom periodu; ovde bi trebalo naglasiti da će ovakvo mišljenje o karakteristikama popularne muzike izraziti, nekoliko decenija kasnije, i mnogi njeni teoretičari: Sajmon Frith (Simon Frith), na primer, je mišljenja da muzika definiše prostor bez granica (Frith 1998, 276), razmatrajući odnos istorije i popularne muzike, Kit Nigas (Keith Negus) tvrdi da se pojedini zvuci reči i slike sučeljavaju sa nekim istorijskim uverenjima u kojima su povučene izvesne granice (Negus 2010, 138) dok Roj Šaker piše i o određenim žanrovima u popularnoj muzici koji „ignorišu” geografske i muzičke granice (Shuker 2001, 9).

Prijatelji tinejdžera, naratora u romanu, nalaze se kako među onima koji slušaju moderni džez („modernist”), što je i njegov izbor, tako i među onima koji su okrenuti tradicionalnom džezu („trad”), takođe, on ne odbacuje ni rokenrol³⁹ (Sinfield 1989, 169) kome su bili okrenuti teds — najvećim delom njihov izbor se, u tom trenutku, odnosio na bele izvođače (Elvis Prezli, Bil Hejli, Edi Kokran, pored ostalih) a neposredno pre dolaska rokenrola u Veliku Britaniju, u periodu svog formiranja, teds su slušali skifl ali i džez — i s jednakom preciznošću opisuje specifične detalje kako svoje odeće tako i njihove odevne predmete (čime ističe važnost stila, koji prenosi određenu poruku). Mekines predstavlja, u romanu, razlike u odevanju između „tradicionalista” — prugaste košulje, jednoboje kravate, uske pantalone, plitke čizme, stari sako od tvida, između ostalog — i „modernista” — bele italijanske košulje sa zaobljenom kragom, elegantne italijanske jakne, špicaste cipele — i kroz pripovedanje naratora daje zapažanje: „Ako poznajete

delikventno ponašanje povezivano sa ljubiteljima džeza; tako je, kako Stjuart Nikolson (Stuart Nicholson) ukazuje u svom tekstu za britanski *The Guardian*, *The Times* objavio naslove: „Ljubitelj džeza optužen za provalnu krađu” (“Jazz Fan Charged With Burglary”) i „Ljubitelj džeza optužen za ubistvo” (“Jazz Fan Charged With Murder”) (*The Guardian/The Observer*, 19. jun 2005.); dostupno na: <<http://www.theguardian.com/music/2005/jun/19/popandrock2>>. [09. maj 2014.].

³⁹ Ipak, ovde bi trebalo spomenuti da je džez, za tinejdžera u romanu, primarna, veoma sofisticirana i kompleksna vrsta muzike, posebno ako se uporedi sa tadašnjom izraženom jednostvanošću ili agresivnošću rokenrola, za koji, kako se činilo, i nije bilo potrebno donositi estetske procene (Bentley 2010, 24).

savremenu scenu, mogli biste odmah da ih razaznate, baš kao što biste vojnika ili mornara, u njihovim različitim uniformama”⁴⁰ (MacInnes 2011, 85). Stil tinejdžera i njegovih prijatelja „modernista” predstavlja začetak mod supkulture koja će biti u zamahu već početkom šezdesetih godina⁴¹; kako Dik Hebdidž ističe, u odnosu na ostale supkulture mladih koje su pripadale radničkoj klasi, modsi su bili prvi koji su prihvatili populaciju karipskog porekla i njihov stil čije su elemente često preuzimali (Hebdige 1988, 52). Ipak, nasuprot kompleksnom, kosmopolitskom i rafiniranom svetu džez kome pripada, tinejdžer u Mekinesovom romanu postavlja aktivnosti tedsa koje karakterišu brutalnost, tribalizam i ksenofobija: „ako se četrnaestorica ovih hijena ustremi na tebe, noću, u pustoju ulici (kao što uvek rade, a uvek se radi o broju), veruj mi, nema apsolutno ničeg što možeš uraditi, osim da rezervišiš krevet u bolnici”⁴² (MacInnes 2011, 185). Svakako, daleko je veći broj onih koji su učestvovali u neredima na Noting Dejlu i Noting Hilu (u romanu, Mekines koristi naziv Napoli).⁴³ Nekoliko stotina tedsa ali i pripadnika različitih desničarskih i fašističkih

⁴⁰ “If you know the contemporary scene, you could tell them apart at once, just like you could a soldier or sailor, with their separate uniforms.”

⁴¹ Kako Dik Hebdidž piše, modsi su narednih godina, postepeno, prikupljali i druge specifične simbole svog identiteta, kao što su, na primer: skuteri, amfetamin ili određena muzika (Hebdige 2000, 87). Jedna od najvažnijih grupa koje su bile prihvaćene kao deo ove supkulture bila je The Who; Pit Taunzend, u svojim memoarima (*Who I Am*), pored ostalog, piše i o različitim aspektima mod pokreta, sukobima sa rokerima i nekim mestima okupljanja (Notre Dame Church Hall, Soho, Glenlyn Ballroom, Forest Hill), početkom šezdesetih godina, gde su, pored muzike i novih plesnih pokreta, modni detalji za prisutne modse bili od ogromnog značaja (Townshend 2012, 58). Takođe, trebalo bi spomenuti i vredno zapažanje Anđele Mekrobi (Angela McRobbie) i Dženi Garber (Jenny Garber) da je „relativna fluidnost i dvosmislenost” mod supkulture značila da devojkice mogu biti njen deo bez obaveznog prisustva mladića; mogle su birati da li će pripadati drugoj grupi mod devojaka, da li će ostati same ili imati momka, ali pripadnost modsima je u svakom slučaju značila obraćanje pažnje na izbor odeće (McRobbie and Garber 2000, 217). Mekines, koji je i sam bio svedok ali i učesnik pojedinih događaja u vremenu nastanka mod pokreta (koji tada nije imao ovaj naziv a izbor muzike se, uglavnom, odnosio na džez) daje u romanu detaljan opis odeće, obuće i frizura devojaka koje su bile u grupi „modernista” (cipele sa visokom šiljastom štiklom, blejzer, kratka kosa, podsuknja, između ostalog) ali i onih devojaka koje su bile među „tradicionalistima” (duga kosa sa dugim šiškama, džins, vrećasti džemper, ili haljina svetlih boja, između ostalog) (MacInnes 2011, 85-86).

⁴² “ if fourteen of these hyenas set on you, at night, in an empty street (as they always do, and that’s always about the number), believe me, there’s absolutely nothing you can do, except book a bed in the general hospital.”

⁴³ Italijanski naziv Napoli (ime Napulja) ukazuje, još jednom, na okrenutost ka evropskim kulturama (pre svega, italijanskoj, ali i francuskoj), što je, svakako, bilo još izraženije u prvom periodu razvijanja mod supkulture. Ipak, neki od glavnih mod simbola su britanska zastava (kasnije rekontekstualizovana u panku) i logo britanske avijacije u obliku mete sa plavom, belom i crvenom bojom; Kristin Džeklin Feldman (Christine Jacqueline Feldman) smatra da je prihvatanjem ovih tradicionalnih simbola implicirana dijalektika ljubavi i mržnje između modsa i kulture roditelja kao i čežnja za takvom Engleskom u kojoj radnička klasa nije marginalizovana; „Modsi su upotreбили zastavu, simbol imperijalizma, ironično kao način da ujedine pojedince koji se nisu nužno osećali kao patriote u uobičajenom smislu reči. Na sličan način, crvena, plava, i

organizacija („White Defence League” Kolina Džordana i „Union Movement” Ozvalda Mozlija, na primer) učestvovalo je u napadima na crnačko stanovništvo (koje je, velikim delom, jednakom merom uzvratilo), uglavnom, karipskog porekla, tokom poslednjeg vikenda u avgustu 1958. godine, a sukobi su prestali tek 5. septembra. Narator u romanu spominje i nasilje u Notingemu koje se dogodilo nekoliko dana ranije i izražava ogorčenje i nevericu ali i naivnost — uz notu idealizacije kakva je postojala i u njegovom doživljaju i razumevanju džez supkulture — da se tako nešto može dogoditi u Londonu: „ovo je London, ne neki seljački grad u provinciji! Ovo je London, čoveče, glavni grad, ogromni grad, gde sve rase žive još od doba Rimljana! [...] To ne bi nikada dozvolili [...] Odrasli! Muškarci! Žene! Sve vlasti!”⁴⁴ (MacInnes 2011, 191). Iako je London, u jednom trenutku, (kroz gotovo utopijsku prizmu) percipiran kao (jedino) okruženje koje u potpunosti ili u svakom trenutku omogućava postojanje i razvijanje mnogih razlika — u rasi, veri, seksualnosti, muzici, svakoj kreativnosti, pored ostalog — on, ipak, nije predstavljen kao mesto koje ima koherentan ili unitaran identitet; on je izrazito fluidni, veliki, urbani prostor višestrukih identiteta, u kome se smenjuju harmonija i konflikt, interakcija i konfrontacija, (re)definisane i kreiranje kulturnih modela.⁴⁵ Soho, blistavi kraj u centru grada, sa svojim, restoranima, radnjama, barovima i džez klubovima⁴⁶ funkcioniše kao heterotopija u odnosu na druge delove Londona. Narator u romanu opisuje deo grada u kome živi, severni Kenzington (opis se, pre svega, odnosi na Noting Hil i obližnje krajeve Noting Dej i Bejzvoter) kao sirotinjsku oblast, oronulih fasada, koja umire: „razbijene flaše za mleko

bela meta Kraljevske avijacije, koja se prvi put pojavila na britanskim avionima tokom Prvog svetskog rata, postala je pop art logo koji su nosili modsi” (Feldman 2009, 35). “The Mods deployed the flag, a symbol of imperialism, ironically as a way to unite individuals who did not necessarily feel patriotic in the usual sense. Similarly, the Royal Air Force’s red, white, and blue target, which first appeared on British planes during World War I, became a pop art logo worn by Mods.”

⁴⁴ “this is London, not some hick city in the provinces! This is London, man, a capital, a great big city, where every kind of race has lived ever since the Romans! [...] They’d never allow it [...] The adults! The men! The women! All the authorities!”

⁴⁵ Ispunjen je, kako Piter Ekrojd (Peter Ackroyd) piše u svojoj knjizi *London: biografija (London: Biography)*, mnogim „raznolikim i nerazumljivim glasovima” (Ackroyd 2000, 576).

⁴⁶ Šetajući ulicama ovog dela grada, narator kaže kako će neko jednog dana praviti mjuzikle o glamuroznim pedesetim godinama (MacInnes 2011, 106). Ovde bi bilo zanimljivo spomenuti da je Džulijen Temp, 1986. godine, režirao muzički film *Apsolutni početnici*, po romanu Kolina Mekinesa u kome su neke od glavnih uloga tumačili Dejvid Bouvi (napisao je i istoimenu pesmu za ovaj film), Šade i Petsi Kensit; 2007. godine, u adaptaciji Roja Vilijamsa, Mekinesova priča je postala mjuzikl u londonskom pozorištu „Lyric” (u Hamersmitu).

rasute kao sneg svuda po ispucalom asfaltu ulice, i automobili parkirani po ulicama tako da izgledaju kao da su ukradeni ili napušteni”⁴⁷ (MacInnes 2011, 60-62). Ovaj i drugi veoma detaljni opisi u romanu odgovaraju tadašnjoj urbanoj realnosti; ovde je predstavljen marginalizovani deo grada — koji ne pripada onom Londonu kakav je zamišljen i kreiran u supkulturnom svetu džeza kome pripada narator — u kome živi i belo stanovništvo koje pripada radničkoj klasi, gde nasilje nije tako neobična pojava, u periodu kada je nastupila izvesna stagnacija u ekonomiji te je broj radnih mesta smanjen a tenzije povećane, što bi mogao biti još jedan od razloga za sukobe⁴⁸, a što, ipak, nije u fokusu Mekinesove priče, iako u njegovom romanu postoje mnogi dokumentarni aspekti koji precizno rekonstruišu stvarne događaje (zabeležene i u štampi tog vremena, sačuvane, u izvesnoj meri, u sećanju pojedinih svedoka ili učesnika tih događaja); oni se odnose na opise različitih delova Londona i pojedinih incidenata tokom perioda velikih nereda ali, svakako, i na predstavljanje supkulturnih grupa i muzike kao važne komponente u formiranju (njihovog) identiteta i narativizaciji mnogih mesta,⁴⁹ kao i u konstruisanju novog (sup)kulturnog prostora i njegovih značenja.

⁴⁷ “broken milk bottles *everywhere* scattering the cracked asphalt roads like snow, and cars parked in the streets looking as if they’re stolen or abandoned...”

⁴⁸ Sajmon Golding (Simon Goulding) ima ovakvo mišljenje smatrajući da Kolin Mekines ne prihvata i ekonomski uzrok tenzija, i pri tom navodi i podatke koje iznosi Dominik Bredbruk (Dominic Bradbrook) da je pre ovih nereda bilo obračuna među suprotstavljenim kriminalnim grupama čiji su članovi imali karipsko poreklo, da je u tom siromašnom kraju uvek bilo sukoba, kao i njegovo mišljenje da rasizam nije jedino objašnjenje uzroka velikih nereda (Goulding, tekst je dostupan na <<http://www.literarylondon.org/london-journal/march2010/goulding.html>>). Ipak, činjenice da je Noting Hil u tom periodu bio deprivirano okruženje za svoje stanovnike kao i postojanje različitih uzroka za postojanje i ispoljavanje rasizma (koji se manifestovao i u drugim delovima Londona), ne mogu umanjiti njegove razorne efekte i mnogobrojne dokaze da su upravo rasistički stavovi uticali na početak i eskalaciju nereda. Od 2002. godine, u Britaniji, za javnost su dostupni dokumenti o nasilju 1958. godine u Noting Hilu (koji su do tada smatrani tajnom), u kojima se iznose podaci da su pojedini zvaničnici u policiji pokušali da umanje „rasne aspekte” sukoba predstavljajući neredu kao obračune huligana, iako su drugi izveštaji ukazivali upravo na rasističke pobude. Pored ostalog, jedan od izveštaja donosi i opis incidenta u Noting Dejlu, kada je napadnut crni student Simor Mening; Mening je bežao prema stanici podzemne železnice Latimer Roud, utrčao je u piljaru iz koje je nekoliko trenutaka kasnije izašla supruga vlasnika i svojim hrabrim nastupom odvrćala napadače do dolaska policije. Mekines je ovaj događaj, pored nekoliko drugih, opisao u romanu *Apsolutni početnici*. Priču o dokumentima o neredima i nasilju u Noting Hilu 1958. godine objavio je *The Guardian* (24. avgust 2002.); dostupno na: <<http://www.theguardian.com/uk/2002/aug/24/artsandhumanities.nottinghillcarnival2002>>; takođe, izveštaji o neredima u Noting Hilu 1958. godine dostupni su u britanskoj „Nacionalnoj arhivi” (The National Archives).

⁴⁹ Šila Vajtli (Sheila Whitley) smatra da muzika ima značajnu ulogu u opisivanju mesta i „načinu na koji ljudi definišu svoj odnos sa lokalnim, svakodnevnim okruženjem” (Whitley, Bennet and Hawkins 2005, 2); “the way in which people define their relation to local, everyday surroundings.” Dejvid Nikols (David Nicholls), u svom eseju „Narativna teorija kao analitički alat u proučavanju tekstova popularne muzike” (“Narrative

Muzika se, ovde, može razumeti i kao audiotopija, o kojoj Džoš Kun (Josh Kun)⁵⁰ piše da može funkcionisati kao „moguća utopija” i prostor koji pruža sigurnost, u kome se možemo kretati, susretati, ili učiti (pored ostalog), (Kun 2005, Kindle Locations 117-118). Ipak, kako objašnjava Kun, audiotopija ne podrazumeva nepromenljiv prostor — ako se primeni teorija audiotopije kroz istraživanje različitih aspekata istorije popularne muzike primećuje se da jedna od glavnih karakteristika ovog koncepta obuhvata evolutivne promene — takođe, on ističe da „Muzika kreira prostor u kome su kulture kako osporavane tako i konsolidovane”,⁵¹ kao i to da je audiotopija „muzički prostor različitosti gde kontradiktornosti i konflikti ne isključuju jedni druge već koegzistiraju i žive jedni kroz druge”⁵² (Kun 2005, Kindle Locations 407, 408, 412, 413, 432, 433). En Dvindž (Anne Dvinge) razmatra ovaj koncept prostornosti muzike, u svojoj analizi džez heterotopije⁵³, navodeći Kunovo mišljenje da je audiotopija „srodna Fukoovoj heterotopiji u svojoj sposobnosti da funkcioniše kao „kontaktna zona”, zvučni prostor koji okuplja „mesta za koja se obično smatra da su nespojiva” otvarajući, na taj način, mogućnost rekontekstualizacije društvenih, geografskih i ličnih prostora”⁵⁴ (Dvinge 2012, 3)⁵⁵. Kako

Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts”), pominje zapažanja Nikolasa Rejlana (Nicholas Rayland), da muzičku narativizaciju, kao tumačenje događaja u kompoziciji od strane slušalaca, može pokrenuti svako muziko delo (Nicholls 2007, 300).

⁵⁰ Džoš Kun razvija ideje o audiotopiji u svojoj knjizi *Audiotopia: Music, Race and America*, objavljenoj 2005. godine (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press). Pored ostalog, Kun piše da se u audiotopiji dešava konvergencija zvuka, prostora i identiteta; takođe, ona je vrsta prostora, koji stvaraju muzički elementi, u kome se nalaze nove mape koje omogućavaju ponovno zamišljanje društvenog okruženja; pesme, reči pesama, takođe, semplovi, akordi, harmonije i ritmovi mogu se smatrati „audiotopijama”, malim, kratkotrajnim, proživljenim utopijama, napravljenim, zamišljenim, održanim kroz zvuk, buku, i muziku” (Kun 2005, Kindle Locations 402, 421-423). “ “audiotopias,” small, momentary, lived utopias built, imagined, and sustained through sound, noise, and music.”

⁵¹ “Music creates spaces in which cultures get both contested and consolidated...”

⁵² “a musical space of difference, where contradictions and conflicts do not cancel each other out but coexist and live through each other.”

⁵³ Dvindž piše o ovom konceptu u svom članku o knjizi *Valejda (Valaida)* Kendis Alen pod nazivom „Keeping Time, Performing Place: Jazz Heterotopia in Candace Allan’s *Valaida*”, u *The Journal of Transnational American Studies* 4(2), 2012.

⁵⁴ “akin to Foucault’s heterotopia in its ability to function as a “contact zone,” a sonic space that brings together “sites normally deemed incompatible,” thus opening the possibility of recontextualizing social, geographical, and personal spaces”.

⁵⁵ Mišel Fuko (Michel Foucault) smatra da ne postoji ni jedna kultura u kojoj nije moguće stvoriti heterotopiju (Foucault, 1986: 24); više detalja o principima i svojstvima heterotopije nalazi se u Fukoovom tekstu, objavljenom na engleskom jeziku pod nazivom „Of Other Spaces” u: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1. (Spring, 1986), 22-27. Takođe, ovaj tekst je dostupan na francuskom i engleskom jeziku na: <<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>>. [22. septembar 2014.].

Nik Bentli ukazuje, džež klubovi su postojali kao „realni prostori”, premda, za Fukoa, heterotopijski prostor, kome su ova mesta pripadala, ima „idealističko i utopijsko značenje”, koje može biti šire u odnosu na realistični kontekst (tinejdžer, u romanu, upravo ih tako i razume); „oni [...] su imali potencijal da ukazuju na idealizovano značenje koje je odstranjivalo društvenu diskriminaciju u društvu u kome su predrasude smatrane neumitnom činjenicom”⁵⁶ (Bentley 2010, 24). Kafe barovi, džež klubovi⁵⁷ ili plesne dvorane su prostori gde se uobičajene društvene prakse mogu osporavati (Gildart 2013, 199) ali i gde se istovremeno kreiraju nove (naravno, ne samo u fiktivnoj priči Mekinesovog romana); muzika je sredstvo kojim se može otkrivati, formirati ili menjati identitet, zamišljati ili konstruisati alternativna realnost i kompleksniji prostor (sa novim značenjima i vrednostima) u okviru postojećih.

Mekines kroz naraciju u svom romanu beleži neke važne događaje krajem pedesetih godina i opisuje pojavu supkulturnih grupa, njihov prostor i muziku koja je bila važna za (re)definisanje njihovog identiteta i tumačenje društvenog i kulturnog konteksta, ipak, njegov tekst, postaje i deo procesa konstruisanja upravo onih supkultura koje analizira i zato se može tvrditi da je ovaj roman deo rekonstrukcije njihovih identiteta i da su supkulture o kojima je reč artikulisane kroz njegovo pisanje koliko i kroz muziku, modu ili mesta okupljanja (Bentley, 2003)⁵⁸ što može biti i jedan od glavnih razloga da se Mekinesov roman nalazi na mnogim listima knjiga koje i danas preporučuju mod entuzijasti ili muzičari, koji još uvek mogu ili nastoje da (iznova) kreiraju alternativni (sup)kulturni prostor koji biva zamišljen, osmišljen i kodiran kroz muziku, njena značenja i konekste.⁵⁹

⁵⁶ “they [...] had the potential to point to an idealized meaning that removed social discrimination in a society where prejudice was seen to be a fact of life.”

⁵⁷ Pedesetih godina, Soho je imao razvijenu džež scenu, a kao „osnovu džež supkulture” u tom periodu, Kit Gildart navodi imena sledećih klubova: „The Marquee”, „The Flamingo”, „Ronnie Scott’s”, „Ken Colyer’s”, „The Establishment”, „The 100 club” (Gildart 2013, 55). 1956. godine u ulici Old Kompton (Old Compton Street, Soho), otvoren je „21’s coffee bar”, koji je bio značajno mesto za mnoge britanske muzičare koji su se bavili rok, pop i skifl muzikom (zatvoren je 1970. godine).

⁵⁸ Ovakvo svoje mišljenje Bentli iznosi u tekstu „Writing 1950s London: Narrative Strategies in Colin MacInnes’s City of Spades and Absolute Beginners” u: *Literary London Society Journal*, Volume 1, Number 2, 2003; dostupno na: <<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/bentley.html>> [26. jun 2014.].

⁵⁹ Pol Veler, koji je sa grupom The Jam, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina imao značajnu ulogu u oživljavanju mod muzičke scene (uz uticaj pank a i „novog talasa”), izabrao je roman *Apsolutni početnici* Kolina Mekinesa, kao svoju omiljenu knjigu u emisiji radija BBC 4 *Desert Island Discs*:

1.2. URBANI LAVIRINT I PLURALITET KULTURA U ROMANIMA HANIFA KUREJŠIJA *BUDA IZ PREDGRAĐA* I *CRNI ALBUM*

U svojoj knjizi *Stvaranje prostora (The production of space)* Anri Lefevr (Henri Lefebvre) piše da je „društvo prostor i arhitektura koncepcija, formi i zakona čija se apstraktna istina nameće stvarnosti čula, tela, želja i žudnji” (Lefebvre 1991, 139).⁶⁰ Čini se da je društveni i kulturni prostor Londona daleko širi i kompleksniji od onog koji čini ostatak Velike Britanije — a da mnogobrojne istine u njemu sve više gube svoj apstraktni karakter, i da se individualne ili grupne stvarnosti, u obrnutom procesu, često nameću širim stvarnim ili zamišljenim društvenim prostorima ali i imaginativnim obrascima, već postojećim ili onim u nastajanju — jer London je u isto vreme i okvir u kome se prožimaju, sukobljavaju, ili ostvaruju, različiti svetovi; kako ga Piter Ekrojd opisuje, on je beskrajn i neograničen, jer „U prirodi je grada da obuhvata sve” (Ackroyd 2001, 778-779).⁶¹ Ipak, obuhvatanje ne znači i prihvatanje ili sklad, a kako Kevin Robins (Kevin Robins) piše u svom eseju „Ka Londonu: gradu izvan nacije”, London, svakako, nije „vrsta idealnog kulturnog prostora dostignutog kosmopolitskog poretka. [...] London može da posluži kao sredstvo razmišljanja na različite načine o pitanjima kulturne kompleksnosti, konfrontacije, interakcije, sporazumevanja [...] London pruža bitan intelektualni okvir Britancima da ponovo promisle i odrede svoj odnos prema kulturi i identitetu” (Robins 2003, 473). Kompleksna, urbana kultura (Londona) je (potencijalni) prostor u kome je moguće ali i nužno prožimanje i razmena nacionalnih, globalnih, različitih etničkih, ili (sup)kulturnih aspekata, i (re)definisiranje postojećih celina, takođe, to je i mesto sukoba, i stvaranja novih (malih) hermetičnih okvira koji svoju građu imaju, između ostalog, u istorijskom nasleđu ili teretu. Kako smatra Džon Klement Bol (John Clement Ball), znamenitosti, kao što su Big

<<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/desert-island-discs/castaway/34730ec9#b008gh41>>. U oktobru, 1981. godine, The Jam su objavili singl „Absolute Beginners”, koji je nazvan po Mekinesovom romanu. Takođe, zanimljiva preporuka (pored mnogih drugih) za ovaj Mekinesov roman (kao i njeno detaljno obrazloženje) nalazi se i na Internet sajtu *Mod Culture*, koji se bavi različitim aspektima mod supkulture: <<http://www.modculture.co.uk/absolute-beginners-by-colin-macinnis-allison-busby/>>.

⁶⁰ U prevodu Donalda Nikolsona - Smita (Donald Nicholson - Smith): “A Society is a space and an architecture of concepts, forms and laws whose abstract truth is imposed on the reality of the senses, of bodies, of wishes and desires (Lefebvre 1991, 139).

⁶¹ “It is in the nature of the city to encompass everything.”

Ben, reka Temza, ili Bakingemska palata, između ostalih, simboli su globalnog uticaja ovog grada — on čini „transnacionalni prostor” — takođe, „London je služio kao metonim za samu imperijalnu silu: njegovo mesto porekla, položaj na kome je pravljena imperija i oko koga se okretala” (Clement Ball 2004, 4).⁶² Nasuprot dobro poznatim simbolima Londona — pored onih već prepoznatljivih tradicionalnih, popularna muzika i mnogi drugi aspekti popularne kulture su postali značajni simboli i deo nasleđa⁶³ ne samo ovog grada već i Velike Britanije — koji bi trebalo da označavaju kako monumentalnost njegove kulturne konfiguracije tako i snagu, uticaj i postojanost čitave države, nalaze se njegova ne tako poznata predgrađa (koja su tokom proteklih decenija umnogome menjala svoj profil) i ne tako blistavi, odnosno, reprezentativni delovi grada koji otkrivaju ili skrivaju različite kulturne prakse, mnogostruke identitete, mnoštvo svetova i iskustava, čineći jedinstvenu fragmentarnu, eklektičnu, fluidnu, složenu urbanu konstrukciju — iz koje nastaju nove kreativne koncepcije i imaginativne verzije postojećih kulturnih obrazaca — a koja je i mogući promenljivi okvir (ili prostor u neprestanom nastajanju) za istraživanje, pronalaženje, razumevanje, redefinisane (najpre, ličnog) identiteta.

Kako Hanif Kurejši (Hanif Kureishi) kaže u intervjuu za britanski list *The Guardian*, šezdesetih godina, prošloga veka, za nekoga ko je živeo u predgrađu bilo je malo izbora: ostati tamo i raditi činovnički posao, baviti se fudbalom ili postati pop zvezda; kako nije imao sklonosti ka spomenutim profesijama, odlučio se da postane pisac jer mu se činilo da će mu to zanimanje omogućiti da napusti predgrađe.⁶⁴ London i njegova predgrađa, jedna je od glavnih tema kojima se bavi Hanif Kurejši i u svom prvom romanu *Buda iz predgrađa*

⁶² “ ‘London’ served as a metonym for imperial power itself: its point of origin, the place where the empire was built and around which it revolved”; u knjizi *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*.

⁶³ Na mnogim mestima, odnosno, kućama ili zgradama u Londonu (ali i u drugim britanskim gradovima) postavljen je veliki broj (plavih) komemorativnih ploča sa imenima britanskih muzičara (inače, ove ploče označavaju da je u jednom delu svog života tu radila i živela osoba značajna za britansko kulturno nasleđe). Zanimljivo je i to da je u londonskoj ulici Hedon broj 23 (Heddon Street) postavljena ploča koja obeležava da je tu, u januaru 1972. godine, napravljena fotografija za omot albuma *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* Dejvida Bouvija. Takođe, 6. aprila 2014. godine, u ulici Denmark (Denmark Street), postavljena je komemorativna ploča koja podseća da su u ovoj ulici od 1911. do 1992. godine radili mnogi kompozitori i izdavači značajni za britansku muzičku industriju, zbog čega je ova ulica imala neformalni naziv „Tin Pan Alley” po neformalnom nazivu za 28. ulicu (28th Street) na Menhetnu, u Njujorku, u kojoj su radili kompozitori i izdavači značajni za američku popularnu muziku krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka.

⁶⁴ Dostupno na: <<http://www.guardian.co.uk/books/video/2010/may/05/hanif-kureishi>> [15. maj 2010.].

(*The Buddha of Suburbia*), objavljenom 1990. godine, a popularna muzika, za Kurejšija, bila je veoma važna ne samo u konstruisanju priče; bila je od izuzetnog značaja i tokom perioda njegovog života, odnosno, odrastanja, u londonskom predgrađu, Bromliju. Kako Kurejši kaže, popularna muzika pružala je način bekstva iz takvog okruženja: „Pop je pokazao da postoji drugačiji način da živiš svoj život”⁶⁵ i mnogo grupa predstavljalo je alternativni stil življenja a buntovnost koju su imali, na primer, Rolingstonsi, davala im je političko značenje (Kureishi, 2001).⁶⁶ „Pop je bio tako neobičan i buntovan i nepoznat i samosvojan [...] Išli biste u školu i pričali o tome šta su Bitlsi radili, ili šta su Rolingstonsi rekli, i šta su The Who radili [...] Bio je to prvi put ikada da sam postao svestan da je kultura nešto što se moglo razmenjivati među ljudima”⁶⁷ (Kureishi 1999, 47).⁶⁸ Razmatrajući odnos popularne muzike i specifičnog senzibiliteta predgrađa, Sajmon Frit piše da bi upravo Bromli mogao biti najznačajnije pregrađe u britanskoj pop istoriji, ističući da je radnja Kurejšijevog romana smeštena tamo, da odande dolaze neki od najznačajnijih britanskih muzičara kao što je Dejvid Bouvi⁶⁹ (takođe, Suzi Su, Bili Ajdol, pored ostalih) (Frith 2007, 139). Narator u romanu, sedamnaestogodišnji Karim — koji želi da jednolični život u južnom predgrađu Londona, u drugoj polovini sedamdesetih godina, izmeni prelaskom u dinamični centar prestonice — govori o značaju koji Bouvi ima za generaciju tinejdžera koji pohađaju školu u Bromliju: „Bouvi, koji se tada zvao Dejvid Džouns, pohađao je našu školu pre nekoliko godina, a tamo, na grupnoj fotografiji u trpezariji, bilo je njegovo lice. Dečaci su često bili zaticani kako kleče ispred ove ikone, kako se mole da

⁶⁵ “Pop showed that there was another way to live your life.”

⁶⁶ U tekstu „Music was our common culture in the 60s and 70s” (*The Guardian*, 16. mart 2001. godine); dostupno na: <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/16/fiction.hanifkureishi>> [2. januar 2014.].

⁶⁷ “Pop was so weird and rebellious and strange and individual [...] You would go to school and you would talk about what the Beatles were doing, or the Rolling Stones had said, and what the Who were doing [...] It was the first time I'd ever been aware that culture was something that you could exchange between people..”

⁶⁸ Iz intervjua sa Hanifom Kurejšijem u časopisu *Critical Quarterly*, vol. 41, no. 3, 1999.

⁶⁹ 1993. godine, Dejvid Bouvi je snimio album *The Buddha o Suburbia*, za televizijsku seriju na BBC-ju, radenu po priči iz istoimenog Kurejšijevog romana; Nik Stivenon piše da je Bouvi bio, kako se ispostavilo, „najpodesniji da uradi muziku na temu Kurejšijevog romana. Smeštena u Bromli Kurejšijevog detinjstva, priča govori o Karimovom prelasku iz dosadnog predgrađa u zavodljiv svet konfuzije boemskog identiteta. Ovo je repriza Bouvijevog bežanja iz sveta sklada niže srednje klase u urbanost seksualnog eksperimentisanja, droge, pop muzike i umetnosti šezdesetih. Album je važan ne samo zbog svoje eksperimentalne prirode već i zato što je Bouviju omogućio da istraži korene svoje boemije. [...] singl [„The Buddha of Suburbia”] za Bouvija ima dublji značaj, jer tu on razmišlja o svojoj multikulturalnoj prošlosti, o sopstvenom bežanju iz konzervativnog sveta srednje klase” (Stivenon 2007, 142-143).

postanu pop zvezde, da budu oslobođeni života u kome će biti automehaničari, ili činovnici u osiguravajućem društvu, ili arhitekta stažisti”⁷⁰ (Kureishi 2009, 68). Bouvi je, svakako, ne samo u romanu, simbol mogućnosti promena ličnog identiteta, društvenog prostora i transformacija, koje se mogu ostvariti i kroz muziku, njen kulturni kontekst i prakse. Kao muzičar, odnosno, umetnik, kako ističe Nik Stivenson, on je „artikulisao zadovoljstva mutacije: zašto da budeš ono što si bio juče, ako sutra možeš da postaneš nešto drugo? [...] Sedamdesetih je Bouvi u potpunosti shvatio da niko [u Britaniji] sebi ne može da priušti da ostane isti” (Stivenson 2007, 9).

Sedamdesete godine su u velikoj meri bile izrazito turbulentne u Velikoj Britaniji; zemlja je prolazila kroz period ekonomske stagnacije (koja je počela još tokom šezdesetih godina) i sve većih rasnih tenzija, jačanja ekstremne desnice, a politička kriza u Severnoj Irskoj kulminirala je terorističkom kampanjom Irske republikanske armije (IRA) u engleskim gradovima.⁷¹ 1970. godine na izborima pobeđuje Konzervativna stranka, a tokom vlade premijera Edvarda Hita (1970-1974) nezaposlenost je premašila broj od milion ljudi (1972. godine); „zamrzavanje” plata i povećavanje cena (pored ostalih ekonomskih teškoća) doveli su do velikih štrajkova — 1. maja 1973. godine, milion i šesto hiljada radnika uzelo je učešće u štrajku u „danu nacionalnog protesta i obustave rada” — uvedena su i ograničenja u korišćenju električne energije, a 1974. godine broj nezaposlenih premašio je dva miliona ljudi, takođe, ovu godinu obeležili su i veliki štrajkovi rudara.⁷² Vlada

⁷⁰ “Bowie, then called David Jones, had attended our school several years before, and there, in a group photograph in the dining hall, was his face. Boys were often to be found on their knees before this icon, praying to be made into pop stars and for release from a lifetime as a motor-mechanic, or a clerk in an insurance firm, or a junior architect.”

⁷¹ Nesmanjenim intezitetom, bombaška kampanja za koju su bile odgovorne različite irske republikanske frakcije je nastavljena i tokom osamdesetih i devedesetih godina, a terorističkih napada (kao i pokušaja da se izvedu) bilo je i posle mirovnog sporazuma 10. aprila 1998. godine („Good Friday Agreement”), u čijem donošenju su učestvovala najveće političke partije u Severnoj Irskoj, britanska i irska vlada. U sukobima u Severnoj Irskoj učestvovala su i različite paravojne formacije koje su zastupale političku uniju Severne Irske i Velike Britanije kao i protestantski identitet Alstera (Severne Irske) („lojalisti”) a nasilnim sredstvima se protivile irskom republikanizmu i katolicizmu (ove formacije su izvodile terorističke napade i na teritoriji Republike Irske).

⁷² Ovi podaci, kao i ostali koji se odnose na sedamdesete godine prošloga veka, dostupni su u „Nacionalnoj arhivi” (The National Archives), takođe i na: <<http://www.nationalarchives.gov.uk/releases/2005/nyo/news.htm>>.

laburista sa premijerima Haroldom Vilsonom, od 1974. do 1976.⁷³, i Džejsom Kalahanom od 1976. do 1979. godine, pored starih ekonomskih, industrijskih i političkih problema, suočavala se i sa međunarodnom recesijom, te nije uspevala da zaustavi društvenu krizu koja je potresala Britaniju, a 1979. godine na premijersko mesto dolazi Margaret Tačer, koja je predvodila vladu konzervativaca, čak do 1990. godine⁷⁴, i izazivala velike polemike, a njena vizija preduzetništva i vođenja unutrašnje politike obuhvatala je, pored ostalog, i jasne nacionalističke i ksenofobične stavove koji, svakako, nisu podrazumevali potpuno prihvatanje multikulturnog društva, iako je ono, na različite načine, već postojalo; u televizijskom intervjuu, u januaru 1978. godine, u emisiji „World in Action” (Granada Television), Margaret Tačer je izrazila mišljenje da u Britaniju dolazi previše imigranata, te da postoji strah kako će zemlja biti „preplavljena ljudima iz stranih kultura” (premda, kako je rekla, svako ko živi u Velikoj Britaniji mora imati jednaka prava⁷⁵), takođe, da se moraju „sačuvati temeljne britanske karakteristike” koje su, kako je rekla, toliko puno donele svetu.⁷⁶ Ovakvo nerazumevanje britanskog (kulturnog) identiteta i njegovih karakteristika, imalo je različite, dalekosežne posledice, a one najdestruktivnije odnosile su se na rasne tenzije, sukobe, odnosno, nasilje na ulicama, posebno između pristalica „Nacionalnog fronta” (i drugih manjih partija i pokreta krajnje desnice) i članova „Antinacističke lige” koja je, između ostalog, podržavala pokret „Rok protiv rasizma” (“Rock Against Racism”), a koji je u okviru svoje kampanje protiv sve veće netrpeljivosti i nasilja usmerenog protiv imigranata i Britanaca afričkog i azijskog porekla — takođe, protiv sve većeg uspeha „Nacionalnog fronta” na političkoj sceni — okupljao veliki broj muzičara i, 30. aprila 1978.

⁷³ Harold Vilson je dao ostavku 1976. godine zbog zdravstvenih razloga; vodio je i dve vlade laburista od 1964. do 1966. i od 1966. do 1970. godine.

⁷⁴ Velika Britanija je imala vladu koju su vodili konzervativci i od 1990. do 1997. godine; na premijerskom mestu, u tom periodu bio je Džon Mejdžor.

⁷⁵ 1976. godine donet je Zakon kojim se zabranjuje diskriminacija na rasnoj osnovi, u različitim sferama društvenog života (Race Relations Act).

⁷⁶ Transkript ovog intervjuja, kao i druge izjave, intervjui i govori, nalazi se na internet stranici Fondacije Margaret Tačer: <<http://www.margaretthatcher.org/document/103485>>. [11. jul 2014.]. Povodom ovog intervjuja sa Margaret Tačer, Inok Pael, poslanik Konzervativne stranke, poznat po svom govoru iz 1968. godine, u kome je izrazio svoje protivljenje imigraciji, rasističke i ksenofobične stavove, dao je komentar kako sada oseća olakšanje kao i mišljenje da postoji nada; više o ovome nalazi se u tekstu pod nazivom „Margaret Thatcher Claims Britons Fear Being 'Swamped'”; dostupno je na: <<http://www.runnymedetrust.org/histories/race-equality/59/margaret-thatcher-claims-britons-fear-being-swamped.html>> [11. jul 2014.].

godine, u londonskom parku „Viktorija”, u Hakniju, organizovao festival, kome je prisustvovalo više od 80 000 ljudi. Najznačajnija imena pank supkulture u tom trenutku bila su među učesnicima tog muzičkog i političkog događaja: The Clash, Sham 69, X-Ray Spex, Tom Robinson Band, Buzzcocks, The Ruts, Generation X, između ostalih (iako The Sex Pistols nisu nastupili, Džon Lajdon je bio veoma aktivan u svojim osudama „Nacionalnog fronta”); takođe, nastupali su i rege muzičari (iz Bermingema su došli Steel Pulse) što je čitavom festivalu dalo multikulturni karakter, a sličan koncert organizovan je u septembru, te godine, u parku Brokvel, u Lambetu, na kome su nastupali Elvis Kostelo, Aswad, Stiff Little Fingers⁷⁷. Opisujući svoje iskustvo sa koncerta u parku „Viktorija” (tokom nastupa grupe the Clash), britanska rediteljka indijskog porekal Gurinder Čada kaže da je „to bio neverovatno emotivan trenutak jer po prvi put sam osećala da sam okružena ljudima koji su na mojoj strani. To je bio prvi put da sam pomislila da se nešto promenilo u Britaniji zauvek.”⁷⁸

U romanu *Buda iz predgrađa*, pored drugih muzičkih žanrova i grupa iz sedamdesetih (ali i šezdesetih godina), pank je važan deo istorijskog konteksta; vreme nastanka ovog muzičkog žanra ili pokreta kao i događaje koji su usledili, Kurejši koristi u romanu kako bi ukazao na promenu (društvenog) prostora i njegovog profila i mogućnost transformacije identiteta protagonista. Najpre, u prvom delu romana, nazvanom „U predgrađu”, prostor u kome Karim živi predstavljen je kao skučen, ulice su sumorne, a kuće se neprestano uređuju, status i njegovi simboli imaju veliki značaj, konzumerizam i materijalizam stanovnika je veoma izražen i, kako glavni junak priče Karim objašnjava, ljudi su tako opsesivni u kupovini da je ona za njih isto što i „rumba i pevanje Brazilcima” (Kureishi 2009, 64); rasizam i nasilje su česti tako da Karim (čiji je otac, Harun, poreklom iz Indije a majka Margaret je Engleskinja) kaže kako bi smatrao da ima sreće ako bi uspeo

⁷⁷ Stiff Little Fingers su osnovani 1977. godine u Belfastu, u jeku sukoba, nasilja i terorističkih napada koji su potresali Severnu Irsku ali i nekoliko engleskih gradova; ovo doprinosi značaju koji je ova grupa imala ako se uzme u obzir činjenica da su nastali u sredini koja nije pružala puno podsticaja za bavljenje novim i provokativnim muzičkim formama i idejama, a bila je opterećena političkim razmiricama i nasiljem.

⁷⁸ U tekstu Sarfraz Manzura (Sarfraz Manzoor) za britanski *The Guardian* („The year rock found power to unite”, 20. april 2008. godine): <<http://www.theguardian.com/music/2008/apr/20/popandrock.race>>. “It was an incredibly emotional moment because for the first time I felt that I was surrounded by people who were on my side. That was the first time I thought that something had changed in Britain forever.”

da se vrati iz škole bez „ozbiljnih povreda” (Kureishi 2009, 63); jedna poseta lokalnom pabu, u kome su stalni gosti „ostareli tedi bojs”, poneki roker, skinhedsi (a mnoge od njih viđa i u školi) za njega predstavlja neprijatno iskustvo jer pogledi koji su mu upućeni izražavaju iznenađenje da se neko kao on — dakle, drugačije boje kože i, potencijalno, drugačijeg kulturnog nasleđa — nalazi u istom prostoru kao i oni (Kureishi 2009, 75). Noću, u, kako se čini, sigurnom prostoru svoje sobe (koja postaje svojevrsna (lična) mikroaudiotopija) — u kojoj se nalaze i posteri⁷⁹ Marka Bolana, jednog od najvažnijih muzičara glem roka (čije su pesme često dobijale elemente fantastičnog) i čija je scenska pojava ukazivala na redefinisane maskuliniteta⁸⁰ — Karim ulazi u „drugi svet”: čuo bi televizijske vesti o onome što se dešava u Evropi i Londonu (koji je, čini se, još udaljeniji nego što zaista jeste), zatim, čitao bi tekstove Normana Mejlera i časopis *Rolling Stone*, i, potom, cele noći, slušao bi muziku Frenka Zape, Captain Beefhearta, Wild Man Fischera⁸¹, King Krimson, Soft Machine (Kureishi 2009, 62). Muzičari, (odnosno, grupe) koji su važni za Karima, započeli su karijeru šezdesetih godina, a muzika koju su stvarali može se opisati kao eklektična, ili kao fuzija različitih žanrova. Ona predstavlja pomeranje ili brisanje žanrovskih granica, takođe, i umetnički eksperiment. Kako Nik Stivenson ističe, eru šezdesetih obeležila je politika identiteta jer društvo je bilo „preplavljeno novim pojavama, informacijama, idejama i perspektivama” (Stivenson 2007, 50) i upravo je identitet, odnosno, sloboda u njegovom biranju, formiranju i menjanju, u političkim okolnostima Velike Britanije i, pre svega, kulturnom i društvenom kontekstu Londona, od izuzetno velike važnosti i za protagonistu Kurejšijevog bildungs romana; Stjuart P. Mičel (Stuart P. Mitchell), u svom razmatranju rok muzike u drugoj polovini šezdesetih (čiji uticaj nije jenjavao ni sedamdesetih godina) piše kako je ona „način artikulisanja zahteva za slobodom u mnogim sferama”⁸² (Mitchell 2005, 8) i upravo takvu slobodu (ili slobode)

⁷⁹ Kao i omoti albuma (čiji dizajn i motivi mogu biti deo značenja tih albuma), posteri su forma identifikacije izvođača. Takođe, u okviru kulture obožavalaca, poster može ukazivati i na identifikaciju sa izvođačem.

⁸⁰ Prema Filipu Oslenderu (Philip Auslander), najveća promena koju je doneo glem rok, a koja je, na jasan način, prkosila društvenim normama, je stvaranje bezbednog kulturnog prostora u kome je bilo moguće eksperimentisati sa verzijama maskuliniteta (Auslander 2009, 228).

⁸¹ Wild Man Fischer je uglavnom pevao (ili nastojao da peva), uz vrlo malo melodije (često je recitovao ili tek izgovarao reči) bez muzičke pratnje; debate o njegovim muzičkim dometima još uvek traju (ili da li se Fišer u bilo kojoj meri može smatrati muzičarem).

⁸² “the means of articulating demands for liberty in many spheres.”

Karim želi da pronade u širem i otvorenom prostoru grada, u kome je moguće razvijanje rok kulture ali i drugih formi izražavanja, umetnosti i stilova življenja (dakle, van ograničenja i hermetičnosti predgrađa). Takođe, „Pop muzika i komercijalna kultura sedamdesetih ponudile su šansu da se pobegne u jedan drugačiji svet gde je bilo moguće oblikovati novo „ja”, preobraziti se u drugačije ljudsko biće” (Stivenson 2007, 51). Odlaskom u London — drugi deo romana nazvan je „U gradu” — Karim nailazi na višeslojni, kosmopolitski prostor (ispunjen različitim zvucima, tonovima i muzikom), ali i na mnoštvo drugih, često suprotstavljenih svetova; ovde, kao antiteza predgrađa, kompleksan i multikulturalan, „grad predstavlja slobodu i anonimnost” (Thomas 2011).⁸³ Na ulicama je puno ljudi različitog etničkog porekla, iz Hajd parka čuju se The Doors („Light My Fire”), postoji veliki broj knjižara i prodavnica ploča, a na zabavama je lako stupiti u seksualni odnos sa bilo kim (Kureishi 2009, 120); Iako Karimu ništa ne predstavlja veće zadovoljstvo nego da šeta Londonom (svojim „novim posedom”), koji svojim mnogobrojnim mogućnostima „izaziva vrtoglavicu” (Kureishi 2009, 125-126), noću, urbani prostor (u kome policija često ispoljava brutalnost), izgleda drugačije: „Grad me je plašio noću: pijanci, skitnice, propalice, dileri, vikali su i tražili kavgu”⁸⁴ (Kureishi 2009, 130). Karim i njegov prijatelj Čarli — takođe, iz udaljenog Bromlija seli se u London, odnosno, Kenzington — susreću se sa pankom, novom supkulturom: prisustvuju koncertu u klubu Nešvil⁸⁵, a opisujući svoj utisak, odnosno, šok Karim kaže: „nismo želeli da progovorimo iz straha da se opet ne vratimo našim banalnim ličnostima”⁸⁶ (Kureishi 2009, 130). Pank muzika i njeno izvođenje je predstavljao (većim delom) udaljavanje od grupa, žanrova i obrazaca šezdesetih godina⁸⁷: „Bila je agresivnija od bilo čega drugog što sam čuo još od

⁸³ Suzan Tomas (Susan Thomas) u svom tekstu „Hanif Kureishi: ‘The Buddha of Suburbia’- 1990”, dostupno na: <<http://www.londonfictions.com/hanif-kureishi-the-buddha-of-suburbia.html>> [2. januar 2014.].

“The city represents freedom and anonymity”

⁸⁴ “The city at night intimidated me: the piss-heads, bums, derelicts and dealers shouted and looked for fights”

⁸⁵ Klub Nešvil (The Nashville), koji Kurejši spominje u romanu, je postojao u Londonu; tokom sedamdesetih godina tamo su nastupale najznačajnije pab rok i pank rok grupe.

⁸⁶ “we didn’t want to speak for fear of returning to our banal selves again”

⁸⁷ Kako Stjuart Bortvik (Stuart Borthwick) i Roj Moj (Ron Moy) primećuju, tabu teme kao i one političke su često zastupljene u pank tekstovima a struktura većine pesama je jednostavna i čini je smenjivanje strofa i refrena. Novi način vokalnog izvođenja postao je karakterističan za pank, a prema Dejvu Lejngu (Dave Laing), čije mišljenje Bortvik i Moj navode u knjizi *Popularni muzički žanrovi*, jedan od glavnih razloga je u

ranih Who. Ovo nije o miru i ljubavi; ovde nije bilo soliranja na bubnjevima ili ženskastih sintisajzera”⁸⁸ (Kureishi 2009, 130); takođe, kratko ošišanu „najčudniju publiku” u pocepanoj crnoj odeći punoj zihernadli (devojke su bile u odeći napravljenoj od gume i kože) (Kureishi 2009, 128) Karim, opisuje kao „blede, opake klince iz opštinskih stanova”⁸⁹ a kada Čarli kaže da želi da promeni svoj izgled i muziku kojom se bavi (do tada, pod uticajem muzike šezdesetih godina, progresivnog roka i glem roka) — uskoro će i svoje ime promeniti u Čarli Heroj — odgovara mu da njih dvojica nemaju nikakvog razloga da to učine, čime ističe svoj individualizam i, zapravo, naglašava ulogu pank muzike u narativizaciji depriviranih urbanih prostora: „Mi nismo prolazili kroz ono što oni jesu”⁹⁰ (Kureishi 2009, 131). Ipak, ovakva tvrdnja može da se odnosi i na činjenicu da Karim i Čarli pripadaju srednjoj klasi ali ne i na precizno određivanje ili definisanje dela društvenog profila predgrađa ili centralnih četvrti grada, kao, pre svega, heterogenih prostora; veliki broj pank muzičara ali i veliki deo njihove publike dolazio je upravo iz predgrađa, s kojima se, veoma često, dovode u vezu kulturni i društveni stereotipi. Rupa Hok (Rupa Huq), u svom tekstu „Zvuk predgrađa” (“The Sound of Suburbs”) piše da postoje tradicionalna shvatanja o tome šta treba da čini predgrađe s kojim se povezuje „englestvo” čija suština tako biva ograničena (Huq 2007, 35); opisujući načine na koji Čarli stiže popularnost u Americi, Karim kaže kako je njegov prijatelj, tamo, počeo da govori kokni akcentom: „Prodavao je englestvo i dobijao puno novca za to” (Kureishi 2009, 247). Takođe, za Čarlija, pank je i reakcija protiv idealizma šezdesetih godina u Britaniji koja se, tokom

nastojanju da se izbegne „ljupkost mejnstrim pesama, u formi kao i u sadržaju”; takođe, Bortvik i Moj pišu da „Na pank rok snimcima iz 1976-1978, uočavamo brojne raznovrsne pristupe uključujući govor, vikanje, pevušenje, mrmljanje i recitovanje. Ovakav nemuzički pristup s razlogom se suprotstavljao uobičajenom melodičnom stilu pevanja. Da bi raskinuli s romantičnom ideologijom tradicionalnih pop pesama, vokalni solisti panka primenjivali su nepevački vid izražavanja, da bi naglasili kako svoje udaljavanje od prethodnih muzičkih žanrova, tako i važnost svojih političkih poruka” (Bortvik, Moj 2010, 111).

⁸⁸ “It was more aggressive than anything I’d heard since early Who. This was no peace and love; here were no drum solos or effeminate synthesizers”

⁸⁹ Neka od ovih naselja (sa opštinskim stanovima) su bila lokacije za snimanje filmova u kojima je prikazivano okruženje distopijskog izgleda: na primer, Fransoa Trifo je pojedine scene filma *Farenhajt 451* snimio u naselju The Alton Estate; glavne karakteristike mnogih ovih naselja odnose se na brutalistički stil gradnje zgrada, ekonomsku deprivaciju, visoku stopu kriminala, urbano propadanje (premda su projekti regeneracije u nekim od njih doneli pozitivne rezultate). Džon Lajdon je odrastao u jednom od takvih naselja, u Finsberi Parku (Finsbury Park), kraju u severnom Londonu; opis izgleda i nastupa pevača grupe čijem koncertu prisustvuju Karim i Čarli, u Kurejšijevom romanu, je upravo referenca na Džona Lajdona i grupu The Sex Pistols.

⁹⁰ “We haven’t been through what they have”

sedamdesetih, suočavala sa sve težim ekonomskim problemima (Parker 2011, 84) a ovim je, u romanu, izložena i jedna od glavnih (ideoloških) karakteristika panku u specifičnom trenutku svog nastajanja. Džon Sevidž, u svom razmatranju sedamdesetih godina u Velikoj Britaniji, piše da je u tom periodu „optimizam šezdesetih” izgledao kao iluzija, a da je apokaliptična retorika ispunjavala medije (Savage 2005, 108-109). Takođe, iako su Bitlsi, svakako, bili veoma značajni za (popularnu) kulturu šezdesetih godina — oni su važan simbol društvenih i kulturnih promena u Kurejšijevom romanu — trebalo bi spomenuti i to da je, kako Ian Mekdonald (Ian MacDonald) piše u svojoj knjizi *Revolucija u glavi: ploče Bitlsa i šezdesete (Revolution in the Head: the Beatles' Records and the Sixties)*, jedan od prvih kritičara šezdesetih godina bio, upravo, Džon Lenon, upoređujući ovaj period sa „modnom revijom”, pored ostalog, te da se ništa nije zaista promenilo (MacDonald 2008, 2) (što je, svakako, isuviše stroga tvrdnja). Da bi postigao uspeh (što je, za njega, ipak, primarni cilj), Čarli menja identitete, modne stilove i muzičke žanrove: od hipi profila koji pripada šezdesetim godinama, preko kopiranja Bouvijevo izgleda, do panku, koji je u tom trenutku bio u usponu. Ime koje bira, Čarli Heroj, ne reflektuje otuđenje ili pretnju, kao imena koja su birali mnogi drugi pank muzičari već ukazuje na njegovu težnju da bude uspešan i obožavan (Sağlam 2014, 565). Ipak, prema mišljenju Trejsi K. Parker (Tracey K. Parker), iako se Čarli menja prevashodno u nastojanju da postane zvezda on time prkosi postojećoj situaciji (Parker 2011, 83). On preuzima elemente očekivanog, provokativnog ponašanja i izgleda engleskog pank rokera i buntovnika, što u drugačijem društvenom prostoru privlači veliku pažnju (kakvu obično privlače zvezde pop muzike), a u kreiranju njegovog lika i kroz priču o uspehu u Americi — život koji vodi u Americi je, svakako, u suprotnosti sa pank filozofijom⁹¹ (Sağlam 2014, 566) — postavljeno je i pitanje o postojanju (kulturne) autentičnosti i komercijalizaciji identiteta: „Karim primećuje da Čarlijeva popularnost u Americi proizlazi iz viđenja da je on autentični britanski pank roker”⁹², zatim, Čarli je (smišljeno) neprijateljski nastrojen prema medijima, institucijama društva i establišmentu, a svoju sliku u javnosti gradi na onoj koju već ima Džon Lajdon

⁹¹ Po mišljenju Džona Lajdona uniformnost koja se odnosila kako na odevanje tako i na stavove pankera bila je destruktivna za pank (Sağlam 2014, 567).

⁹² “Karim notes that Charlie’s popularity in America stems from him being perceived as an authentic British punk rocker”

(odnosno Roten)⁹³ (Parker 2011, 88-86). Veliko interesovanje, ne samo publike, već i muzičke industrije za Čarlijevu muziku, nastup i scenski identitet, označava postepeno nestajanje moralne panike — koja je pratila nastajanje mnogih muzičkih žanrova i supkultura mladih još od pedesetih godina — i izlazak panku iz marginalizovanog supkulturnog prostora (ili prevazilaženje stvarnih ili zamišljenih ograničenja tog prostora); ovim se i otvaraju teme koje se odnose na (nove) kontekste, drugačije poruke, stavove, motive ili muzički izraz, i druge (moguće) transformacije u panku.

Kurejši spominje muzičare (njihove pesme i albume), koji su obeležili šezdesete i sedamdesete godine, u konstrukciji naracije u romanu *Buda iz predgrađa* — Boba Dilana, Džimija Hendriksa, Sida Bereta, Pink Floyd, Traffic, Faces, Soft Machine, The Who, King Krimson, The Velvet Underground, The Cream, The Byrds, The Doors, The Clash, The Beatles, The Rolling Stones, pored ostalih — a ovakav izbor muzike (i njenog konteksta) u velikoj meri ukazuje na različita raspoloženja u pojedinim situacijama, sećanja i nadanja protagonista u romanu (Moore-Gilbert 2001, 115), ali i na jedan od profila raznovrsnog i divergentnog društvenog prostora, ili, pored ostalog, seksualni identitet; svoju biseksualnost Karim pukušava da objasni na duhovit način: „Smatrao sam da bi mi slomilo srce da moram da izaberem jedno ili drugo, kao kada bih morao da biram između Bitlsa i Rolingstonsa”⁹⁴ (Kureishi 2009, 55).

Bitlsi (The Beatles) imaju veoma značajno mesto u romanu⁹⁵ — na zidu Čarlijeve sobe je poster Bitlsa, koji, za Karima, izgledaju „kao bogovi”, iz perioda (1967. godina) kada je objavljen album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Kureishi 2009, 286) — a kako Jerg Helbig (Jörg Helbig) primećuje, njihove uniforme, kreirane u indijskom stilu, aludiraju na duh kulture kasnih šezdesetih godina, kao i interesovanje za filozofiju Istoka,

⁹³ Između ostalog, Kurejši piše u romanu kako su, posle jednog televizijskog intervjua u kome je Čarli vredao i svoju grupu i gledaoce „dva ogorčena roditelja šutnula ekrane svojih televizora” (Kureishi 2009, 153); elemente za ovaj deo priče Kurejši, po svemu sudeći, nalazi u televizijskom intervjuu koji su The Sex Pistols imali sa Bilom Grandijem — intervju je bio neplaniran a Grandi ga je sa velikim nezadovoljstvom prihvatio, posle insistiranja producenta emisije — u kome je bilo nekoliko psovki od strane članova grupe (u najvećoj meri Stiva Džounsa) posle verbalnog provociranja, očigledno nesprenog Bila Grandija da vodi ovaj razgovor. Transkript ovog intervjua (pored ostalih informacija o ovom događaju i karijeri grupe) mogu se pronaći u knjizi Džona Sevidža *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (str. 258-259).

⁹⁴ “I felt it would be heart-breaking to have to choose one or the other, like having to decide between the Beatles and the Rolling Stones”

⁹⁵ Britanski pop art umetnik Piter Blejk, koji je, sa Džen Havort, kreirao omot albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, osmislio je i sliku na koricama prvog izdanja romana *Buda iz predgrađa*.

što Karimov otac Harun, iako rođen kao musliman, koristi u svojoj ulozi samozvanog gurua, koji grupama entuzijasta drži predavanja o transcendentnoj meditaciji i indijskom misticizmu, što je i razlog da od Karima dobija ime „Buda iz predgrađa”; Helbig, takođe, ukazuje na činjenicu da, iako, se u romanu, tokom naracije, u različitim situacijama, spominju pesme Bitlsa, Kurejši ne spominje i pesmu „Get Back” koja je isprva trebalo da predstavlja satiru o britanskom imigracionom zakonu ali i komentar o predrasudama prema imigrantima, odnosno, etničkim manjinama (Helbig 1998, 78). Pesma Bitlsa koju Karim spominje, a koja je značajna ne samo za njega već i za mnoge njegove drugove u školi je „I am the Walrus” — „Bili smo ponosni na to što nikada nismo naučili ništa osim imena fudbalera, članova rok grupa i reči pesme „I am the Walrus” ”⁹⁶ (Kureishi 2009, 178) — a prema Helbigu, ova pesma se, zapravo, odnosi na „poriv za poništavanjem ne samo značenja, već bilo koje vrste međa, kategorija, i hijerarhija”⁹⁷ (Helbig 1998, 80); ovo „ponišavanje” (prisutno i u panku, u velikoj meri, u različitim formama) može se odnositi i na stroga određenja, kakva mogu biti, na primer, etnicitet, seksualni identitet, pripadanje određenoj klasi, ili određenom društvenom prostoru.⁹⁸

U romanu *Buda iz predgrađa*, Kurejši izražava svoj stav da se najpre kroz popularnu muziku proces razmene između kultura razvijao, „što bi moglo pružiti obrazac za mnogo produktivnije odnose između različitih etniciteta u savremenom društvu [...] Harun i Margaret se susreću u koncertnom prostoru, pedesetih godina, gde se pušta Glen Miler pored Luja Armstronga, dok njihova muzika uklanja granice između rasa i klasa (Harun je student prava iz više srednje klase, njegova buduća supruga potiče iz radničke klase)”⁹⁹ (Moore-Gilbert 2001, 117). Intertekstualna korelacija između romana *Buda iz predgrađa* — u kome je hibridnost identiteta i urbanog prostora jedna od glavnih tema — i Bitlsa postaje

⁹⁶ “We were proud of never learning anything except the names of footballers, the personnel of rock groups and the lyrics of ‘I am the Walrus’ ”

⁹⁷ “the urge to dissolve not only meanings, but any kind of borderlines, categories, and hierarchies”

⁹⁸ U intervjuu sa Dejvidom Šefom (David Sheff), u septembru 1980. godine, Džon Lenon je rekao da je trik kod pesama kao što je „I am the Walrus” u tome da se ne iskaže pravo mišljenje, da je na pisanje, odnosno, komponovanje nekih delova pesme uticalo iskustvo uzimanja psihodelične droge (LSD), te da je „morž” (walrus) aluzija na pesmu Luisa Kerola „Morž i drvodelja” (“The Walrus and the Carpenter”). Dostupno na: <<http://www.john-lennon.com/playboyinterviewwithjohnlennonandyokoono.htm>> [30. juli 2014.].

⁹⁹ “which might provide a template for more productive relations between different ethnicities in contemporary society. Haroon and Margaret meet at a music venue in 1950s London, where Glen Miller is played alongside Louis Armstrong, their music dissolving traditional borderlines between races as well as classes (Haroon is an upper- middle-class law student, his future wife working-class)”

još značajnija ako se uzme u obzir činjenica da je ova grupa svoja interesovanja usmeravala i na indijsku muziku i filozofiju, uspostavljajući, u jednom delu svog opusa, vezu između kulturnog prostora Istoka i Zapada, kreirajući pesme hibridnog karaktera,¹⁰⁰ predstavljajući, istovremeno, u percepciji javnosti, tipičnu „britansku muziku”.

Iako Kurejši ne umanjuje činjenicu da pop muzika postaje i roba u globalnom prostoru¹⁰¹ za Kurejšija ona je i „obrazac za progresivni proces hibridizacije” (Moore-Gilbert 2001, 8). Na Karimov hibridni identitet utiče više činilaca a, svakako, najznačajniji su okruženje kakvo je predgrađe (kasnije i širi prostor grada) i kulturni stavovi generacije kojoj Karim pripada (O’Reilly, 2009). Stjuart Hol (Stuart Hall) ukazuje na to da o identitetu treba razmišljati kao o stvaranju koje se ne završava već je u neprekidnom procesu (Hall 2006, 435) a ovakvo razmišljanje, zasigurno, može biti i jedna od glavnih ideja u romanu *Buda iz predgrađa*. Značenja i konteksti popularne muzike imaju posebnu važnost za razumevanje postupaka protagonista i ambijenta mesta; takođe, popularna muzika je mogući način ili pokušaj da se prevazilaze ograničenja koja stvaraju različiti društveni i kulturni prostori (ili zapreke, koje u različitim formama, etnička pripadnost može da podrazumeva).

1.3. CRNI ALBUM

„U predgrađima su ljudi retko sanjali da započnu traženje sreće. Sve se svodilo na ono što je dobro poznato i trpljenje: bezbrižnost i sigurnost behu nagrade jednoličnosti”¹⁰² (Kurejši 2009, 8). Ipak, čini se da je (ta) sigurnost — u svakom svom mogućem određenju i u različitim okolnostima — tek privremenog karaktera, često samo privid ili iluzija, a pitanja koja se odnose na (društvenu) anksioznost, nacionalizam, stereotipne rasne distinkcije, multikulturalnost, etnicitet, razumevanje drugačijeg, i, pre svega, pripadnost,

¹⁰⁰ Takođe, Helbig smatra da „Umetnost Bitlsa je hibrid” (“The art of the Beatles is a hybrid”) (Helbig 1988, 79).

¹⁰¹ Ovde bi trebalo naglasiti i da pored materijalne upotrebe (koja ne mora uvek da ima negativnu konotaciju), kako naglašava Džon Fisk, roba ima i kulturnu funkciju, kada se obično stvaraju značenja „vlastitog društvenog identiteta” (Fisk 2001, 18).

¹⁰² “In the suburbs people rarely dreamed of striking out for happiness. It was all familiarity and endurance: security and safety were the reward of dullness”

bivaju brojnija i naglašenija u određenim zajednicama, kvartovima i susedstvima, a jedno od takvih mesta Kurejši opisuje i u *Crnom albumu (The Black Album)*: „posle određene tačke koju turisti nikada nisu prelazili, ljudi su nosili odrpaniju odeću, kola su bila starija, a kuće i stanovi zapušteniji”¹⁰³ (Kurejši 2009, 67). Događaji koje mogu da obuhvataju ovakve teme obeležili su i detinjstvo Hanifa Kurejšija u južnom Londonu, kada je često bio izložen napadima i uvredama, a, kako kaže, da nije otišao iz tog kraja verovatno je da bi rasizam bio to što bi ga uništilo.¹⁰⁴ Ono što je umnogome, između ostalog, odredilo tematiku njegovih knjiga je i svojevrsni vakuum u kome se nalazio jer nije pripadao zemlji iz koje je njegov otac došao (Pakistan), na primer, a s druge strane nije bio prihvaćen u zemlji u kojoj je rođen; kada je, jednom prilikom posetio Pakistan, bio je ismejan jer je sebe predstavio kao Engleza, takođe, objašnjeno mu je da nikada neće pripadati njima (Pakistancima) a da će uvek biti „Paki”.¹⁰⁵ Čini se da je ovakvo iskustvo dobilo svoje mesto na stranicama *Crnog albuma* u nastojanju da se se bar delom objasne uzroci nastanka verskog fundamentalizma i ekstremizma, odnosno, otuđenja i odbacivanja „britanstva” (svega što može da obuhvata ovaj termin) ili distanciranja od britansko-azijskog identiteta, i kroz priču o Čadu, jednom od glavnih likova u romanu, čije je ime nekada bilo Trevor Bas, onda kada ga je usvojio jedan beli bračni par:

Majka je bila rasista, pričala je sve vreme o ‘tim Pakistancima’ i o tome kako treba da se uklapaju. [...] Zamišljao bi engleske kućice u unutrašnjosti i obične Engleze koji su živeli bezbrižno, koji su bez napora negde pripadali. [...] taj osećaj isključenosti ga je gotovo izludeo. Hteo je da baci bombu na njih. [...] Kada je postao tinejdžer shvatio je da nema korene, da nema nikakve veze sa Pakistanom, da ne zna čak ni jezik. Onda je krenuo na časove urdua. Ali, kada je pokušao u Sautolu da zatraži malo soli, svi su se iskidali od smeha zbog njegovog

¹⁰³ “after a certain point, where tourists never went, people’s clothes became more ragged, the cars older, the housing more neglected”

¹⁰⁴ U tekstu „Hanif Kureishi on the Couch” (*The Independent*, 02. 02. 2009.); dostupno na: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/hanif-kureishi-on-the-couch-1522837.html>> [24. februar 2009.].

¹⁰⁵ Derogativni termin koji se koristi u Velikoj Britaniji, a odnosi se na osobe poreklom iz južne Azije.

izgovora. U Engleskoj su ga belci gledali kao da će da im ukrade kola ili torbu [...] Ali, u Pakistanu, gledali su ga na daleko čudniji način¹⁰⁶ (Kurejši 2009, 116).

Kako tvrdi Sara Apstoun (Sara Upstone) u eseju „Pitanje crnog ili belog: povratak na *Crni album* Hanifa Kurejšija” (“A Question of Black or White: Returning to Hanif Kureishi’s *The Black Album*”), nasilje zauzima ključno mesto u načinu na koji je u romanu opisan „odnos između identiteta i antidruštvenog ponašanja” a ako pitanje „rasnih tenzija” ne bude rešavano, to nasilje je, takođe, i „upozorenje na ono što bi se moglo dogoditi u budućnosti u prestonici.”

Kurejšijev prikaz muslimanskog „fundamentalističkog nasilja” jasno stavlja do znanja da se takve pretnje ne pojavljuju niotkud, nego umesto toga one su reakcije nastale iz specifičnih ideoloških okolnosti [...] Rijazova skupina doživljavajući sebe kao deo međunarodne solidarnosti objavljuje: „Borimo se za naš narod koji trpi patnje u Palestini, Avganistanu, Kašmiru” (Kureishi, *Black*, 82) [...] Kurejši ukazuje na to da je upravo rasizam, koji predstavlja pretnju za mlade britanske muslimane, glavni uzrok porasta nasilnog fundamentalizma.¹⁰⁷

¹⁰⁶ “The mother was racist, talked about Pakis all the time and how they had to fit in. [...] He’d see English country cottages and ordinary English people who were secure, who effortlessly belonged. [...] the sense of exclusion practically drove him mad. He wanted to bomb them. [...] ‘When he got to be a teenager he saw he had no roots, no connections with Pakistan, couldn’t even speak the language. So he went to Urdu classes. But when he tried asking for the salt in Southall everyone fell about at his accent. In England white people looked at him as if he were going to steal their car or their handbag [...] But in Pakistan they looked at him even more strangely.”

¹⁰⁷ Upstone, S.. A Question of Black or White: Returning to Hanif Kureishi’s *The Black Album*. Postcolonial Text, North America, 4., April, 2008. Tekst je dostupan na: <<http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/679/518>> [23. maj 2010.]. “Kureishi’s representation of Muslim “fundamentalist” violence makes it clear that such threats do not spring from nowhere, but are instead reactions born out of the specific ideological circumstances [...] Riaz’s gang see themselves as part of an international solidarity, declaring “We fight for our people who are being tortured in Palestine, Afghanistan, Kashmir” (Kureishi, *Black* 82). Kureishi suggests that it is the racism that threatens young British Muslims which is the root cause of a growth in violent fundamentalism.”

Roman *Crni album* objavljen je 1995. godine, radnja romana smeštena je u 1988. i 1989. godinu, i obuhvata, između ostalog, niz značajnih događaja i ličnosti, koje i sam Kurejši nabroja u tekstu za list *The Guardian* („Hanif Kureishi: turning the Black Album into a stage play”, 29. 06. 2009.) — fatvu protiv Salmana Ruždija iz februara 1989. godine, rušenje komunizma, „plišanu revoluciju”, zatim, Prinsovu muziku, Madonu (Madonna), novu plesnu muziku — povodom postavljanja pozorišne predstave „Crni album” u Nacionalnom teatru (The National Theatre), 2009. godine, nastaloj po priči iz njegovog romana, čime je, na izvestan način, i potvrđena aktuelnost spomenutih tema (u *Crnom albumu*) pre svega onih koje se odnose na multikulturalizam, nacionalizam, verski ekstremizam, i nasilje; na izvestan način, *Crni album* anticipira i bombaške napade na London, sedmog jula 2005. godine, kada je poginulo pedeset dvoje ljudi, a prema izveštajima o tom događaju, napade su izvršili britanski građani — trojica pakistanskog porekla, rođeni i odrasli u Britaniji, jedna osoba poreklom sa Jamajke — a najmlađi od njih je u to vreme imao samo osamnaest godina.¹⁰⁸

Popularna muzika u romanu *Crni album* je antiteza nacionalističkim kulturnim stavovima, ekstremizmu, netrpeljivosti, i fundamentalizmu koji ispoljavaju neki od protagonista. Iako Čad, član Rijazove fundamentalističke grupe, izražava vrlo veliko interesovanje za Šahidovu kolekciju Prinsovih ploča i diskova (koja mu potpuno zaokuplja misli) — pažnju mu najviše privlači Prinsov *Crni album* (*The Black Album*), koji se može kupiti samo kao butleg izdanje¹⁰⁹, a na pitanje da li želi da ga čuje, Čad žustro odbija takav predlog (Kureishi 2009, 27) — on pokušava da ubedi Šahida, glavnog junaka u romanu, u

¹⁰⁸ Više podataka o ovom događaju nalazi se u izveštaju pod nazivom „Intelligence and Security Committee Report into the London Terrorist Attacks on 7 July 2005”, dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/shared/bsp/hi/pdfs/11_05_06_isc_london_attacks_report.pdf> [23. maj. 2010.].

¹⁰⁹ Krajem 1987. godine, Prins je obustavio objavljivanje albuma, koji je trebalo da objavi Warner Bros. Records, a s obzirom na to da je snimljen izvestan broj kopija predviđenih za promotivne svrhe, ubrzo su se butleg izdanja našla u uličnoj prodaji; album je trebalo da bude objavljen u crnom omotu, bez imena izvođača ili bilo kog drugog naziva. Ipak, Warner Bros. Records je objavio *Crni album* u novembru 1994. godine, u veoma malom tiražu, prodaja je trajala samo do januara naredne godine, a neposredno pre objavljivanja ovog izdanja Prins je, prilikom pojavljivanja u javnosti, na licu, imao napisanu reč „rob” („slave”). Na albumu *Emancipation* objavljenom 1995. godine, nalazi se i pesma „Slave” koja (uz pesmu „Face Down”) predstavlja komentar na, tada, već bivšu kuću za koju je snimao Warner Bros. Records (Hawkins and Niblock 2011, 32). Prins je koristio pseudonime — u jednom periodu, promenio je ime u The Artist Formerly Known as Prince, a svoju muziku i sebe predstavljao je i svojevrsnim „simbolom ljubavi” — čime je, pored ostalog, izražavao svoje stavove i razmišljanja o trenutnim okolnostima u svojoj karijeri.

to da je muzika negativna u svojoj suštini, da su muzička i modna industrija agresivne i da se treba okrenuti jedino strogoj religioznosti: „Govore nam šta da nosimo, kuda da idemo, šta da slušamo. Zar nismo njihovi robovi? [...] ‘Mi smo Alahovi robovi’, povikao je Čad. ‘On je jedini kome se moramo pokoriti!’ ” (Kureishi 2009, 89-90). Kako Erik Berlatski (Eric Berlatsky) piše u svom eseju „Zadovoljstvo, politika, i Prins u Crnom albumu Hanifa Kurejšija” (“Pleasure, Politics, and Prince in Hanif Kureishi’s *The Black Album*“), „Čad odbacuje Prinsa, čulna zadovoljstva, i postmoderni identitet da bi podržao stabilnost Rijazove zajednice”¹¹⁰ (Berlatsky 2014, Kindle Locations 3968-3969). Šahidov „postmoderni identitet” je u suprotnosti sa fundamentalističkim sistemom verovanja Rijazove grupe, koji isključuje bilo koje druge mogućnosti ili slobodu izbora, i odbacuje sve druge sisteme verovanja, a birajući relativizam, samoodređenje, čulnost — takođe, muziku i umetnost za koju kaže da ako ne bi postojala, „život bi bio pustinja” (Kureishi 2009, 90) — Šahid odbacuje takvu stabilnu zajednicu i njenu solidarnost, ako je definisana tek na rasnoj i religijskoj osnovi (Berlatsky 2014, Kindle Locations 3949-3951); „Kako bi bilo ko mogao da bude ograničen na jedan sistem ili verovanje? [...] Ne postoji nepromenljiva ličnost [...] Moralo je da bude nebrojeno puno načina da se postoji na ovome svetu”¹¹¹ (Kureishi, 2009, 285).

Prins kao simbolička figura je važan u *Crnom albumu* jer svojom pojavom i, svakako, pesmama, predstavlja aspekte fluidnosti, pluraliteta i kreativnosti kojom proširuje umetnički opseg svojih albuma, koristeći i nastavljajući „istoriju američke crnačke muzike, Litl Ričarda, Džejmsa Brauna, Slaja Stouna, Hendriksa”¹¹² (Kureishi 2009, 34) ali, često, ne držeći se strogo matrice poznatog idioma, čime zaobilazi konzervativni okvir i otvara nove mogućnosti za formiranje složenijeg identiteta svoje muzike, hibridnosti njene teksture i daleko šire domete njene poruke. Opisujući Prinsa, u razgovoru sa Šahidom, Didi Ozgud (predavačica na fakultetu koji Šahid pohađa) kaže: „On je pola belac, pola crnac, pola

¹¹⁰ “Chad rejects Prince, sensual pleasure, and postmodern identity in favor of the stability of Riaz’s community”

¹¹¹ “How could anyone confine themselves to one system or creed? [...] There was no fixed self [...] There had to be innumerable ways of being in the world”

¹¹² “the history of black American music, Little Richard, James Brown, Sly Stone, Hendrix”

muško, pola žensko [...] ženstven, ali i mačo”¹¹³ (Kureishi 2009, 34). Postavivši Prinsa u najvažniji deo romana koji uvodi ali i ispituje ulogu popularne muzike u formiranju ili biranju identiteta, „Kurejši veoma slikovito predstavlja pop kao raskršće ne samo različitih kulturnih uticaja već i kao mesto u kome se pluralitet identiteta veliča, bilo da je nivou etniciteta, klase, pola ili seksualnosti” (Moore-Gilbert 2001, 117).¹¹⁴

Paradoksi i kontradikcije su karakteristični za Prinsovu scensku pojavu, koja je primer postmoderne pop ikone (Hawkins and Niblock, 2011, 1); u svojoj analizi izvedbenih taktika Prinsa, njegove muzike i njenog društvenog i kulturnog konteksta, Sten Hokins (Stan Hawkins) i Sara Niblok (Sarah Niblock) daju mišljenje da je tipično za vizuelno predstavljanje Prinsa to što on integriše puno raznovrsnih stilova i žanrova, uz aluzije na različite kulture, identitete i seksualnosti, kreirajući sliku o sebi kao o nekome ko je androgin i etnički neodređen (Hawkins and Niblock, 2011, 35). Razmatrajući razloge zbog kojih je Prins tako privlačan i važan za Šahida, Erik Berlatski piše da su oni, pre svega, dvostruki: „Prins predstavlja neodređeni, liminalni subjekt koji se ne uklapa u bilo koju pojedinačnu rasnu, seksualnu, ili rodnu kategoriju”¹¹⁵, takođe, njegova muzika i reči pesama su često povezani sa eksplicitnom seksualnošću, što se reflektuje i u Kurejšijevom romanu kroz odnos Šahida i Didi Ozgud (seksualno uzbuđenje koje oseća u prisustvu Didi Ozgud, Šahid poređi sa efektom koji ima neki od Prinsovih koncerata (Kureishi 2009, 34)) a s druge strane, iako se Prins opisuje kao „pola crn, pola beo”, i kao simbol senzualnosti, on je deo istorije „crne američke muzike” — koreni Prinsove muzike (kako Šahid primećuje) nalaze se u crnoj fank tradiciji Džejmsa Brauna i Slaja Stouna — i, na taj način, „rasno određene zajednice” (Berlatsky 2014, Kindle Locations 3880-3889),¹¹⁶ ovde bi trebalo naglasiti da je Braun uzimao učešće u mnogim aktivnostima koje su imale za cilj zaštitu građanskih prava (pre svega, crne zajednice), a svoje stavove izražavao je i na

¹¹³ “ ‘He’s half black and half white, half man, half woman [...] feminine but macho too”

¹¹⁴ “Kureishi most graphically represents pop as the crossroads not only of different cultural influences but as a site in which plurality of identity – whether at the level of ethnicity, class, gender or sexuality – is celebrated.”

¹¹⁵ “ Prince represents an indeterminate, hybrid, liminal subject who does not fit into any single racial, sexual, or gendered category”

¹¹⁶ Stjuart Bortvik i Ron Moj ukazuju na to da iako je Prins postmodernistički muzičar za čije pesme je karakterističan muzički eklekticizam, „najtrajniju osnovu njegovog rada čini upravo fank [...] Pesme poput „Housequake” gotovo su neverovatno bliske svojim kreativnim izvorima, u ovom sklučaju Džejmsu Braunu, ali Prins je podjednako rado koristio i psihodelični Hendriksov fank” (Bortvik i Moj 2010, 47).

nastupima i, naravno, u pismama (u ovom kontekstu, pesma „Say It Loud - I’m Black and Proud” imala je najveći značaj). Stoga, ovde postoji i mogućnost povezivanja britansko-azijskog i crnačkog identiteta¹¹⁷, o čemu piše i Tarik Modud (Tariq Modood) u svom eseju „Britansko-azijski identitet: nešto staro, nešto pozajmljeno, nešto novo”:

za neke ljude azijskog porekla, ne samo da je crnački identitet kompatibilan sa njihovom etničkom i kulturnom pripadnošću, već je ukorenjen i u to kako oni sami doživljavaju svoje azijsko poreklo i/ili kako doživljavaju to kako se drugi ophode prema njima kao Azijcima, što će reći kao prema ljudima određene fizičke pojavnosti [...] čak i neki od onih Azijaca koji sebe doživljavaju kao crne ne smatraju da je boja kože atribut crnačkog identiteta. Umesto toga, oni misle da su njihovi kulturni atributi, kako u njihovim, tako i u očima belaca, deo njihove stigmatizacije, deo njihovog rasnog identiteta (Modud 2003, 78).

U romanu postoji značajna referenca na pesmu „If I Was Your Girlfriend”, u kojoj Prins istražuje odnose u ljubavnoj vezi, a pomeranje granica i zamagljivanje razlika koje se tiču polne, odnosno, seksualne orijentacije su glavne teme: muškarac u pesmi želi da ima ulogu žene kako bi iskusio odnos u kome je mnogo više bliskosti, lezbijsku seksualnost,

¹¹⁷ Jedan od primera identifikacije britansko-azijskih identiteta sa crnačkim identitetima, predstavljen je i u romanu *Londonstanac* (2007) Gautama Malkanija. Glavni likovi pripadaju dobrostojećoj srednjoj klasi, svesno getoiziraju svoj način života i svode ga u supkulturne okvire, dok je sama etnička klasifikacija tek forma, odnosno, prizma, kroz koju se prelamaju unutrašnji i generacijski sukobi. Uticaj i privlačnost hip hop kulture na formiranje novog identiteta kod protagonista u romanu, je evidentan, jer ova supkulturna forma, kako je najčešće opisana, velikim delom, fokusirana je na simbole uspeha, prestiža i bogatstva (*bling bling* kultura), a pruža im i iluziju da se sve to može brzo i lako ostvariti i uz to im daje mogućnost za identifikaciju sa *crnačkim identitetom*. Supkulturni milje kome teže je vrsta odbrambenog mehanizma, alternativnog identiteta, ili idiosinkratičkog sistema u kome sami donose pravila i zakone, ali čini se da ne postoji svest o tome da je upravo taj supkulturni svet Britanaca azijskog porekla, koji pokušavaju da izgrade u svom okruženju, s druge strane, jako dobro inkorporiran u sve zvanične tokove popularne kulture: MTV Bejs (MTV Base), na primer, kao njihov izbor u slušanju „prave” muzike je, svakako, deo jedne ogromne kompanije koja diktira trendove, ulaganjem novca u ono što joj može doneti profit, pa makar to bili i buntovnici različitog etničkog porekla. Bangra nije više u velikoj meri marginalizovana, a razvijaju se i nove sinkretičke i hibridne muzičke forme koje projektuju deo slike o još jednom novom identitetu Velike Britanije kao (potencijalno) dinamičnog multietničkog društva (Vekić 2008, 173-180).

dok, istovremeno, zadržava hiperboličku muževnost (Berlatsky 2014, Kindle Locations 3911-3917). U ljubavnoj sceni između Didi i Šahida, dok Didi nanosi šminku na Šahidovo lice, on najpre oseća uznemirenost („osećao je da gubi sebe”) a, potom, zadovoljstvo svojim novim izgledom: „teret je nestao, izvesna odgovornost je skinuta. Nije morao da preuzima inicijativu. Čak se i zapitao kako bi bilo da izlazi kao žena, i da bude posmatran na drugačiji način”¹¹⁸ (Kureishi 2009, 127). Važan element u konstrukciji ove scene ima i Madonina pesma „Vogue” (koju Didi pušta) jer su njene glavne teme promene identiteta i njegovi performativni aspekti i značenja, takođe, imaginacija kao način da se izbegnu ograničenja svakodnevnice (Berlatsky 2014, Kindle Locations 3925-3926). Pesma „Vogue” upućuje i na vrstu plesa, „vougin” („voguing” ili „vougeing”), koji se razvijao tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u Njujorku, na „dreg”¹¹⁹ („drag”) zabavama, posebnu u klubovima „the House of Labeija”, „the House of Xtravaganza” i „the House of Ninja” u kojima su se okupljali gej Latinoamerikanci i Afroamerikanci, koji su bili višestruko diskriminirani, kako na to ukazuje Žorž-Klod Gilber (Georges-Claude Guilbert), najpre na rasnoj osnovi, potom zbog ekonomske deprivacije, i seksualnosti, zbog koje su bili marginalizovani i u svojoj zajednici; „vougin” je ples u kome je inspiracija tražena u pozama manekena u časopisu „Vogue”, posebno iz dvadesetih, tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina, a za vreme dreg balova, izvodeći stilizovane plesne pokrete, „dreg kraljice” („drag queen”) postajale bi glamurozne zvezde večeri (Guilbert, 2002, 124), kreirajući, makar, tokom jedne večeri, drugačiju stvarnost (bez ograničenja koja nameću društvene konvencije), u svom supkulturnom prostoru (definisano je i muzikom i teatralnošću), koji bar nakratko omogućava nesmetano ispoljavanje identiteta, a koji se u okviru normi dominantnog društvenog etosa, u tom trenutku, smatraju potpuno neprihvatljivim. Madona je važna u naraciji Kurejšijevog romana jer, kako Džon Fisk (John Fiske) smatra, ona je „izazivač značenja čiji se kulturni efekti mogu izučavati samo u njenim mnogostrukim i neretko kontradiktornim vidovima optičaja.”; takođe, jer je „puna protivurečnosti — ona u sebi sadrži patrijarhalna značenja ženske seksualnosti, ali i njima

¹¹⁸ “a burden went, a certain responsibility had been removed. He didn’t have to take the lead. He even wondered what it might be like to go out as a woman, and be looked at differently”

¹¹⁹ Engleska reč *drag* odnosi se, uglavnom, na žensku odeću koji nosi muškarac; *a drag queen* je naziv za muškarca obučenog u žensku odeću.

suprotstavljena značenja po kojima je njena seksualnost isključivo *njena*, da njome raspolaze po svojoj volji i na načine koji ne zahtevaju odobrenje muškarca” (Fisk 2001, 144). U kancelariji Didi Ozgud, iznad radnog stola nalaze se slike Madone, Prinsa i Oskara Vajlda, sa citatom ispod njih: „Sva ograničenja su tamnice”¹²⁰ (Kureishi 2009, 33), a ovde su na ovaj način iskazana ne samo uverenja i gledište da popularna muzika i književnost mogu biti kompatibilni — čime se odbacuje rigidni koncept kulturne hijerarhije — već i osnovna ideja u romanu *Crni album*.

Kako sam Kurejši kaže, Rijazova grupa gaji „imperijalističke ideje o tome kakav svet treba da bude [...] oni insistiraju na potpunoj dominaciji nad privatnim životima ljudi, posebno nad ženama i ženskom seksualnošću.”¹²¹ To je i jedan od razloga, zbog koga Didi Ozgud postaje predmet (ili meta) mržnje i besa Rijazove grupe. Didi i Šahid pronalaze jedan u drugom upravo onakvu vrstu ljubavi kakva im je potrebna (uz zajedničko interesovanje za Prinsovu muziku); Šahid uz Didi počinje da „otkriva svoju seksualnost i kreativnost”¹²² (što je u suprotnosti sa Rijazovim načelima, razmišljanjima i stavovima). U knjizi *Hanif Kurejši: postkolonijalni pripovedač* (*Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*), Kenet Kaleta (Kenneth Kaleta) piše:

Ljubav se istražuje kao seksualna, romantična, porodična koncepcija.
[...] Monogaman odnos je ono za čim oba lika imaju potrebu. [...] Od samog početka njihove potrebe nisu stereotipne, a njihova karakterizacija, naposljetku, dovodi u pitanje konvencionalne uloge polova u društvu. [Kurejši] ukazuje da sve seksualne konvencije ograničavaju. [...] Učeći i eksperimentišući dozvoljavaju sebi i jedan

¹²⁰ “All limitations are prisons”

¹²¹“imperialistic ideas of how the world should be. [...] they insist on a complete dominance of people`s private lives, and of women and female sexuality in particular” U tekstu „Turning the *Black Album* into a Stage Play” (*The Guardian*); dostupno na: <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/jun/29/hanif-kureishi-black-album>> [31. mart. 2010.].

¹²² Hanif Kureishi, op.cit.

drugom da greše, povrede, i budu povređeni. Kako Kurejši objašnjava, hrabro prihvatanje provizornosti ljubavi je osnova veze Šahida i Didi (Kaleta 1998, 123-124).¹²³

Kaleta navodi i Kurejšijevo mišljenje prema kome su marksizam Endrua Braunloua — supruge Didi Ozgud (na početku njihovog odnosa, pored političkog aktivizma, povezivalo ih je i interesovanje za muziku Bitlsa) — i vrsta Islama koju zagovara Rijaz, veoma „stroge religije”; zbog toga „Didi je digla ruke od svega toga”¹²⁴ (Kaleta 1998, 124). S druge strane, Šahid, čije kolebanje i samopreispitivanje traje daleko duže, potpuno je siguran u svoju odluku da napusti Rijaza i njegovu grupu tek kada oni sprovode u delo svoju nameru da spale knjigu koja vređa, kako su to percipirali, i njih i njihovu veru; *Satanski stihovi* (*The Satanic Verses*) Salmana Ruždija (Salman Rushdie), knjiga koju Kurejši, zapravo, spominje u *Crnom albumu* — ali ne eksplicitno, čime problem koji ističe dobija i univerzalni karakter — poslužila je, takođe, kao uvod u nekoliko značajnih tema (u romanu) a one se odnose, pre svega, na mesto, ulogu, značenje i značaj književnosti, mogućnosti slobode mišljenja i izraza, potrebu neprestanog preispitivanja sebe ali i prirode stvarnosti, ideološke i religijske dogme kao generatore nasilja (naravno, ove teme se mogu naći i u mnogim tekstovima popularne muzike). Govoreći o slobodi izraza u svom eseju „U dobroj veri” (“In Good Faith”) Salman Ruždi ističe da „Bez slobode da se osporavaju, čak podvrgnu satiri, sve ortodoksije, uključujući religijske ortodoksije, ona prestaje da postoji. Jezik i mašta ne mogu se utamničiti, ili umetnost će nestati, a sa njom i ono malo što nas čini ljudima”¹²⁵ (Rushdie 1992, 396).

Kurejši, povezuje glavne aspekte popularne muzike i književnosti — čime ukazuje na mogućnosti drugačijeg, direktnog, emotivnog, ili, za vremenski okvir, neophodnog

¹²³ “Love is investigated as a sexual, romantic, and familial concept. [...] The monogamous relationship is what both characters need. [...] From the start, their needs are not stereotypical, and their characterization finally challenges society’s conventional gender roles. [...] suggests that all sexual conventions are confining. [...] Learning and experimenting, they allow themselves and each other to make mistakes and to hurt and be hurt. As Kureishi explains, courageous acceptance of love’s provisionality underlies Shahid’s and Deedee’s affair”

¹²⁴ “Deedee’s given all that up.”

¹²⁵ “Without the freedom to challenge, even to satirize all orthodoxies, including religious orthodoxies, it ceases to exist. Language and the imagination cannot be imprisoned, or art will die, and with it, a little of what makes us human.”

adekvatnog pripovedanja, odnosno, prenošenja ideja, iskustava ili poruke — između ostalog, i opisom načina na koji Šahid piše svoju prvu priču o rasizmu i nasilju koje je doživljavao u školi: pisao je „poput pevača soula koji vrišti u mikrofon”¹²⁶ (Kureishi 2009, 83) a ovakvom komparacijom napravljena je veza sa soul muzikom koja je nastajala, dobrim delom, na osnovu reakcija, stavova i iskustava u opresivnim situacijama u kojima se nalazilo crno stanovništvo, u određenim periodima američke istorije.

1.4. PROSTOR, IDENTITET, NASILJE

Radnja romana *Crni album* odvija se u različitim delovima Londona, u pabovima, na fakultetu, u klubovima, džamiji, na ulicama, u zapuštenim blokovima, čineći tako profil i mapu grada, koja je i okvir za mnoštvo specifičnih, svakodnevnih, urbanih iskustava, u nastojanjima protagonista da pronađu određeni smisao i mesto pripadnosti u svojevrsnom kulturnom, političkom, ili društvenom lavirintu.

Stalnim promenama mesta zbivanja u romanu *Crni album* ističe se višeslojnost tog prostora ali dobija se i utisak kretanja, koje ne samo da je deo dinamičnog vremenskog konteksta već i njegov turbulentni aspekt; takođe, ovim se ističe kako unutrašnja tako i ona eksterna borba protagonista kako bi odredili svoj identitet i prostor u gradu koji je i „mesto sukoba, sila koje se bore za prihvaćenost i lojalnost” (Tju 2006, 153), a u vremenu u kome se pojam „britanstva” neprestano redefiniše.

Pišući o savremenoj fikciji u knjizi *Savremeni britanski roman*, Filip Tju govori i o gradu kao temi kojom se, između ostalog, označava promena. Takođe,

Kao mesto za pripovedanje i kulturu, grad je pokretan, egzistencijalan a opet perverzno monumentalan, kombinujući u savremenoj fikciji globalizovanu ekonomiju i sa lokalizovanom dinamikom intersubjektivnosti i sa osećajem da kultura kroz svoje stalno prilagođavanje, ili kroz evolutivni opstanak, uvek stvara osećaj gubitka (Tju 2006, 127).

¹²⁶ “like a soul singer screaming into a microphone”

Nastajanje određenog utiska — kasnije će to biti iskustvo — (nedefinisanog) gubitka ili izgubljenosti, nazire se već u uvodnom delu *Crnog albuma*, najpre opisom smeštaja u severozapadnom Londonu koji koledž dodeljuje studentu Šahidu Hasanu — koji dolazi iz Sevenouksa, malog mesta u blizini Londona — a zatim i prikazivanjem (detalja) okolnih ulica.

Brojne sobe ove šestospratnice ispunjavali su Afrikanci, Irci i Pakistanci, pa čak i jedna grupa studenata Engleza. Raznoliki stanari puštali su muziku, drogirali se i širili mračnim i prljavim hodnicima miris jeftinog losiona za brijanje i kuvanog kozjeg mesa, od čijeg su se vonja, između svih drugih, tapeti sa zidova ljuštili kao da su drevni svici. U svako doba, a najradije noću, stanari su se raspravljali na nekoliko jezika, prekorevali svoje pse, hvalilili svoje ženske i vežbali trubu. [...] Ovo je bila ulica koju je upoznao; na njoj se zasnivala većina predstava koje je dotad imao o Londonu. Preko dana, bila je poznata po svojim radnjama polovne robe i špaliru trulog nameštaja. [...] Prvog dana video je neku ubogu ženu koja je na nogama imala samo plastične sandale kako vuče svoje troje dece preko ulice [...] Pitao se, takođe, i da li su obližnju ludnicu zatvorili jer su na desetine egzibicionista, lujki i manijaka danonoćno urlale na Haj Roudu¹²⁷ (Kureishi 2009, 9-11).

Ovaj, gotovo distopijski ambijent, kosmopolitskog Londona, je zapravo posledica niza različitih događaja jednog vremenskog okvira, osamdesetih godina prošlog veka mada taj okvir, svakako, može biti daleko širi; „slobode šezdesetih godina, ideologije

¹²⁷ “The many rooms in the six-floor building were filled with Africans, Irish people, Pakistanis and even a group of English students. The various tenants played music, smoked dope and filled the dingy corridors with the smell of bargain aftershave and boiled goat, which odour, amongst others, caused the wallpaper to droop from the walls like ancient scrolls. At all hours, though favouring the night, the occupants disputed in several languages, castigated their dogs, praised their birds and practised the trumpet. [...] This was a road he was becoming familiar with; so far most of his notions about London were based on it. During the day it was well known for its second-hand shops and lined with rotten furniture. [...] On his first day he had seen a poor woman, wearing only plastic sandals on her feet, drag three children across the street [...] He wondered, too, whether a nearby asylum had been recently closed down, since day and night on the High Road, dozens of exhibitionists, gabblers and maniacs yelled”

sedamdesetih, masovna imigracija i ekonomija tačerizma rezultirali su esid rejv žurkama, slepim sledbenicima svega što je antizapadno, univerzitetima na kojima niko ne čita, seksom bez ljubavi, razočaranim feministkinjama, sve većom nezaposlenošću, ljutitim manjinama, ljutim belcima, i kolapsom liberalne kulture”¹²⁸ (King 2005, 91). Filmovi koje je Šahid gledao, dok je živeo u Kentu, opisivali su sasvim drugačiju realnost u nešto drugačijem ambijentu i u njima nije bilo scena koje će ukazivati na postojanje bede u severozapadnom Londonu: „Neki čovek pognuo je glavu nad kesom sa smećem i onda gurnuo u usta komad pite [...] Dva čoveka ležala su, jedan do drugog, u ulazu mokrom od kiše prekriveni gomilom novina i kartona; prazne flaše za jabukovaču stajale su pored njihovih glava kao čunjevi”¹²⁹ (Kureishi 2009, 24-25).

Okruženje u kome se nalazi Šahid, je i svojevrsna refleksija binarne podele na periferiju i centar, koja se i u ovom kontekstu može napraviti — i to u samom centru nekadašnje imperije — podele, koja se može sagledavati kako na sinhronijskoj tako i na dijahronijskoj ravni. Dok šeta centrom Londona, koji se najčešće viđa na turističkim razglednicama, Šahid ima osećaj da je „nevidljiv” i da „sve to nije pravi London” (Kureishi 2009, 14); takođe, posle posete Zulmi, u elitnom delu grada, u kome se nalaze ambasade, modni saloni, središnje ulice koje podsećaju na viktorijanski period, Šahid ima izrazit osećaj nelagodnosti doživljavajući taj deo Londona kao hermetično i tmurno mesto sa anahronističnom teksturom, kao prostor kome ne pripada, i u kome je njegova različitost prenaplašena. Ipak, za Šahida su „Bolje i jezive senke velegrada nego slabašno sunce provincije”¹³⁰ (Kureishi 2009, 24).

U svom tekstu o romanu *Crni Album*, u knjizi *Crna britanska književnost: romani transformacije (Black British literature: Novels of Transformation)*, Mark Stajn (Mark Stein) piše:

¹²⁸ “The liberations of the 1960s, the ideologies of the 1970s, massive immigration and Thatcherite economics have resulted in acid raves, slavish followers of anything anti-Western, universities in which no one reads, sex without love, disappointed feminists, increasing unemployment, angry minorities, angry white men and the collapse of liberal culture.”

¹²⁹ “a man with his head over a rubbish bag, stuffing half a pie into his mouth [...] Two people lay end to end in a rain-swept doorway under a mound of newspapers and cardboard; empty cider bottles stood at their head like skittles”

¹³⁰ “Rather the spooky shadows of the city than the thin sunlight of the countryside”

Dok se London doživljava kao potencijalno opasno mesto [...] u kretanju se nalazi uteha [...] ironično, čini se da je Šahid najviše kod kuće kada nije na jednom određenom mestu [...] Kad god je uplašen, pretražujući i šetajući kroz londonsku pustoš, on često oseća olakšanje kada pronade stanicu metroa. [...] Londonski prevoz postaje mašina za postetničku afilijaciju; metro sa stotinama svojih ulaznih i izlaznih tačaka služi kao simbol potpune radosti koju Šahid oseća pravivši izbore koje njegov prijatelj Čad nikada nije ¹³¹ (Stein 2004, 128).

Čini se da su upravo prostori metroa i ostalih prevoznih sredstava najvitalniji i najdinamičniji delovi Londona, kao mesta kroz koja prolaze i gde se susreću stanovnici gotovo svih profila iz različitih zajednica ili gradskih četvrti (Didi kupuje nekoliko butleg kopija albuma Boba Dilana upravo ispred ulaza u stanicu metroa). Oni zato postaju mete mnogih „ozlojeđenih armija” različitih frakcija, „grupa iz podzemlja”, koje traže osvetu zbog tako puno razloga koji se nalaze svuda u svetu (Kureishi 2009, 113-114); sve te mete imaju simboličnu vrednost jer predstavljaju celokupni kulturni ili društveni okvir, koji je okarakterisan kao neprijateljski.

Ipak, slike i uzroci nasilja u romanu istaknuti su i na sasvim drugačijim lokacijama, daleko od centra — koji, takođe, to nasilje može da generiše — ali tamo odakle, po svemu sudeći, velika pretnja centru dolazi, gde siromaštvo, beznade a onda i mržnja ubrzano stvaraju zatvorene sredine, agresivne supkulture, i beskrajni krug netrpeljivosti, straha i nasilja, ali odakle se bogatija i ulepšana mesta Londona (odnosno centra) sasvim dobro vide i percipiraju kao, na izvestan način, još jedan zatvoren prostor, koji odbacuje mnoge, kome se (nepravедno) ne pripada, ali koji je i cilj ili određena (destruktivna), motivacija za stanovnike. Sara Apstoun piše da Kurejši, „smestivši muslimansku zajednicu u najsiromašnije delove Londona [...] tu aludira da siromaštvo, kao i rasizam podstiču

¹³¹ “While London is seen as a potentially perilous place, [...] there is comfort in movement [...] Shahid, ironically, seems most at home when he is *not* at one particular place [...] Whenever he is frightened, rummaging or walking through London`s wastelands, he is often relieved at finding a Tube station. [...] London Transport becomes a machine for postethnic affiliation; the Tube with its hundreds of points of entry and exit, emblemizes the sheer joy Shahid senses in exercising choices which his friend Chad has never had”

fundamentalističko nasilje.”¹³² Izgleda da u takvom (hermetičnom) okruženju čak ni asimilacija nije poželjna, sve grupe ili zajednice u njemu su marginalizovane, i kao takve ispoljavaju agresiju i druge vidove nasilnog (ne)verbalnog saopštavanja poruka, odnosno mišljenja; prihvatanje ili učestvovanje u zajedničkom kulturnom okviru tu ne postoji — iako, bar potencijalno, ili formalno on postoji — niti ga je u datim okolnostima moguće razvijati i stvarati kao održivu celinu koja će vremenom imati zajednički profil i, većim delom, razvijenu komunikaciju, koja je preduslov za stvaranje zajednice koju će održavati harmonični odnosi; stanovnici azijskog porekla bivaju okarakterisani kao uljezi ili pogodni (preko potrebani) krivci za najveće nedaće (uz korišćenje pogrđnih termina i često ispoljavanje nasilja): „Paki, Paki, Paki!” [...] „Pokrali ste nam radna mesta! Uzeli ste naše kuće! Paki imaju sve! Vratite nam to što je naše i odlazite kući”¹³³ (Kureishi, 2009, 149).

Govoreći o vremenu koje opisuje roman *Crni album*, Hanif Kurejši, u intervjuu za list *The Independent* (2. februar 2009.), opisuje tadašnje džamije u Londonu kao mesta gde je nailazio na „kult mržnje”, sa „razmetljivim propovednicima”, koji su imali „zapaljive govore”.¹³⁴ Upravo takve „zapaljive ” govore, u romanu, ima Rijaz, student ekstremnih ubeđenja, s kojim Šahid vrlo brzo sklapa prijateljstvo, na početku svoje (nesigurne) potrage za smislom „u svemu što mu se događalo” i za onim što bi zaista činilo njegov identitet u neprestanom preplitanju različitih i često oprečnih, ili nerazumljivih uticaja; (idejna) agresivnost Rijaza i njegove grupe usmerena je ne samo na kulturni i supkulturni pluralitet i (potencijalnu) liberalnost Londona, već i na sve ostalo što je percipirano kao neprijateljsko u globalnim okvirima, ispoljavajući solidarnost sa samo jednom, u religijskom, pa i mogućem političkom smislu, svojom stranom, u različitim i kompleksnim sukobima širom sveta, a čime se pravi još jedna stroga (zamišljena) binarna podela na antagonističke, homogenizovane strane; ovo je podela u kojoj se (apsurdno) upravo taj sukob koristi i primenjuje kao jedini način za razrešavanje: „Mi ne okrećemo drugi obraz. Borićemo se za

¹³² “Locating the Muslim community in the poorest part of London [...] suggests here that poverty, as well as racism, is what fuels fundamentalist violence.” op.cit.

¹³³ ‘Paki! Paki! Paki! [...] ‘You stolen our jobs! Taken our housing! Paki got everything! Give it back and go back home!’

¹³⁴ U tekstu, pod nazivom „Hanif Kureishi on the Couch”; dostupno na: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/hanif-kureishi-on-the-couch-1522837.html>> [2. januar 2014.].

naš narod koji je stavljen na muke u Palestini, Afganistanu, Kašmiru!”¹³⁵ (Kureishi, 2009, 92). S obzirom na to da svoje propovedi drži u Ist Endu u kome je prisutan značajan broj skinhedsa i članova organizacija krajnje desnice, a kojima prisustvuju upravo stanovnici tog kraja azijskog porekla, „moženo pronaći direktnu vezu između Rijazove privlačnosti i opresije s kojom se suočavaju ti mladi ljudi u svojim životima izvan džamija”¹³⁶ (Upstone 2008, 15). Ipak, džamija nije prikazana kao mesto koje samo po sebi, ili u svakom slučaju, generiše funadamentalizam i ideje o terorističkim aktivnostima, čime Kurejši izbegava etiketiranje jedne religije kao apriorno nasilne; takođe, predstavljeno je i nekoliko razloga za privlačnost religije (odnosno islama), a dobija se i utisak da su prostor i vreme unutar džamije — u kojoj su harmonično povezani različiti etnički profili — neodredivi, izvan ubrzanog svakodnevnog života i prostora prestonice: „Čulo se na desetine jezika. Stranci su razgovarali jedni sa drugima. Atmosfera je bila, mirna, tiha, meditativna”¹³⁷ (Kureishi 2009, 142). Kako Bart Mur-Gilbert (Bart Moore-Gilbert) primećuje, „Šahidova poseta džamiji vodi ka njegovom priznavanju hibridne prirode sledbenika Islama...”; takođe, on smatra da je Rijazova grupa, jednim delom, dobija i pozitivne karakteristike: „Njena želja za socijalnom pravdom, njeno neprijateljstvo ka neobuzdanom kapitalizmu ere Margaret Tačer, druga životna šansa koju nudi likovima tako različitim kao što su Čad i Streper, sve su predstavljene pozitivno” (Moore-Gilbert 2001, 135).¹³⁸ Ipak, u Rijazovoj ideološkoj matrici ta hibridnost islama je, zapravo, samo pogodna osnova, ili vrsta materijala za iniciranje željenog procesa kulturne homogenizacije i uspostavljanje jednog uniformnog i agresivnog sistema, u kome su identiteti identični (muzika nepoželjna), a (Rijazovo) strogo, fanatično, tumačenje vere i izabrana ideologija ili politički diskurs su jedine moguće vrednosne norme, koje odbacuju ili negiraju karakteristike čoveka kao bića različitosti i promena, onemogućavaju (neophodno) stalnu potragu za smislom, i daju krajnje i

¹³⁵ “ ‘We don’t turn the other cheek. We will fight for our people who are being tortured in Palestine, Afghanistan, Kashmir!’”

¹³⁶ op.cit. “we can trace a direct connection between the attraction of Riaz and the oppression faced by these young men in their lives outside the mosques.”

¹³⁷ There were dozens of languages. Strangers spoke to one another. The atmosphere was uncompetitive, peaceful, meditative.

¹³⁸ “Shahid’s visit to the mosque leads to his recognition of the hybrid nature of Islam’s adherents [...] Its desire for social justice, its hostility to the unrestrained capitalism of the Thatcher era, the second chance in life which it offers characters as diverse as Chad and Strapper, are all represented positively”

nepromenljive odgovore koji zanemaruju potrebe, realnost i domen mogućeg u kome se pomeraju granice i ograničenja i redefiniše značenje slobode u mnogim kontekstima.

Rijaz je postao popularan i svestan duha vremena, što je koristio da bi nekim svojim predavanjima dao i ovakve naslove: „Demokratija je hipokrizija”, „Sahraniti rejev ili biti njime sahranjen?”¹³⁹ (Kureishi 2009, 90-91). U nekim referencama na rejev supkulturu i načinu na koji je percipirana, pre svega, od strane onih koji joj pripadaju, Kurejši, u romanu, daje sledeće opise: „novi esid san”¹⁴⁰, „kolektivna ljubav”, „duhovno jedinstvo”, „leto ljubavi”¹⁴¹ (Kureishi 2009, 208). Sajmon Rejnolds (Simon Reynolds) ukazuje na to da je rejev, uz svoj koncept „ljubavi, mira, jedinstva” (što je, naravno, i odraz načela koji je imao hipi pokret, tokom šezdesetih godina) predstavljao suprotnost socijalnoj atomizaciji ere Margaret Tačer (Reynolds 2006, 82). Takođe, rejev supkultura, izrazito kosmopolitskog karaktera (podrazumeva izvođenje različitih žanrova plesne elektronske muzike) — koja se manifestovala, pre svega, na festivalima ili zabavama organizovanim, sve češće, izvan urbanih sredina — smatrana je utopističkom: kako Dejvid Hezmondhalš na to podseća, ona je ukazivala na mogućnost postojanja društva koje je zasnovano na zadovoljstvu i uzajamnom poštovanju, a s obzirom na to da je policija često sprovodila akcije u kojima je prekidala ilegalno organizovane rejev zabave, britanska omladina je poistovećivala rejev sa pobunom i opasnošću (Hezmondho [sic]¹⁴² 2003, 277-278).¹⁴³ Ova supkultura — koja po

¹³⁹ ‘Democracy is a Hypocrisy’, ‘Rave to the Grave?’

¹⁴⁰ Esid (acid) je izraz koji se odnosi na LSD.

¹⁴¹ „Drugo leto ljubavi” je termin koji je korišćen za niz rejevova koji su organizovani, najpre, tokom leta 1987. godine, potom i 1988. i 1989. godine, jer je termin „Leto ljubavi” korišćen za okupljanje oko 100 000 ljudi u San Francisku, 1967. godine, na svojevrsnom kulturnom i političkom protestu hipi pokreta; sličnih okupljanja tokom leta 1967. godine bilo je i u drugim većim gradovima u Sjedinjenim Američkim Državama, takođe i u Evropi.

¹⁴² Citat je iz knjige *Britanske studije kulture* (Geopoetika, 2003.), Dejvida Morlija i Kevina Robinsa, u kojoj je britansko prezime Hesmondhalgh transkribovano kao Hezmondho; s obzirom na to da je autor ukazivao na to da je pravilan izgovor njegovog prezimena Hezmondhalš, ovako će biti navodeno u tekstu disertacije, uz odgovarajuću napomenu, tamo gde je to potrebno.

¹⁴³ Značaj koji je ova supkultura dobila, tokom osamdesetih i devedesetih godina, ima svoje polazište, kako na to ukazuje Dejvid Hezmondhalš, u centralnom mestu koje diskoteke i klubovi imaju (kao mesta okupljanja, zabave, komunikacije) za britansku omladinu: „U Ujedinjenom Kraljevstvu, diskoteka je pozornica adolescentskih obreda prelaska u samostalni život, kao i mitsko mesto gde ne važe sva ona ograničenja koja čine puritansku stranu britanske kulture [...] Već oko 1986. godine, u modu su ušle žurke koje su se održavale u prostorima udaljenim od centralnih gradskih zona, gde se diskoteke obično nalaze. Najpoznatiji primeri su skladišta i španska letovališta, ali u štampi se naširoko pisalo i o pojedinim alternativnim diskotekama kao što je mančesterska „Hacijenda”. Zatim, u tim prostorima pojavila se droga ekstazi. Onima koji su ga uzimali, ekstazi je stvarao osećaj nesputane euforije, a stilska štampa je davala savete kako se u takvoj situaciji treba

svojim glavnim karakteristikama, svakako, predstavlja, suprotnost, dogmatizmu i ekstremizmu Rijazovih ideja — je, u Rijazovom razmišljanjima, deo britanskog dekadentnog društva, te je i zato tema njegovih osuda i oštrih kritika. Neke od tih karakteristika — koje su i glavni razlozi moralne panike povodom rejev zabava, pored trgovine i konzumiranja narkotika u jednom delu ove supkulture — odnose se na zaobilaženje (svih) autoriteta, odnosno, organa vlasti koji bi dali dozvolu za održavanje rejva, nepredvidive promene prostora u kojima su se održavali festivali i zabave (često su informacije o mestu okupljanja držana u tajnosti do same večeri predviđene za zabavu), naglašena usmerenost na zadovoljstvo, ples, zajedništvo i nepostojanje političkih aspekata (svakako, nikakvih religijskih) — koji bi, ako bi postojali, ipak, ukazivali na pripadanje glavnim (jednim delom prihvatljivim) društvenim okvirima, bez obzira na idejnu usmerenost — takođe, na šta ukazuje Maria Pini (Maria Pini) umanjivanje značaja društvenih i seksualnih razlika; brisanje granica ne odnosi se samo na one koje postoje u društvu već i na „lične granice”, na, kako neki od učesnika rejvova kažu, gubljenje „svog bića” kako bi postali deo nečeg „većeg” (Pini 1997, 163). Rijaz preuzima negativne predstave o rejev supkulturi koje već postoje u javnosti, generalizuje ih, i zajedno sa drugim segmentima britanske (popularne) kulture — uključujući, naravno, i popularnu muziku kao celinu — svrstava ih u kategoriju dekadentnog „Drugog” (koju treba odbaciti i iskoreniti).

U tekstu posvećenom predstavi nastaloj po romanu *Crni Album*,¹⁴⁴ Hanif Kurejši piše kako „Riaz [...] smatra da je mržnja Drugog delotvoran način da održi zajedništvo grupe i da se napreduje. Kako bi to radio, on mora da stvori efektivnu paranoju. On mora da

ponašati, polazeći od neohipi ideologije mira i ljubavi. [...] Igralo se sve mahnitije, a di-džejevi su sve više eksperimentisali sa miksovanjem muzičkih numera, tako da je bilo sve teže odrediti trenutak kada počinje sledeća ploča, što je, opet, podsticalo publiku da igra bez prestanka (Hezmondho [sic] 2003, 278). Takođe, Dejvid Sibli (David Sibley) piše u svom tekstu „Kontrola prostora: kulture travelera, omladine i droge” (objavljen i u knjizi *Britanske studije kulture*,) da je tokom osamdesetih i devedesetih godina, u Britaniji, bila prisutna demonizacija mladih koji su odlazili iz grada u selo da bi uzeli učešće u rejev skupovima; „Političarima izgleda najviše brige zadaje geografija rejva. Nepredvidivo kretanje mladih ljudi, pretežno iz grada u selo, predstavljeno je kao transgresija. Rejveri, droga i njihova muzika „pripadaju” gradu i, određenije, siromašnim gradskim četvrtima. Rejev okupljanja donose stranu kulturu u ruralni prostor” (Sibli 2003, 413). Donošenjem zakonskih akata 1991. i 1994. godine, u Velikoj Britaniji, policiji su data ovlašćenja da zabranjuje i prekida rejvove. Već početkom devedesetih godina termin „rejev” postaje neadekvatan jer posle „esid haus” muzike, koja je dominirala, u početku, na rejev zabavama, u elektronskoj plesnoj muzici, nastajali su mnogi drugi žanrovi (Bennett 2000, 75).

¹⁴⁴ Izvođenja ove predstave počela su 21. jula 2009. godine u londonskom Nacionalnom teatru (The National Theatre).

osigura da ideja Drugog bude dovoljno užasna i opasna kako bi bila vredna straha. Baš kao što je Zapad stvarao fantazije o Istoku za svoje sopstvene svrhe, Istok — ovog puta smešten na Zapadu — uradiće isto, osiguravši potpuno razmimoilaženje”¹⁴⁵ (Kureishi, 2009)¹⁴⁶. U takvom rascepu — nasleđenom, odnosno, obnavljanom, ili novostvorenom — koji stvara nesigurnost i konfuziju, (brzo) pronalaženje, odnosno, (re)definisanje ili razgradnja postojećeg identiteta koji će pružiti, pre svega, osećaj izvesnosti, sigurnosti i pripadanja, postaje potreba, kojom je lako manipulirati. Paul Gilroy (Paul Gilroy) smatra da „identitet postaje pitanje moći i vlasti kada grupa nastoji da se ostvari u političkoj formi” (Gilroy 2000, 99)¹⁴⁷; upravo je to jedan od glavnih ciljeva Rijaza i njegove grupe, a pitanje ili problematizovanje identiteta je stalna tema, koja se (zlo)upotrebljava u političkoj i svakoj drugoj borbi (ili, preciznije rečeno — ratu). Nasilje, u svim svojim formama, pored ostalog, i kao sredstvo u nametanju identiteta — pojedincu, zajednici, određenoj kulturi, čitavom narodu, ili možda određenoj politici — vodi, pored drugih posledica, i brisanju, poništavanju, odnosno, destrukciji individualnosti, postojećih kulturnih obrazaca, kao i svih budućih koji bi se mogli razviti u jednoj (celovitoj) mogućoj, bogatijoj kulturi. Opisom jednog od činova nasilja u *Crnom albumu*, kada Rijazova grupa baca zapaljivu bombu na knjižaru, predstavljeno je, zapravo, i simbolično razaranje onog što je lično, prepoznatljivo, odnosno, što bi moglo biti najvažniji simbol identiteta, ličnosti, individualnog, kada bomba eksplodira u lice jednog od napadača.

Govoreći o svojoj predstavi *Crni album*, rađenoj po Kurejšijevom romanu, reditelj Džatinder Verma (Jatinder Verma) smatra da je 1989. godina period kada se pojavio „svet onakav kakav ga poznajemo sada, sa terorom motivisanim fundamentalizmom i grabežljivim kapitalizmom”¹⁴⁸ ; u svom tekstu za britanski *The Guardian* povodom

¹⁴⁵ “ Riaz [...] understands that hatred of the Other is an effective way of keeping his group together and moving forward. To do this, he has to create an effective paranoia. He must ensure that the idea of the Other is sufficiently horrible and dangerous to make it worth being afraid of. Just as the west has generated fantasies of the east for its own purposes, the east — this time stationed in the west — will do the same, ensuring a complete disjunction.”

¹⁴⁶ <<http://www.theguardian.com/books/2009/jun/29/hanif-kureishi-black-album>> [31. mart 2010.].

¹⁴⁷ U knjizi *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Colour Line*: “Identity becomes a question of power and authority when a group seeks to realize itself in political form.

¹⁴⁸ “the world as we know it now, with fundamentalist-driven terror and rapacious capitalism”; Dostupno na: <[http://tara-arts.com/media/files/The Black Album Education Resource Pack touring \(TARA Arts %26 National Theatre\).pdf](http://tara-arts.com/media/files/The%20Black%20Album%20Education%20Resource%20Pack%20touring%20(TARA%20Arts%20National%20Theatre).pdf)> [25. septembar 2014.].

predstave *Crni album*, Kurejši iznosi slično mišljenje da je „nešto počelo da se komeša krajem osamdesetih godina, što je snažno uticalo na naš svet i sa čim još uvek ne možemo da se složimo”¹⁴⁹ (Kureishi 2009). U vremenu i prostoru koji su ispunjeni svakovrsnom zapletenošću, kontradiktornostima, konfuzijom, novim tumačenjima prošlosti, anahronim tumačenjem sadašnjosti, stalnim ispitivanjem mogućnosti za (re)definisanjem ili grčevitim čuvanjem „starog” identiteta u nestabilnim ili kompleksnim strukturama iskustva, u mnogobrojnim (tangentskim) kulturnim praksama koje nemaju jasne okvire, u svetu u kome je promena jedna od osnovnih karakteristika ali i potreba, roman *Crni album* (kao i predstava) iznova dobija jednu novu aktuelnost. Takođe, ključno pitanje koje Kurejši postavlja u romanu *Crni album* je: da li književnost može imati takav uticaj da može povezivati ljude kao što to može popularna muzika (ili u širem okviru popularna kultura)? Džon Fisk piše da „Popularna kultura mora, iznad svega, biti *relevantna* za neposrednu društvenu situaciju ljudi” (Fisk 2001, 33), a čini se da Kurejši zastupa sličnu tezu u svojim romanima, koji ukazuju upravo na postojanje relevantnosti kako popularne muzike tako i književnosti za identitet, razumevanje i (re)definisanje društvenog prostora.

1.5. LONDON

Kako Džon Klement Bol (John Clement Ball) primećuje „društveno i ekonomski opresivni prostori koje je Engleska konstruisala u dalekim zemljama su, u suštini, reprodukovani u (post)imperijalnom metropolisu. [...] mnogi migranti su se pitali da li im je uručen ključ prestonice, da li su bili zaključani unutar nje, ili su se našli nasukani na margini društva, koje im nikada neće zaista otvoriti svoja vrata” (Ball 2004, 6-7).¹⁵⁰ Potomci imigranata — ovde se to odnosi, uglavnom, na Britance čiji su roditelji došli iz Azije ili Afrike — još uvek postavljaju ista pitanja. Šahid u *Crnom albumu*, ipak, pokazuje

¹⁴⁹ “something had begun to stir in the late 80s that has had a profound effect on our world, and which we are still trying to come to terms with” op.cit.

¹⁵⁰ “the socially and economically oppressive spaces England constructed in faraway lands are, in essence, reproduced in the (post)imperial metropolis. [...] many migrants wondered whether they had been handed the key to the capital, been locked up inside it, or found themselves stranded on the edges of a society that would never really open its doors to them”

daleko veću duhovnu i intelektualnu snagu, u odnosu na period kada započinje svoj život u Londonu, ali i u odnosu na Rijazu i članove njegove grupe — koji „ne sumnjaju ni u šta” — preispitivanjem sebe, ispoljavanjem kritičnosti, kao i spremnosti ili potrebe da istražuje sve ono što bi moglo biti priroda istine. Fluidni identitet — za koji se Šahid opredeljuje, i koji prepoznaje kao svoj, a koji, takođe, London ima kao celina, iako je on, takođe, fragmentaran, sačinjen iz često oprečnih elemenata — suprotstavljen je apsolutnim, statičnim, zatvorenim kategorijama; svoje posebno mesto ima u popularnoj kulturi (odnosno, popularnoj muzici), koja je i veoma važan deo identiteta Londona, a kako ističe Džon Fisk (John Fiske) u knjizi *Popularna kultura (Understanding Popular Culture)* „Jedno od svojstava popularnog jeste i fluidnost” (Fisk 2001, 39). Reference na popularnu kulturu i popularnu muziku u *Crnom albumu* su brojne; važne su u konstruisanju konteksta priče i ukazuju na brojna značenja, a kako Mur-Gilbert piše „Za Kurejšija pop otelotvorava oslobađajuću energiju ‘kulturne revolucije’ koja je počela šezdesetih godina” (Moore-Gilbert 2001, 115).¹⁵¹

Mur-Gilbert ukazuje i na to da naslov *Crni album*, pored ostalog, može da bude aluzija na *Beli album*¹⁵² Bitlsa; oni su, između ostalih najznačajnijih britanskih rok bendova iz šezdesetih i sedamdesetih godina, već postali deo (prihvaćenog) britanskog (liverpulskeg ali i londonskog) kulturnog identiteta (u kome, popularna kultura ima značajno mesto), i u okvirima popularne muzike, deo tradicionalnog miljea — iako dometi većeg dela njihove muzike, iz dijahronijske perspective, prevazilaze konvencionalne norme i klasifikacije — te su, pored ostalog, predstavljali i polaznu osnovu britpopa (neke od grupa koje pripadaju ovom diskursu nastale su krajem osamdesetih godina), odnosno, muzike niza grupa sličnog idejnog usmerenja, koje su nastajale krajem osamdesetih godina u Velikoj Britaniji i veliki uspeh postizale već tokom devedesetih — Šahidu privlači pažnju „jedna od onih mančesterskih gitarskih grupa” the Stone Roses (spominju se i Inspiral Carpets), koji kao jedan od glavnih uticaja u svojoj muzici imaju upravo Bitlse — a britpop, koji svoje utemeljenje, pre svega, nalazi u britanskoj muzičkoj tradiciji¹⁵³ (iako se analizom rada

¹⁵¹ “For Kureishi pop epitomises the liberating energies of the ‘cultural revolution’ which began the 1960s.”

¹⁵² Poznat kao *The White Album* jer, kada je objavljen, na beloj podlozi je štampan jedino naziv grupe.

¹⁵³ Ta tradicija, s druge strane, nastala je iz interakcije sa različitim američkim muzičkim žanrovima.

pojedinih grupa može doći i do drugačijih zaključaka), dobio je tokom vremena i izvesnu konzervativnu crtu, kako primećuje i Dejvid Hezmondhalš, koji ističe sledeće u eseju „Britanska pop muzika i nacionalni identitet”:

britpop je implicitno poistovećivao britanski nacionalni identitet sa nacionalnim identitetom *belih* Engleza: kanon koji je britpop ustanovio sastojao se gotovo isključivo od belih izvođača i ploča. [...] U britpop verziji rok istorije, britanski muzički identitet nije predstavljao proizvod kosmopolitske interakcije sa drugim kulturama, već se sastojao od ograničenog broja specifičnih nacionalnih obeležja i muzičkih tekovina. Problem, dakle, nije toliko bio u tome što je britpop diskurs veličao muziku koja je tražila uzore u istoriji [...] već u tome što je iskonstruisao pojednostavljenu, linearnu verziju tradicije iz koje su izostavljene brojne zanimljive pojave u britanskoj muzici, ako i mnoge druge alternativne forme društvenog identiteta (Hezmondho [*sic*] 2003, 277).¹⁵⁴

S obzirom na to da Prins ne pripada britanskom muzičkom, odnosno, kulturnom kontekstu i da predstavlja simbol sasvim drugačijeg (američkog), kompleksnog diskursa i hibridnog identiteta, izuzetno je važno uvođenje upravo takvog simbola u Kurejšijevu priču. *Crni album* ukazuje na postojanje i važnost alternativnih formi identiteta, i mnogo mogućnosti za njihovo ostvarenje kroz kulturnu otvorenost i fleksibilnost i pluralitet popularne muzike, koja većim delom svoje polazište ima u komplekskom urbanom prostoru (kakav je London), i koja je u romanu (ali i u svojoj suštini), zapravo, suprotstavljena fundamentalizmu, političkoj demagogiji i polarizaciji, ekstremizmu, isključivosti, rasizmu, i njihovoj posledici — nasilju. Zanimljivo je i to da, u romanu Kurejši spominje i „azijski pank bend” the Masters of Enlightenment (na čiji koncert Didi želi da ode), što bi moglo biti neobično (ali u kontekstu priče sasvim adekvatno) ako se uzmu u obzir mišljenja da je pank imao ambivalentni odnos prema zajednici azijskog porekla — ili da je postojalo ignorisanje

¹⁵⁴ Esej je objavljen u knjizi *Britanske studije kulture*, Morli, D. Robins, K. (ur.) (Geopoetika, 2003).

ove zajednice u intervjuima i tekstovima pesama¹⁵⁵ — i činjenica da je ova supkultura, u početku bila okrenuta, jednim svojim delom, zajednici afro-karipskog porekla, ali ne, u značajnoj meri, i drugim etnicitetima (što će se u narednim godinama, odnosno, decenijama, promeniti); tako, Rodžer Sejbin smatra da je u percepciji pankera postojala izvesna romantičnost u predstavi o afro-karipskoj zajednici, pre svega, zbog njene reputacije u konfrontacijama sa policijom; takođe, pank se mogao lako identifikovati sa rege muzikom — u kojoj je jedna od glavnih tema građanski i politički protest — podsećajući, pri tom, i na stavove Boba Marlija u pesmi „Punky Reggae Party” da je društvo odbacilo i pankere i rastafarijance, a s druge strane, ne treba zaboraviti ni to da svi učesnici pank pokreta nisu podržavali kampanje i političku stranu organizacije kakva je „Rock Against Racism” (Sabin 2002, 204-206). Ipak, 1980. u Londonu je osnovana pank grupa Alien Kulture, koja je podržavala „Rock Against Racism”, a čiji su članovi, azijskog porekla, izabrali ovakav naziv jer su bili podstaknuti izjavom Margaret Tačer u kojoj ona izražava bojazan da će Britanija biti „preplavljena ljudima iz stranih kultura”; upravo etničko poreklo ove grupe bio je razlog ispoljavanja neprijateljstva ne samo pojedinih supkulturnih grupa (skinhedsa, na primer) prema njenim članovima, već i britansko-azijske zajednice, o čijim kulturnim praksama (hermetičnim i tradicionalnim) — pored ostalih tema koje se odnose na svakodnevne teškoće života u Britaniji — je bilo reči u njihovim pesmama.

Pišući o popularnoj kulturi i njenoj fluidnost, Džon Fisk iznosi mišljenje da „Određena osoba može, u različitim trenucima, saglasno svom kretanju kroz društvene formacije, stvarati kulturne pripadnosti sa različitim, možda i kontradiktornim društvenim grupama” (Fisk, 2001, 39). Čini se da najviše takvih mogućnosti za stvaranje različitih pripadnosti pružaju upravo gradovi kao što je London (svakako, sa svojim predgrađima), koji je, takođe, jedna od glavnih tema ili, na izvestan način, jedan od protagonista u romanu *Crni album*, kao i u Kurejšijevom romanu *Buda iz predgrađa*, ali i u romanu *Apsolutni početnici* Kolina Mekinesa. London je i moguć kulturološki lavirint¹⁵⁶ u kome se prožimaju različite

¹⁵⁵ Rodžer Sejbin (Roger Sabin) naglašava ovu činjenicu s obzirom na to da su organizacije krajnje desnice svoju pažnju i nasilne akcije posebno usmeravale na imigrante azijskog porekla, koji su se intezivnije doseljavali u Veliku Britaniju od 1976. godine, kada su bili proterani iz Ugande, Kenije i Malavija (Sabin 2002, 203).

¹⁵⁶ Zanimljivo je i zapažanje Gerharda Hofmana (Gerhard Hoffmann) koje se može staviti u ovaj kontekst, a koji piše sledeće u knjizi *Od modernizma do postmodernizma: koncepcije i strategije postmoderne američke*

stvarnosti, doživljaji vremena, kompleksne slike sveta, svojevrsni palimpsest, eklektične strukture, skup složenih (kontradiktornih) formi i koncepcija, kosmopolitska sfera konstantnih transformacija naspram kojih su i pojedini manji hermetični i statični okviri; on je i postmoderni (otvoreni) prostor ili, opet, heterogeni međuprostor između Velike Britanije i svih mesta porekla njegovih (novih) stanovnika (bilo da potiču iz bivših kolonija ili ne) u kome se odvija neprekidni proces kulturne diversifikacije, koji omogućava ali i navodi na (re)definisanje kako svog identiteta tako i svojih stanovnika (kao potrebu, izbor, neophodnost u širem vremenskom (ili evolutivnom) toku). Kako Kevin Robins ističe „Grad nije prostor koji bi mogao bit zamišljen kao (zapravo, zamenjen za) unitarni i koherentni identitet [...] Zbog svojih kvaliteta mnogostrukosti, gradovi mogu da postavljaju pitanja drugačija u odnosu na vrste pitanja koje postavljaju nacije i države (Robins 2003, 474-475).

London, u celini, svojim promenljivim urbanim miljeom, poznatim kosmopolitskim profilom, polihromatskom kulturom, popularnom kulturom, i mnogim verzijama hibridnosti, čini višedimenzionalni prostor — Kolin Mekines i Hanif Kurejši, u svojim romanima, upravo ga tako predstavljaju — daleko širi od mnogih drugih prostora koji čine Veliku Britaniju, i niza njenih suženih, homogenih, provincijalnih, tradicionalnih, nacionalnih ili nacionalističkih, često nedovoljno ili neadekvatno definisanih (anahronih) okvira, kao i od mnogih kulturno različitih ili udaljenih prostora odakle su stigli neki njegovi stanovnici; zato odaje (privlačan) utisak neograničenih mogućnosti za samospoznajom, kretanjem, i pronalaženjem lične slobode ili bar njenim prividom. Ipak, elementi hermetičnog, statičnog, homogenog, ili provincijalnog nalaze se i u samoj gigantskoj strukturi Londona, i predstavljaju njegovu suprotnost a u uslovima, kosmopolitskog, globalizovanog grada, kompleksne, eklektične strukture, oni mogu postati delovi dezintegracije, deprivacije, i destrukcije, često, kao moguće (odbrambene) reakcije (ili posledice) na sve veću neprilagođenost, otuđenost, stvarni ili iracionalni osećaj ugroženosti, ekonomsku ruiniranost, nepostojanje adekvatne, dinamične, svakako,

proze (From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction): „Glavna metafora za postmodernu fikciju, presudna figuracija za njen sadržaj, nacrt, narativne strategije, paradoksalnost njene namere i cilja, je prostorna: to je lavirint” (Hoffmann 2005, 414). “The central metaphor for postmodern fiction, the crucial figuration for its content, design, narrative strategies, the paradoxicality of its intention and goal, is spatial: it is the labyrinth”

dvosmerne, dakle, uspješne komunikacije, koja je svedena na situacioni okvir, bez (razmene) dovoljno informacija ili priča o (zajedničkom) iskustvu različitih strana.

Takođe, može se reći da se vitalnost određene kulture ogleda pre svega u postojanju i načinu interakcije i integracije sa drugim (tangentnim) kulturama (i, naravno, supkulturama, koje u svojoj osnovi nemaju nasilne prakse) čime je moguće stvaranje kosmopolitskih kohezivnih elemenata društva koji ne znače neumitno gubljenje njegovog postojećeg identiteta, već zapravo njegovo uslozljavanje, širenje, razvijanje i sazrevanje, u određenom još uvek prepoznatljivom društvenom okviru u kome se čak i ono što se prepoznaje kao tradicionalno ne gubi, već je deo (ili još uvek osnova) jedne velike kulturno bogate celine. Nosioци ovakve društvene dinamike su, ili bi bar trebalo da budu, gradovi, urbane sredine — sa svojim fluidnim, kulturnim prostorima (ili uslovima za njihovo nastajanje) — i koji bi, pre svega, trebalo da zadovolje, složene potrebe svojih stanovnika, koji mogu da pripadaju različitom kulturnom nasleđu koje, pre svega, predstavlja veću pokretačku snagu šire zajednice, ako postoje uslovi i jasno definisana pravila koja omogućavaju procese istinske integracije i prožimanja.^{157 158}

U Mekinesovim i Kurejšijevim pričama (kao i u delima sve većeg broja savremenih pisaca), grad je prostor u kome popularna muzika nalazi svoje zvuke, emocionalnu atmosferu, motive, teksturu, priče, kontekst i prostor (naravno, ovakav odnos popularne muzike i urbanog prostora postoji i izvan književnog teksta); muzičari, kao i pisci, iznova pronalaze imaginativne strukture u kojima se nalaze tumačenja različitih aspekata i fragmenata društvenih prostora grada i njegovih identiteta, kao i njegove nove slike, predstavljanja, osobine ili forme. Prema Toniju Mičelu (Tony Mitchell) muzika oživljava slike prostora, mesta, okolnosti i iznova ih stvara; takođe, ona omogućava „afektivno otelovljenje identiteta, doma, i pripadanja” (Mitchell 2009, 173). Popularna muzika, kao deo značenja, za savremene prozne pisce, može biti sredstvo pomoću koga se mogu

¹⁵⁷ Prema Piteru Dž. Tejloru, „Sa gradovima u prvom planu, kosmopolitski identitet bi opet mogao da bude takmac nacionalističkom identitetu. Svet globalnih gradova je i svet globalne dijasporе, što vodi višestrukim slojevima identiteta gde na raspolaganju stoje svi, državni, nacionalni, gradski i identitet dijasporе” (Taylor 2003, 148).

¹⁵⁸ Razmatranja o karakteristikama, identitetima, (kulturnom) profilu Londona, autor ove disertacije objavio je u tekstu „Višestruki slojevi identiteta u romanu *Londonstanac* Gautama Malkanija”, *Philologia*, broj 6, 2008., str. 173-184.

otkrivati i razumeti različite artikulacije identiteta u određenom kulturnom sistemu (Hertz and Roessner 2014, 22). Književnost i popularna muzika mogu pronalaziti i kreirati značenja i drugačije slike (poznatog) društvenog i kulturnog prostora, koji, onda, može dobiti novi, ili još jedan, drugačiji identitet.

2. MUZIČKA INDUSTRIJA, „NOVI MOMAK”, KULTURA OBOŽAVALACA — POLITIČKI I KULTURNI AMBIJENT U VELIKOJ BRITANIJ DEVEDESETIH GODINA

28. novembra 1990. godine, Margaret Tačer je dala ostavku na premijersko mesto, usled velikih političkih pritisaka koji su dolazili iz Konzervativne stranke koju je tada vodila, a koji su bili generisani nesuglasicama povodom njene dotadašnje unutrašnje i spoljne politike (pre svega, zbog razmimoilaženja u vezi pitanja oporezivanja i odnosa sa evropskim državama) i, u tom periodu, najmanje podrške i velikih protesta u britanskoj javnosti.¹⁵⁹ Tom prilikom, preuzevši vođenje Konzervativne stranke, i mesto premijera, Džon Mejdžor, je obećao da će kreirati promene, u celoj zemlji, koje će dovesti do nastajanja naprednog „istinskog besklasnog društva” (Turner 2013, Kindle Locations 129-132). S obzirom na to da je Velika Britanija prolazila kroz period dvogodišnje recesije, koji je započeo upravo kada je Margaret Tačer napuštala svoje dotadašnje vodeće političke funkcije, a da 1992. godine konzervativci, ponovo, pobeđuju na opštim izborima, većih političkih promena u Velikoj Britaniji neće biti do 1997. godine, kada na izborima vlast preuzimaju laburisti (premda, besklasno društvo neće nastati ni tokom njihovog mandata). Kako Stjuart Bortvik i Ron Moj naglašavaju, s obzirom na to da su manufakturna i teška industrija u Velikoj Britaniji bile gotovo devastirane u prethodnom periodu, laburistička vlada, od 1997. do 2001. godine, isticala je važnost „kreativnih industrija” u procesu oporavljanja britanske ekonomije ali, pri tom, navode i mišljenje istoričara kulture Roberta Hjuisona (Robert Hewison) „da su viši ešaloni laburističke vlade posmatrali umetnost instrumentalistički, kao sredstvo koje će pomoći da se postigne društvena i urbana regeneracija” (Bortvik i Moj 2010, 230-231). Ipak, određeni uticaj ili posledice politike

¹⁵⁹ Upravo je dažbina koju je vlada Margaret Tačer uvela za lokalne zajednice (nazvana „The Community Charge” ili „Poll Tax”) bila povod za niz protesta i nereda u Velikoj Britaniji. Prema pisanju lista *The Independent* (25. mart 2010.), ovaj poreski zakon, koji je predviđao ukidanje tarifa zasnovanih na vrednosti nekretnina, a uvođenje nepromenljive visine dažbina za svaku odraslu osobu, koje bi određivala lokalna vlast, u praksi bi omogućio svakoj bogatoj osobi, koja živi sama u svojoj luksuznoj kući, da plaća manji porez od prosečne porodice. London je bio mesto najvećih protesta i nereda, 31. marta 1990. godine; tekst o ovim događajima, objavljen je i u listu *The Independent*, a dostupan je na: <<http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/the-battle-of-traffic-square-the-poll-tax-riots-revisited-1926873.html>> [15. decembar 2014.].

Margaret Tačer biće vidljive i tokom devedesetih godina¹⁶⁰ (mada, kako naglašavaju mnogi politički komentatori, one u izvesnoj meri, postoje i danas).¹⁶¹ Izjava Tačerove u intervjuu za časopis *Woman's Own*, 1987. godine, da „ne postoji takva stvar kao što je društvo”¹⁶² — kojom je izrazila i svoje uverenje da je individualizam (kao najvažnija kategorija) u društvu neophodan za prosperitet (u uslovima slobodne ekonomije), a ne država i njeni mehanizmi — kao jedan od postulata ideologije koja je dobila naziv „tačerizam”¹⁶³, kako ističe Alvin V. Turner (Alwyn W. Turner), za mnoge Britance, ukazivala je na „duh pohlepe i sebičnosti”¹⁶⁴ i bila je citirana, u različitim prilikama i tokom ove dekade; „ostalo je rašireno uverenje ne samo da društvo, ipak, postoji, već da je neraskidivo povezano sa delovanjem države (Turner 2013, Kindle Locations 117-120).¹⁶⁵ Takođe, „mnogi su smatrali da je nešto vredno izgubljeno tokom dekade Tačerove, kada je lična korist dobila prvenstvo u odnosu na javne službe; da je Britanija bila u opasnosti da odbaci neodređenu ali jaku koheziju, nešto što bi se lako moglo nazvati ‘društvom’”¹⁶⁶ (Turner 2013, Kindle Locations 147-149).

¹⁶⁰ Tek nakon izbora 1997. godine, politički diskurs Margaret Tačer prestaje da ima tako veliku ulogu u britanskoj politici i kulturi (Bortvik i Moj 2010, 229).

¹⁶¹ Ovakvih komentara bilo je u pojedinim tekstovima britanske štampe, objavljenim povodom smrti Margaret Tačer 8. aprila 2013. godine; tako, na, primer, *The Economist*, 13. aprila 2013. godine donosi tekst („No Ordinary Politician”) u kome se iznosi mišljenje da je Margaret Tačer „ostavila iza sebe vrstu politike i skup uverenja koji još uvek imaju odjek, od Varšave preko Santjaga do Vašingtona (“left behind a brand of politics and a set of convictions which still resonate, from Warsaw to Santiago to Washington”); dostupno na: <<http://www.economist.com/news/briefing/21576081-margaret-thatcher-britains-prime-minister-1979-1990-died-april-8th-age>> [24. novembar 2014.].

¹⁶² “There is no such thing as society”; ovaj intervju, objavljen 31. oktobra 1987. godine, dostupan je na internet stranici fondacije Margaret Tačer: <<http://www.margaretthatcher.org/document/106689>> [24. novembar 2014.].

¹⁶³ Ovaj termin je upotrebio Stjuart Hol u svom tekstu „The Great Moving Right Show” u januarском broju časopisa *Marxism Today* 1979. godine, u kome je razmatrao nastajanje, u tom trenutku, nove (štetne), političke formacije; politika konzervativaca, odnosno, „tačerizam”, kako Hol piše, davala je prostora radikalnoj filozofiji nove „Desnice” i „antikolektivizmu” (Hall 1979, 17).

¹⁶⁴ Ova rečenica je, zapravo, samo deo stavova, koje je Margaret Tačer iznela u intervjuu za časopis *Woman's Own*, o potrebi preuzimanja lične odgovornosti kada su u pitanju prosperitet i rešavanje egzistencijalnih problema (umesto oslanjanja na pomoć države), o neophodnosti da se pomogne onima kojima je to potrebno ali, da je, pri tom, potrebno osloniti se na sopstvenu snagu, što je u uslovima velikih klasnih razlika, ekonomskih teškoća i drugih društvenih previranja, iniciralo oštre polemike; *ibid.*

¹⁶⁵ “there remained a widespread belief not only that society did exist, but that it was inextricably tied up with the actions of the state”

¹⁶⁶ “many felt that something valuable had been lost over the course of the Thatcher decade, as private profit took precedence over public service; that Britain was in danger of throwing away an intangible but powerful cohesion, something that might well be termed ‘society’ ”

Najvažniji politički i kulturni aspekti, devedesetih godina, zaokupljali su (u velikoj meri) pažnju izvesnog broja britanskih pisaca¹⁶⁷; takođe, teme, koje nisu bile često prisutne u britanskoj prozi — kao što su muzička industrija (uz dominantni duh pohlepe i sebičnosti u njoj), instrumentalizacija muzike u cilju sticanja moći u određenom društvenom miljeu, kreiranje klasne fluidnosti kroz popularnu muziku, njene konotacije i, svakako, kulturni kontekst — našle su se u fokusu pisaca koji su se, u određenom trenutku, nalazili u sličnim okolnostima koje predstavljaju u svojim pričama ili za koje je popularna muzika sa svojim značenjima bila (ili još uvek jeste) važan aspekt svakodnevnice. Jedno od pitanja, koje se ovde može postaviti je: u kojoj meri su prozna dela pojedinih britanskih pisaca, čije su knjige objavljene u ovom periodu ili je radnja njihovih priča smeštena u devedesete godine, odraz tadašnjih kulturnih fenomena ili diskursa (kao što su, na primer, „Cool Britannia” ili „Britpop”)?; presudan značaj koji ima popularna muzika (različitih žanrova) u konstrukciji naracije i profila protagonista evidentan je u romanu *High Fidelity* (1995) Nika Hornbija, a koji se, pored ostalog, prema rečima Džona Mekoma (John McCombe), može povezati, u određenoj meri, i sa konceptom „Cool Britannia” jer predstavlja njegovu realističku književnu manifestaciju (McCombe 2014, 165) (još jedna kompleksna tema u ovom romanu, o kojoj će biti reči, je i kultura obožavalaca); o tome kakve (kreativne ili destruktivne) uloge može dobiti muzička industrija¹⁶⁸ kao vrsta posrednika između muzičara i publike, i kakve (negativne) profile može imati, piše Džon Niven u svom romanu *Pobij svoje prijatelje* (*Kill Your Friends*) (2008).

¹⁶⁷ Džonatan Kou, na primer, iznosi svoje stavove o tačerizmu, kroz naraciju u svom romanu *What a Carve Up* (1994), a o laburistima u periodu u kome je Toni Bler vodio ovu političku stranku, u romanu *The Closed Circle* (2004).

¹⁶⁸ Termin „muzička industrija” često se upotrebljava samo kao referenca na industriju produkcije, snimanja i distribucije muzike (ili pronalaženje novih talenata) — u romanu Džona Nivena govori se o muzičkoj industriji u ovom značenju — iako on obuhvata i mnoge druge, poslove, odnosno, zanimanja: na primer, proizvodnju muzičkih instrumenata, kreiranje muzike, organizovanje koncertnih aktivnosti, osnivanje klubova, muzičko novinarstvo, vođenje poslova muzičara, aktivnosti koje se tiču medija, odnosno, televizije, radija i interneta, koji je izuzetno važan upravo zbog promocije i prodaje muzičkih izdanja, ali i kao sredstvo komunikacije obožavalaca (i muzičara). Džon Viliijams (John Williams) i Martin Cloonan (Martin Cloonan), s pravom, ukazuju na činjenicu da, zapravo, ne postoji samo jedna muzička industrija, već *industrije*, upravo zbog drugih industrija i poslova koji su koncentrisani oko muzičke industrije (Williamson and Cloonan 2007, 320).

2.1. KONTEKST: BRITPOP¹⁶⁹ I COOL BRITANNIA

29. marta 1993. godine, Suede objavljuju, sa velikim uspehom, svoj prvi, istoimeni album, koji je te godine dobio i prestižnu nagradu „Merkjuri” (Mercury Award) a časopis *Select* je, već u aprilu, na naslovnoj strani objavio fotografiju Breta Andersona, pevača grupe Suede (jedne od najznačajnijih britpop grupa) — koji je u nekoliko prethodnih intervjuova imao veoma negativne komentare na, kako je smatrao, preovlađujući uticaj evropskih i američkih muzičara u Velikoj Britaniji (mислеći, pre svega, na dominaciju grandža) — uz naslov „Jenkiji idite kući”; 1994. godine Oasis privlače pažnju svojim prvim albumom *Definitely Maybe*, Blur su snimili svoj treći album *Parklife*, koji je postigao veliki uspeh i, sledeće godine, dobio nagradu britanske muzičke industrije („Brit Awards”), a tada Oasis objavljuju i svoj drugi album (*What's the Story*) *Morning Glory*, koji će biti na prvom mestu liste najprodavanijih muzičkih izdanja čak deset nedelja; 1994. godine, „novi naraštaj britanskih rok bendova postigao je značajan proboj na tržištu, a termin „britpop” odomaćio se u muzičkoj štampi” (Hezmondhalš 2003, 274). 1995. godine, štampa i agenti za odnose sa javnošću inscenirali su „neprijateljstvo” i svojevrsno nadmetanje grupa Oasis i Blur (nalik rivalitetu koji je muzička industrija konstruisala, šezdesetih godina, između Bitlsa i Rolingstounsa), a iako između članova obe grupe, u prethodnom periodu, nije postojao antagonizam, u novim, nametnutim okolnostima, i sami su počeli da učestvuju u verbalnim sukobima, koji su se našli na istaknutim mestima u britanskoj muzičkoj štampi, koja je, istovremeno, isticala (uglavnom, po svom mišljenju) postojanje određenih, tipičnih britanskih karakteristika u pesmama ili (vizuelnom) nastupu, u najvećoj meri, ovih muzičara. Britpop je nastao, između ostalog, „i iz pokušaja da se „potvrđi” i popularizuje niz mitoloških britanskih odlika u razvoju popularne muzike” (Bortvik i Moj 2010, 234). Ipak, ako se analiziraju sami počeci rok muzike u Britaniji, pedesetih godina prošloga veka, može se primetiti da se tadašnji muzičari nisu bavili u svojim pesmama i nastupima

¹⁶⁹ Pojedini podaci, činjenice, citati i uvidi u ovom poglavlju, koje se odnosi na pojavu britpopa u Velikoj Britaniji, i njegove karakteristike, učesnike, ideološku teksturu i komercijalnu konstrukciju, objavljeni su, na engleskom jeziku, u radu autora ove disertacije, pod nazivom „Popular Music and Cultural Identity in Contemporary Britain”, u knjizi *The Understanding Britain Reader 1* (elektronsko izdanje, 2013., ur. Phillip Drummond, str. 13-20).

pitanjima i temama kakve su postojale, na primer, u drugoj polovini šezdesetih, krajem sedamdesetih ili tokom devedesetih godina u popularnoj muzici, odnosno, u nekim njenim žanrovima; oni su pokušavali da, pre svega, slede američke uzore u svojim izvedbama, da „prerade američke zvuke”, a u tom periodu „smatralo se da popularna muzika nema ulogu u definisanju nacije” (Cloonan 1997, 48). Šezdesetih godina prošloga veka, pre svega, sa velikim uspehom Bitlsa, percepcija i stavovi o tipično engleskim ili britanskim karakteristikama (između kojih, vrlo često, nije pravljen razlika) u pesmama, nastupu i koncepciji koju su imali najuspešniji muzičari iz Velike Britanije (pre svih, Bitlsi) u značajnoj meri je izmenjena; sam pristup mnogih muzičara komponovanju i svom vizuelnom predstavljanju postao je promišljeniji i kompleksniji, teme u pesmama raznovrsnije; razmatrajući muziku i ulogu Bitlsa tokom šezdesetih godina Martin Klunan ukazuje na to da je ova grupa

retko direktno aludirala na zemlju svog rođenja, ali njeno muzičko nasleđe bilo je prisutno na takvim mestima kao što je uticaj mjuzik hola na neke od pesama Pola Makartnija, a Sendol [...] s pravom naziva album *Sgt. Pepper* „njihovim najpredanijim istraživanjem engleske kulture u nestajanju severnjačkih duvačkih orkestara, vodviljskih zabavljača i putujućih cirkusa.” Kon [...] tačno primećuje da su i Bitlsi i Rolingstounsi mogli da nose svoje „britanstvo” „i sa ponosom i uz malo dvosmislenosti.” [...] takva dvosmislenost i ambivalentnost često prati „englestvo” pop muzike.¹⁷⁰ (Cloonan, 1997, 48)

Sten Hokins (Stan Hawkins) ukazuje na to kako je britpop bio vrsta ogledala ka svemu što bi se moglo smatrati britanskim,¹⁷¹ a pre svega ka muzičkim uticajima kao što su The Who,

¹⁷⁰ “seldom alluded directly to the country of their birth, but its musical heritage was present in such places as the influence of music hall on some of Paul McCartney’s songs, and Sandall [...] rightly calls *Sgt. Pepper* “their most dedicated exploration of a fading English culture of Northern brass bands, vaudeville entertainers and travelling circuses.” Kohn [...] correctly notes that both The Beatles and the Rolling Stones were able to wear their Britishness “both with pride and with a shade of ambiguity.” [...] such ambiguity and ambivalence often accompanies pop’s Englishness.”

The Small Faces, The Kinks (uključujući i čitav mod pokret), zatim Dejvid Bouvi, Mark Bolan i T. Rex, Roxy Music (dakle, glem sedamdesetih), zatim, pank i „novi talas” (Hawkins 2010, 145) ali, u svakom slučaju, ne treba zaboraviti i Bitlse. Kako Džon Haris (John Harris) podseća u svojim istraživanjima britpopa, teme u tekstovima pesama (otpevanih lokalnim akcentima) često su se odnosile na turoban život u predgrađu ili opštinskim naseljima, ikonografija je obuhvatala višespratnice, nadvožnjake, ulice sa stambenim nizom, jeftine i zapuštene pabove i restorane, a muzička inspiracija tražena je, u velikoj meri u šezdesetim godinama.¹⁷² Važno je istaći i to da su grupe kao što su Suede i Blur (koji su često pre naglašavali činjenicu da je London glavni okvir njihovih pesama) — uz umetnike Saru Lukas i Demijena Hersta — imali zajedničku „estetiku koja je bila otvoreno komercijalna, medijski osveščena, populistička, pa ipak, konceptualna i dovoljno intelektualna da se dopadne ključnim stvaracima ukusa” (Bortvik i Moj 2010, 239). Ipak, britpop nije imao puno zajedničkih muzičkih karakteristika — pre svega, postojao je veliki broj različitih uticaja koji su se nalazili u bogatom istorijskom nasleđu popularne muzike — te Dejvid Hezmondhalš s pravom ukazuje na činjenicu da on nije pokret niti ga možemo smatrati muzičkim pravcem, iako postoji nekoliko zajedničkih obeležja britpop grupa koja se tiču kako pojedinih muzičkih elemenata tako i vizuelnih aspekata, odnosno, specifičnih

¹⁷¹ Članovi grupe Blur, aludiraju na britanske supkulture, na jednoj od promotivnih fotografija snimljenih 1993. godine, noseći odevne predmete karakteristične za mod pokret i skinhedse, dok se na zidu, ispred koga stoje, vidi natpis „British Image Number 1”. Takođe, 1993. godine Blur su snimili dve mjuzikhol (music-hall) pesme: „Daisy Bell”, koju je, 1892. godine, prvi put otpevala Keti Lorens, i „Let's All Go Down the Strand”, koju je, 1910. godine, sa velikim uspehom otpevao Čarls Vitl.

¹⁷² Više analiza i detalja o britpopu nalazi se u Harisovoj knjizi *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock* (2004), kao i u dokumentarnom filmu, sa Džonom Harisom kao voditeljem, *The Britpop Story* (2005) u režiji Kloī Tomas (Cloë Thomas). Ovde je vredno spomenuti i dokumentarni film Džona Dauera (John Dower) *Live Forever: The Rise and Fall of Brit Pop* (2003). Takođe, Stjuart Bortvik i Ron Moj u svom eseju „Indi: politika produkcije i distribucije”, u knjizi *Popularni muzički žanrovi (Popular Music Genres)*, navode mišljenje Endija Beneta (Andy Bennett), izneto na konferenciji „Britpop: Towards a Musicological Assessment”, u Lidsu, 9. aprila 1997. godine, da se u pojedinim video spotovima grupa Oasis i Pulp mogu videti reference na engleske kulturne forme kao što su filmovi snimljeni krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina u kojima je, u stilu društvenog realizma, uglavnom prikazivan život radničke klase u Britaniji (reč je o takozvanim „kitchen sink” filmovima) (Bortvik i Moj 2010, 239). Takođe, ovde bi trebalo spomenuti i da je jedno od glavnih Morisijevih interesovanja upravo novi realizam u britanskom filmu šezdesetih godina, što je jedan od najvažnijih intertekstova u njegovom radu, a što je bilo istaknuto i u muzici (ili na omotima albuma) grupe The Smiths, tokom osamdesetih godina; za mnoge muzičare u britpop periodu, The Smiths su bili jedna od najuticajnijih i najvažnijih grupa.

modnih detalja¹⁷³ u njihovom nastupu, naglašavajući da su sam termin, koji je kreirala britanska muzička štampa, mnoge grupe prihvatale, uz stavove novinara i agenata za odnose sa javnošću, o tome šta je specifično britansko u popularnoj muzici; Hezmondhalš tretira britpop kao „*diskurs*, u kome se nalazi i implicitni konzervativizam, odnosno, on se može razumeti „kao niz iskaza koji imaju značajnu ulogu u strukturisanju našeg shvatanja društva” (Hezmodho 2003, 275).

1994. godine, Toni Bler se pojavio na dodeli nagrada pop časopisa *Q*, i tom prilikom održao je kraći govor u kome se može jasno videti nastojanje aktuelnih političara (a koje postoji i danas) da jednom delu pop-rok scene pridodaju nacionalni i politički značaj i značenje (što će, pored ostalog, imati i korisne efekte na rezultate koje će laburisti postići u predstojećoj izbornoj kampanji) ali i moguće nastojanje da određena politička opcija, pored ostalog, prisvoji deo pop-kulture, odnosno, establišmenta:

Pre svega, rokenrol nije samo važan deo naše kulture, to je važan deo našeg načina življenja. To je važna industrija; on je važan poslodavac ljudima; on je od ogromne važnosti za budućnost ove zemlje. [...] Izvanredne grupe koje sam slušao — Stounsi i Bitlsi i Kinski — njihove ploče će trajati večno, a ploče današnjih grupa, ploče U2 ili Smitsa i Morisija će, takođe, trajati jer one su deo naše dinamične kulture, Mislim da mi u Britaniji treba da budemo ponosni na našu muzičku industriju¹⁷⁴

¹⁷³ Na primer, mod jakna sa kapuljačom opšivenom krznom (parka) bila je jedan od najomiljenijih odevnih predmeta; takođe, majice „Fred Perry”, pantalone bez nabora „Levi’s Sta-Presed” (bile su omiljene i kod pripadnika mod pokreta sredinom šezdesetih, kao i kod skinhedsa krajem šezdesetih godina), zatim, čizme „Dr Martens” (omiljene u mnogim supkulturama koje su povezane sa različitim žanrovima popularne muzike). Ove odevne predmete nosili su kako muški tako i ženski obožavaoci, odnosno, članovi grupa.

¹⁷⁴ Citirano u predavanjima Larsa Ekstajna (Lars Eckstein) „ADF, “Real Great Britain” (2000) i „Asian British Hip Hop after 9/11” (2006/2007). Ovom prilikom Bler spominje U2 kao „deo naše dinamične kulture” čime se može otvoriti nekoliko pitanja koja se odnose na razumevanje profila, karakteristika, identiteta i mesta nastanka savremene pop-rok muzike, jer U2 dolaze iz Republike Irske, i bivaju percipirani širom sveta kao irska grupa. Takođe, The Smiths se u tom trenutku, nisu mogli uvrstiti u „današnje grupe” jer su prestali da postoje 1987. godine. Sličan govor Bler će održati i na dodeli nagrada britanske muzičke industrije „Brit Awards” i, tom prilikom, spomenuće, pored ostalih imena, i grupu Oasis. “First of all rock’n`roll is not just an important part of our culture, it’s an important part of our way of life. It’s an important industry; its [sic] an important employer of people; it’s immensely important to the future of this country. [...] The great bands I used to listen to – the Stones and the Beatles and the Kinks – their records are going to live forever, and the

Na proslavi u svojoj rezidenciji (Downing Street), posle uspeha na izborima, Toni Bler je fotografisan sa Noelom Galagerom iz grupe Oasis, te je tako „evocirao slike Bitlsa kako poziraju sa Haroldom Vilsonom dok im se uručuje MBE („Pripadnik reda britanske imperije”) priznanje”¹⁷⁵ (Huq 2010, 91).¹⁷⁶ 1997. godine, po preuzimanju vlasti u Britaniji, laburistička vlada je, u nastojanju da se predstavi kao modernizatorska snaga, okrenuta budućnosti i, pre svega, mlađim generacijama, isticala koncept nazvan „Cool Britannia”; fokusirajući se na savremenu (popularnu) kulturu, ova vlada se okreće populaciji koja učestvuje u kreiranju ili pokazuje interesovanje za popularnu muziku, film, televiziju, između ostalog, s ciljem (ili jednim od njih) da stvori novi imidž i novi identitet Velike Britanije. Bortvik i Moj navode u svom tekstu „Indi: politika produkcije i distribucije” reči Krisa Smita, tadašnjeg državnog sekretara Odseka za kulturu, medije i sport, koji, govoreći o projektu „Cool Britannia”, ističe da „kulture i aktivnosti vezane za slobodno vreme, dobijaju sve veći značaj, ne samo za pojedince. One su, takođe, od rastućeg ekonomskog značaja. One su osnovno gorivo naše široko uspešne međunarodne turističke industrije, i srce niza aktivnosti u kojima je Britanija istinski i svetski lider” (Bortvik i Moj 2010, 231). Izgledalo je da je britpop dobijao sve važnije mesto na glavnoj političkoj sceni¹⁷⁷, preuzimajući, pri tom, i jedan od najvažnijih simbola države — zastavu, a „Junion Džek”

records of today`s bands, the records of U2 or the Smiths and Morrissey, will also live on because they are part of our vibrant culture. I think we should be proud in Britain of our record industry”

¹⁷⁵ “evoked the images of the Beatles posing with Harold Wilson on being decorated with the MBE (Member of the Order of the British Empire) award.”

¹⁷⁶ Nik Grum (Nick Groom), u svom tekstu „Union Jacks and Union Jills”, navodi nišljenje, odnosno, reakciju časopisa *New Musical Express*, 1965. godine, povodom ovog priznanja Bitlsima: „Na polju prestiža je ono mesto gde Bitlsi zaslužuju svoje nagrade. Njihova nastojanja da „Junion Džek” i dalje ponosno leprša daleko su uspešnija od mnoštva diplomata i državnika. Možda nas smatraju drugorazrednom silom u pogledu politike ali u svakom slučaju sada smo svetski predvodnici u pop muzici (Groom 2007, 71). „Where the Beatles deserve their awards is in the field of prestige. Their efforts to keep the Union Jack fluttering proudly have been far more successful than a regiment of diplomats and statesmen. We may be regarded as a second class power in terms of politics, but at any rate we now lead the world in pop music.”

¹⁷⁷ Potrebno je napomenuti da tokom osamdesetih godina nije bilo puno muzičara koji su podržavali politiku konzervativaca, kako pišu i Stjuart Bortvik i Ron Moj, „Tokom ovog perioda, britpop je postao i neraskidivo vezan za propast podrške konzervativističkoj vladi Džona Mejdzora, kao i za sve snažniju potrebu za promenom vlade na opštim izborima 1997. godine ” (Bortvik i Moj, 2010, 229).

(the Union Jack), odnosno, britanska zastava, postaje i važan deo imidža, vrsta iskaza¹⁷⁸, bilo da se nalazi na gitari Noela Galagera, u video-spotu njegove grupe, ili uz Breta Andersona (Suede) na naslovoj strani časopisa *Select*, 1993. godine — sa dobro poznatim, tendencioznim naslovom: „Jenkiji idite kući! Suede, St Etienne, Denim, Pulp, The Auteurs, i bitka za Britaniju” — ili tek na jastucima i posteljini na kojoj su 1997. godine fotografisani Liam Galager — tada pevač grupe Oasis — i Petsi Kensit, za naslovnu stranu časopisa *Vanity Fair*. Ipak, kako primećuje Džon Sevidž (Jon Savage) „Junion Džek je simbol političke unije između Engleske, Škotske, Velsa i Severne Irske. Ona je daleko od ravnopravnog partnerstva. Engleska, i Jugoistok posebno, dominiraju ekonomijom, klasnim sistemom i percepcijom ovih ostrva. Junion Džek zasut britpopom [...] nije odražavao britansku multikulturalnu realnost, već je isticao, gotovo isključivo, bele rok grupe sa Jugoistoka”¹⁷⁹ (Savage 2005, ix).¹⁸⁰ Pored osnovnih značenja — odnosno, ukazivanja na imperijalnu prošlost, ili pripadanje državi, naciji, određenom kulturnom ili nacionalnom identitetu — britanska zastava je, u specifičnim društvenim i kulturnim okolnostima dobijala i neka nova značenja (u najvećoj meri u Engleskoj): bila je politički ili (sup)kulturni simbol, pop art tema, provokacija ili modni detalj, predstavljala je i određenu poruku institucijama društva; bila je prisutna, između ostalog, u mod pokretu, među skinhedsima, u panku i, naravno, kao glavni simbol britpopa ali i kao jedan od najvažnijih turističkih artikala. Takođe, u okviru britpop diskursa i projekta „Cool Britannia”, trebalo je da ukazuje na prisutnost ambijenta i entuzijazma šezdesetih godina, kao simbol tog perioda, u, kako naglašava Alvin Turner, stvaranju i održavanju jednog novog mita da je „sve što je dobro” započeto u toj deceniji, kada je britanska popularna kultura bila u velikom usponu (Turner

¹⁷⁸ Takođe, logo partija krajnje desnice, Nacionalnog fronta i Britanske nacionalne partije (British National Party), ima boje, odnosno, dizajn britanske zastave; značenja „Junion Džeka” su, tako, proširena i u negativnom kontekstu, s obzirom na to da ove partije propagiraju i izrazito nacionalističke i rasističke ideje.

¹⁷⁹ “The Union Jack is the symbol of the political union between England, Scotland, Wales and Northern Ireland. It is far from being an equal partnership. England, and the South East in particular, dominates the economy, class system and perception of these islands. The Union Jack-strewn Britpop [...] did not reflect Britain’s multicultural reality but highlighted, almost exclusively, white rock groups from the South East.”

¹⁸⁰ Tesa Džauel, ministarka za kulturu, medije i sport, od 2001. do 2007. godine, je u svom govoru, u novembru 2001. godine, izrazila mišljenje da je projekat „Cool Britannia” propao jer nije bilo razumevanja da britanska nacionalna kultura, nema određenu formu, da je promenljiva i složena, otvorena i definisana spoljnim uticajima (McLaughlin, 2006); utekstu „Re-Branding Britain”; dostupno na: <<http://www.open.edu/openlearn/society/politics-policy-people/sociology/re-branding-britain>> [28. decembar 2014.].

2013, Kindle Locations 2573-2574).¹⁸¹ Nik Grum ukazuje i na to da je britanska zastava, zapravo, znak koji je određen kontekstom (Groom, 2007, 76), takođe, sa sigurnošću se može tvrditi, (neprestanom) borbom za utvrđivanje društvenih i kulturnih značenja.

Tokom devedesetih godina, pet konglomerata dominantnih u produkciji i distribuciji muzike — AOL Time Warner, Bertelsmann, odnosno, BMG, zatim, Universal, Sony, Virgin EMI (EMI Group) — postaju neprikosnoveni u svojoj poziciji u muzičkoj industriji¹⁸², kupovinom mnogih drugih muzičkih kompanija, pre svega, nezavisnih muzičkih kuća, koje su još od druge polovine sedamdesetih godina, a u najvećoj meri tokom osamdesetih godina, bile zaslužne za objavljivanje albuma brojnih grupa čije su se ideje i estetika, u velikoj meri, razlikovale od glavnih ili dominantnih muzičkih tokova, a rezultati ovih procesa bili su ubrzano globalizovanje muzičke industrije u periodu kada je britanska vlada, u okviru projekta „Cool Britannia” smatrala da treba razvijati „stabilan niz nacionalnih kreativnih industrija” (Bortvik i Moj 2010, 241). Mnoge grupe su u periodu britpopa snimale za nezavisne muzičke kuće koje su bile prinuđene da sarađuju sa korporacijama u muzičkoj industriji — jer, pored ostalog, jedno od najvažnijih pitanja bilo je ono koje se odnosi na distribuciju muzičkih izdanja i produženje ugovora sa grupama koje su počele da postižu uspeh — a ove male nezavisne kompanije ubrzo bi postale deo onih velikih, koje su bile u stalnoj potrazi za novim grupama (ili talentima) koje bi bile po svemu slične onim koje su već postigle veliki uspeh u britpop kontekstu; naravno, postojeći katalog sa imenima uspešnih (novih) grupa je ubrzavao proces prodaje diskografskih kuća koje vrlo često, u tom trenutku, nisu uspevale da prevaziđu finansijske probleme ili teškoće oko distribucije svojih izdanja. Dejvid Hezmondhalš u svom eseju „Indi: institucionalna politika i estetika žanra popularne muzike” (“Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre”) navodi mišljenje Breta Andersona u intervjuu za časopis *Billboard* 1993. godine, da

¹⁸¹ U novembru 1995. godine, objavljen je kompilacijski album Bitlsa *Anthology 1*; pesme Džona Lenona „Free as a Bird” i „Real Love”, koje su Pol Makartni, Džordž Harison i Ringo Star, tehnički i idejno završili u studiju, objavljene su kao singlovi 16. decembra 1995., odnosno, 16. marta 1996. godine, postigavši, pri tom, izuzetno, veliki uspeh.

¹⁸² U ovom trenutku postoje samo tri konglomerata koji dominiraju u globalnoj produkciji i distribuciji muzike: najveći od njih je Universal Music Group, zatim, Sony Music Entertainment, a onda i Warner Music Group; inače, Bertelsmann Music Group (BMG) je od 2008. godine deo korporacije Sony Music Entertainment, a poslove (i kataloge, među kojima su i oni sa muzikom Bitlsa) britanske korporacije EMI — osnovane još 1897. godine kao The Gramophone Company — kupili su Universal Music Group i konzorcijum koji vodi kompanija Sony, 2012. godine.

je nezavisna muzička industrija jedino mesto u kome je omogućeno grupama da se razvijaju te da Suede ne žele da postanu deo multinacionalne kompanije; ipak, Hezmondhalš pri tom, dodaje da Suede (tada) snimaju za Nude Records, koja je povezana sa kompanijom Sony, odnosno, Sony's Licensed Repertoire Division (Hesmondhalgh 1999, 54).¹⁸³

Govoreći o istoriji, odnosno, nastanku nezavisne diskografske kuće Creation Records, njen osnivač Alen Mekgi je, 1994. godine, dao svoj komentar da „postoje samo dve stvari koje se dešavaju nezavisnim etiketama”, mogućnost da budu kupljene ili da propadnu, a ovakva razmišljanja, odnosno, pragmatični stavovi, pomogli su da Creation Records dobije jednu od najvažnijih pozicija tokom britpop euforije (naravno uz pomoć korporacije Sony) (Hesmondhalgh 1999, 51). 1996. godine Toni Bler je odao priznanje Alenu Mekgiju, ispričavši medijima da je Mekgi osnovao Creation Records dobivši hiljadu funti kao pozajmicu od banke 1983. godine — dakle, tokom mandata vlade konzervativaca Margaret Tačer, i u okviru njihovog programa „Enterprise Allowance Scheme” koji je pokrenut kako bi se pomoglo da nezaposleni u Britaniji pokrenu vlastiti posao — te kako u tom trenutku ima poslovni promet od trideset i četiri miliona funti, i da je to u istinskom duhu „novih laburista”¹⁸⁴ (Turner 2013, Kindle Locations 2653-2658); s druge strane, Mekgi je izrazio svoje mišljenje da sebe smatra produktom tačerizma: „Ona bi me obožavala” (Bortvik i Moj 2010, 228).¹⁸⁵

Iako je tokom devedesetih godina izvestan broj britpop grupa snimio albume koji su imali relativno kompleksnu muzičku teksturu, kako Dejvid Hezmondhalš naglašava, veliki

¹⁸³ Oasis su za snimanje svojih albuma tokom devedesetih godina (reč je o njihova prva tri albuma) potpisali ugovor sa nezavisnom diskografskom kućom Alena Mekgija, Creation Records; veliki dugovi i nemogućnost da (na adekvatan način) distribuira izdanja svoje kompanije, bili su glavni razlozi da Mekgi, 1991 godine, napravi ugovor sa korporacijom Sony (on je, tada, još uvek bio većinski vlasnik kuće Creation Records, koju će nekoliko godina kasnije prepustiti ovoj korporaciji); kako s pravom komentarišu Bortvik i Moj, bilo je jasno da Oasis, zapravo, nisu potpisali ugovor (samo) sa Creation Records (Bortvik i Moj 2010, 223).

¹⁸⁴ Vlada Tonija Blera je 1998. godine pokrenula program za pomoć nezaposlenima u Britaniji, a deo tog programa odnosio se i na muzičare pod nazivom „The New Deal for Musicians” (u kreiranju ovog programa učestvovao je i Alen Mekgi), kako bi talentovani britanski muzičari, bez potrebnih finansijskih sredstava i iskustva pokrenuli svoje karijere. Program je 2009. godine preinačen u „Flexible New Deal” a 2011. vlada konzervativaca Dejvida Kamerna ga ukida pokrenuvši svoj (izmenjeni) program zapošljavanja („The Work Programme”).

¹⁸⁵ Bortvik i Moj su ovaj citat preuzeli iz knjige Dejvida Kavane (David Kavanagh) *The Creation records Story: My Magpie Eyes are Hungry for the Prize* (2001). Mekgi je podržavao laburiste ali je kasnije promenio mišljenje, pa je tako 2000. godine upoređivao ovu partiju sa onom koju opisuje Džordž Orvel u svom romanu *1984*: dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/613151.stm> [11. januar 2015.].

broj njih zadržao se u svom radu u okviru konzervativizma — Hesmondhalš, zapravo, koristi naziv „indi grupe”¹⁸⁶, jer je većina započela svoju karijeru u nezavisnim diskografskim kućama — a „indi devedesetih godina kao celina je bio obeležen nostalgijom, političkim konformizmom, estetskim tradicionalizmom, stanovištem da se lični i profesionalni uspeh ne razlikuje od ambicioznog konzumerizma”¹⁸⁷ (Hesmondhalgh 1999, 56).

Veliki broj referenci na pojedine događaje, (negativne ili ekstremne) elemente i (tipične ili bizarne) karakteristike mehanizama u popularnoj kulturi, odnosno, muzičkoj industriji i njenom etosu — pre svega onih koji se odnose na (potencijalno) brzo postizanje uspeha i veliku zaradu, a koji koriste, pri tom, (aktuelne) muzičke trendove u tadašnjem društvenom ambijentu u Velikoj Britaniji (ili nastoje da generišu nove i nametljivo ili agresivno ih promovišu) — korišćen je u kreiranju priče u romanu *Pobij svoje prijatelje* (2009) Džona Nivena.

¹⁸⁶ Termin „indi” je krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina korišćen kao skraćena za englesku reč „independent” („nezavisno”) kako bi ukazivao na (manje) diskografske kuće, koje su bile nezavisne (bar u prvom periodu svog rada) u odnosu na diskografske korporacije, a kasnije počinje da označava muzički žanr (ili grupu žanrova) onih grupa koje su snimale za nezavisne izdavače.

¹⁸⁷ “1990s indie as a whole was marked by nostalgia, political conformity, aesthetic traditionalism, a notion of personal and professional success indistinguishable from the aspirational consumerism”

2.2. „A&R”: PRONALAZENJE NOVIH TALENATA

Sve u svemu, velika finansijska dobit mora da bude vaš glavni motiv. Ja želim helikopter.

(Sajmon Vajt, Menswear)¹⁸⁸

Ja sam potpuno za vrednosti konzervativaca, ličnu odgovornost, naporan rad i uživanje u plodovima svog uspeha.

(Džeri Halivel, The Spice Girls)¹⁸⁹

...još jedan ogromni poster Tonija Blera, onog laburiste, njegove crvene đavolske oči gore iz poderotine a na posteru¹⁹⁰...

(Niven 2008, 87)

Pošto su The Clash, 1982. godine, održali koncert u Irvinu, škotskom gradu u kome je rođen Džon Niven, koji je tada imao tek šesnaest godina, i koji je sa velikim ushićenjem prisustvovao ovom nastupu, njihova muzika je (u tom periodu), postala uticajna i značajna za ovog pisca.¹⁹¹ Krajem osamdesetih godina, Niven je svirao gitaru u „indi” grupi The Wishing Stones, koja nije imala puno uspeha (samim tim članovi grupe nisu gotovo ništa zarađivali), a po završetku studija engleske književnosti na Univerzitetu u Glazgovu, početkom devedesetih godina počeo je da radi u maloj, nezavisnoj, diskografskoj kući, koja

¹⁸⁸ Citirano u knjizi Džona Harisa *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock* (2003) str. 208.

¹⁸⁹ Citirano u romanu Džona Nivena *Pobij svoje prijatelje* (Niven 2009, 299); ‘I’m all in favour of the Conservative values of personal responsibility, hard work and enjoying the fruits of your success.’

¹⁹⁰ “another gigantic poster of Tony Blair, the Labour guy, his red devil eyes burning out of the tear across the poster”

¹⁹¹ Muzika je za Nivena predstavljala i vrstu izlaza iz sumornog sveta opštinskih naselja i brutalnog školskog sistema u kome je bilo dozvoljeno fizičko kažnjavanje učenika; dostupno u tekstu „Interview: A&R Man Turned Author John Niven” u škotskom listu *The Herald*: <<http://www.heraldscotland.com/books-poetry/interviews/interview-a-r-man-turned-author-john-niven.19254346>> [19. januar 2015.].

nije imala uspeha u prodaji svojih izdanja; dakle, finansijski problemi su i dalje bili prisutni, a ogromna želja za zaradom, ili kako sam kaže, pohlepa ali, istovremeno, i velika lenjost, bile su osobine, kako je smatrao, koje su ga činile predodređenim za karijeru u muzičkim poslovima.¹⁹² Posle odlazaka na nekoliko velikih konferencija muzičke industrije (kao što je MIDEM u Kanu), i mnogobrojnih susreta sa predstavnicima diskografskih korporacija, Niven je prihvatio poslovnu ponudu iz kuće PolyGram — reč je, zapravo, o kući London Records koja je poslovala u okviru kompanije PolyGram — te je, najpre, počeo da radi u odeljenju za prodaju a, onda i u odeljenju za pronalaženje novih (talentovanih) muzičara (A&R),¹⁹³ dakle, kao „A&R” rukovodilac. Ovo iskustvo u muzičkoj industriji odrazilo se na specifičan način konstruisanja naracije, odnosno, karakterizacije u njegovom romanu *Pobij svoje prijatelje*, u kome su glavni motivi pohlepa, sebičnost, komodifikacija i objektivizacija svih individua (pre svega, žena) u dijabolizovanom, poslovnom, ali i širem, fragmentarnom društvenom okviru u kome dominiraju antagonizmi, oportunistički i agresivni rivalitet. Radnja romana smeštena je u 1997., godinu, a protok vremena, obeležen je, pre svega, podacima, za svaki mesec u toj godini, (na početku svakog poglavlja) — važnim, pre svega, za naratora priče, Stivena Stelfoksa, i njegovu percepciju o tome koji su događaji značajni u tom trenutku — u najvećoj meri, o prodaji albuma, novim (uspešnim) grupama, poslovnim potezima diskografskih kuća, godišnjim nagradama muzičke industrije.

Januar Albumi grupa Kula Shaker i Jamiroquai postižu dvostruki platinasti tiraž. Warner Brothers imaju 18.4% udela u tržištu albuma. „Say What You Want” Texas-a je najveći radijski hit u zemlji. The Peadarillos i Embrace su veoma tražene nove grupe. [...] Februar Zahvaljujući grupi the Spice Girls, Virgin ima 88.9% udela u tržištu singlova. [...] Alen Mekgi se priprema da objavi 3 Colours Red. On kaže „Do druge ili treće ploče prodaćemo pet miliona.

¹⁹² Iz intervjua sa Džonom Nivenom, „Ambition ist alles, was zählt" - John Niven weiß, wie man Popstar wird" u elektronskom časopisu *jetzt.de* (08. 05. 2008.) lista *Süddeutsche Zeitung*; dostupno na: <<http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/431769/Ambition-ist-alles-was-zaehlt-John-Niven-weiss-wie-man-Popstar-wird>> [14. januar 2015.].

¹⁹³ Skraćenica „A&R”, na engleskom jeziku, za „artist(s) and repertoire (or recording)”.

[...] Dodeljuju se „Brit Awards”. Mart Lusijan Grejndž postaje šef Polydora. [...] April London Records raskida svoj ugovor sa etiketom Factory Too Tonija Vilsona. [...] Maj Priča se o spajanju EMI-ja i Seagrama. Spice Girls sklapaju unosan ugovor sa Pepsijem. [...] Laburisti pobeđuju na izborima. [...] Jun Dodela priznanja „Ivor Novello Awards” održava se u hotelu „Grosvenor House”. Ken Beri postaje šef EMI-ja. [...] Jul Sony se upravo sprema da predstavi pop pevača po imenu Džimi Rej, čiji je menadžer Sajmon Fuller, koji upravlja i poslovima the Spice Girls. [...] Avgust Epic razglašava objavljivanje novog albuma za Echobelly [...] Septembar Roni Sajz osvaja „The Mercury Music Prize”. [...] Oktober The Verve imaju album na prvom mestu. [...] Novembar Martin Hit je otpušten iz Ariste. [...] Decembar Album grupe The Spice Girls je proglašen najprodavanijim izdanjem ove godine u Americi. Nik Mender, „A&R” momak iz Epica potpisuje ugovor sa grupom po imenu Headswim. On kaže, „razvijali smo svoj dobar ugled otkrivanjem uzbudljivih novih grupa. Headswim može biti sledeća.”¹⁹⁴ (Niven 2009, 2, 60, 86, 120, 148, 176, 190, 210, 226, 252, 286, 298, 299)

U Nivenovoj satiri sa elementima parodije i transgresivne fikcije, brutalna strana muzičke industrije predstavljena je, pre svega, kroz groteskni portret Stivena Stelfoksa, bezobzirnog „A&R” rukovodioca, sociopate i oportuniste, kome su materijalna dobit, lična korist,

¹⁹⁴ “January The Kula Shaker and Jamiroquai albums both go double platinum. Warner Brothers have an 18.4% share of the albums market. ‘Say What You Want’ by Texas is the biggest airplay record in the country. The Peadilloes and Embrace are hot new bands. [...] February Thanks to the Spice Girls, Virgin has an 88.9% share of the singles market. [...] Alan McGee is preparing to launch the debut album by 3 Colours Red. He says, ‘By the second or third record we’ll sell five million. [...] The Brit Awards happen. [...] March Lucian Grange becomes Head of Polydor. [...] April London Records terminate their deal with Tony Wilson’s label Factory Too. [...] May Talk of EMI/Seagram merger. Spice Girls do massive Pepsi deal. [...] Labour wins the election. [...] June The Ivor Novello Awards are held at the Grosvenor House Hotel. Ken Berry becomes Head of EMI. [...] July Sony are about to launch a pop singer called Jimmy Ray, who is managed by Simon Fuller who manages the Spice Girls. [...] August Epic trumpets the launch of the new Echobelly LP. [...] September Roni Size wins the Mercury Music Prize. [...] October The Verve album is no. 1. [...] November Martin Heath is fired from Arista. [...] December The Spice Girls LP is certified as the biggest selling American release of the year. Nick Mander, an A&R guy at Epic, signs a band called Headswim. He says, ‘We have been developing a strong reputation for breaking exciting new acts. Headswim can be the next one.’ “

održavanje luksuznog i raskalašnog načina života, zapravo, glavni ciljevi, koje pokušava da postigne manipulacijama u svom izvitoperenom poslovnom okruženju. Popularna muzika je, u romanu, instrumentalizovana, svi muzičari su predstavljeni (iz perspektive Stivena Stelfoksa) kao roba, proizvod ili netaalentovane, agresivno ambiciozne ličnosti, baš kako glavni protagonist posmatra i sve svoje saradnike; svirepa ubistva onih kolega za koje smatra da su prepreka u njegovom brzom napredovanju u karijeri i spletkarenje koje će dovesti do samoubistva jednog od šefova u kompaniji, neke su od metoda koje Stiven Stelfoks koristi kako bi, po svaku cenu, održao svoju poziciju u poslu, postojeći luksuz i veliku zaradu. Iznoseći svoje stavove o karakteristikama posla kojim se bavi i profilu muzičara i ostalih zaposlenih u muzičkoj industriji, Stiven Stelfoks kaže: „Ponekad, kada pokušavaju da shvate šta A&R znači, ljudi koji ne znaju ništa o muzičkoj industriji će reći, ‘A, pa vi ste lovac na talente’? Ovo je netačno. Madonna, Bono, The Spice Girls, Noel Gallagher, Kajli... da li zaista mislite da je bilo ko iz tog društva *talentovan*? [...] Ono što oni jesu to je da su ambiciozni. Tu se nalazi veliki novac”¹⁹⁵ (Niven 2009, 138). Simbol agresivne ambicioznosti u romanu — koja se, svakako, ogleda i u okrutnim i brutalnim postupcima Stivena Stelfoksa — su The Spice Girls, koje su najčešće spominjane u mesečnim izveštajima naratora o najznačajnijim događajima, koji se, pre svega odnose na popularnost i finansijsku dobit, a Džeri Halivel — u ovoj grupi, dobila je nadimak Ginger Spice, po kome je, takođe, bila poznata — predstavljena je kao beskrupulozni oportunist (sa psihopatskim karakteristikama), spremna, ako je potrebno, da „prereže grkljane dece, penzionera ili bolesnih od kancera” kako bi imala intervju od samo šezdeset sekundi na lokalnom radiju (Niven 2009, 139). Kao važan događaj (za muzičku industriju), u romanu je spomenuta i dodela nagrada „Brit Awards”¹⁹⁶ početkom 1997. godine, a za učesnike

¹⁹⁵ “Sometimes, when they’re trying to understand what A&R means, people who don’t know anything about the music industry will say, ‘Ah, so you’re talent spotters?’ This is inaccurate. Madonna, Bono, the Spice Girls, Noel Gallagher, Kylie...do you really think any of that lot are talented? [...] What they are is ambitious. This is where the big money is.”

¹⁹⁶ U organizaciji Britanskog fonografskog instituta (The British Phonographic Institute) — strukovnog udruženja koje je danas poznato kao Britanska fonografska industrija (the BPI) — prva dodela nagrada „Brit Awards” (The Brit Awards) održana je 1977. godine, kako bi se, na taj način, obeležilo sto godina od pronalaska fonografa, kao i uspesi britanskih muzičara, odnosno, britanske muzičke industrije; sledeća ceremonija organizovana je 1982. godine, a dodeljivanje ove, kako je često percipirano, prestižne nagrade nastavljeno je svake naredne godine. U procesu glasanja za najbolja dostignuća u nekoliko kategorija

ovog događaja Stelfoks kaže da se mogu svrstati samo u kategorije „gubitnika” i „pobednika” (prema njegovim razmišljanjima, antagonizam je u osnovi odnosa svih ljudi koje poznaje ili sreće)¹⁹⁷; na dodeli ovih nagrada nastupila je Džeri Halivel sa The Spice Girls, u veoma kratkoj haljini sa britanskom zastavom kao glavnim dezenom, što se moglo tumačiti i kao potvrda da je ova grupa, na taj način, preotela — ili je bar pokušala to da uradi — duh vremena od ključnih aktera u kreiranju britpopa (Harris 2003, 348); ipak, u romanu, za Stivena Stelfoksa, ovaj (modni) iskaz, predstavlja tek bizaran detalj vredan prezira ili podsmeha, a način na koji on spominje nekoliko drugih značajnih događaja, koji su obeležili 1997. godinu (ili pojedina muzička izdanja u okviru aktuelnog društvenog konteksta) i koji su privukli veoma veliku pažnju javnosti, kao trivijalne — pored svih, naizgled, bitnih, (statističkih) podataka i novosti iz domena muzičke industrije — još jedna je od metoda koje Niven koristi kako bi konstruisao asocijalnu stranu ličnosti protagoniste romana: „Neke momke sudski gone zbog ubistva onog crnog klinca, Stivena ili tako nešto.^[198] [...] I ‘Sveća na vetru’, ‘Sveća na vetru’, ‘Sveća na jebenom vetru’ ”¹⁹⁹ (Niven 2008, 60, 226). Pesma „Candle in the Wind” („Sveća na vetru”), koju je Elton Džon snimio

učestvuje više od hiljadu predstavnika medija, diskografskih kuća, zatim, određen broj menadžera, ali i onih muzičara koji su bili nominovani ili nagrađeni u prethodnoj godini.

¹⁹⁷ Džon Mekom ukazuje na to da je kultura „pobednika” i „gubitnika”, kao jedna od glavnih karakteristika vladavine Margaret Tačer, nastavila da se razvija i u periodu kada je Toni Bler bio premijer, podsećajući i na mišljenje određenog broja političkih komentatora da se zaveštanjem Blerove vlade može smatrati i njen produžetak „tačerizma”(McCombe 2014, 182).

¹⁹⁸ Stiven Lorens (koga Stelfoks spominje) je imao osamnaest godina kada je ubijen u rasno motivisanom napadu u južnom Londonu, 1993. godine, a osumnjičeni za ovo ubistvo nisu osuđeni, zbog, kako je zvanično navedeno, nedostatka dokaza; zvanična istraga je nastavljena u februaru 1997. godine, a 14. februara, te godine, list *The Daily Mail* je na naslovnoj strani objavio imena i slike, kako je navedeno, počinilaca, uz poziv da list bude tužen ako je njegova tvrdnja neistinita (što se nije dogodilo); neuspeh policije i tužilaštva da privedu, optuže i osude odgovorne za ovaj zločin, potvrdio je rašireno uverenje da je rasizam bio endemičan za pravosudni sistem (Turner 2013, Kindle Location 3985). U februaru 1999. godine, objavljen je „Mekfersonov izveštaj” — istraga koju je sproveo sudija u penziji Vilijam Mekferson na inicijativu Džeka Stroa, koji 1997. godine postaje ministar unutrašnjih poslova — u kome je izneta optužba na institucionalni rasizam u policiji, donevši i nekoliko predloga za promene u postojećem zakonu, između ostalih i one koje se odnose na suzbijanje rasne diskriminacije (Race Relations Act) i ukidanje zakona (Double Jeopardy) po kome nije bilo moguće ponoviti sudski postupak ako je osoba prvi put oslobođena optužbi čak i kada je u pitanju bilo ubistvo (zapravo, za ovakve slučajeve su nastale promene); „Mekfersonov izveštaj” može se pročitati i na internet stranici britanske vlade: <<https://www.gov.uk/government/publications/the-stephen-lawrence-inquiry>> [18. februar 2015.]. Na ponovljenom suđenju (na kome su izneseni novi dokazi), 3. januara 2012. godine, Geri Dobson i Dejvid Noris su osuđeni za ubistvo Stivena Lorensa. 2014. godine pokrenuta je javna istraga o načinu na koji je policija tretirala ovaj slučaj.

¹⁹⁹ “Some guys get done for killing that black kid, Stephen something. [...] And ‘Candle in the Wind’, ‘Candle in the Wind’, ‘Candle in the fucking Wind’ “

1973. godine, kao posvetu Merilin Monro, objavljena je još jednom kao singl (sa izmenjenim pojedinim delovima teksta) u septembru 1997. godine, kao posveta Dajani, princezi od Velsa, koja je stradala u saobraćajnoj nesreći u Parizu, 31. avgusta, te godine. Stiven Stelfoks sa prezirom i podsmehom opisuje atmosferu koja je nastala posle vesti o ovoj nesreći, razmišljajući i o mogućnosti zarade u takvoj situaciji:

BMG su u neprilikama — novi Kajlin LP, nazvan „Nemoguća princeza”, moraće da bude povučen, da dobije drugi naziv i drugačije fotografije na omotu. Ploča grupe Death in Vegas je skinuta sa radija zbog njihovog imena. [...] Hvala Isusu da nemam ploču koja treba da se pojavi u sledećih nekoliko nedelja. [...] Oduzima mi dah — istinska žalost, uzrujavanje zbog nečeg što te baš nikako ne pogađa direktno. Ali, zlatno pravilo šoubiznisa glasi, kadgod postoji ogroman izliv kolektivnih emocija među nižim klasama — za vreme Božića, „Svetskog kupa”, letnjih odmora — biće ploča za prodaju i para da se zaradi²⁰⁰ (Niven 2008, 220-221).²⁰¹

U poslu, primarni motivi Stivena Stelfoksa, pored finansijskog aspekta, su i svakodnevica ispunjena luksuzom, postizanje i održavanje dominantne pozicije; njegov uzor je Moris Levi, nekadašnji vlasnik nekoliko diskografskih kuća — među kojima je najpoznatija bila Roulette Records, zatim, velikog broja prodavnica ploča, džez kluba Birdland — koji je kao

²⁰⁰ “BMG are in trouble—the new Kylie LP, titled Impossible Princess, will have to be pulled, retitled and re-artworked. Death in Vegas have had a record hauled off the radio because of their name. [...] Thank Christ I don’t have a record coming out in the next few weeks. [...] It takes my breath away—genuine grief, upset, over something which does not directly affect you in any way whatsoever. But, a golden rule of showbiz states, whenever there is a massive outpouring of collective emotion among the lower classes—Christmas, the World Cup, summer holidays—there are records to be sold and money to be made.”

²⁰¹ Alvin Turner piše u svojoj knjizi „Besklasno društvo: Britanija devedesetih godina” (A Classless Society: Britain in the 1990s) o tržišnim mogućnostima koje su nastale, odnosno, koje su bile kreirane, posle Dajanine smrti, pa, tako navodi i podatak da je firma Pizza Express dodala praziluk svojoj pici za vegetarijance i, potom, je nazvala „Pica Dajana” (the Pizza Diana), a dvadeset pet penija, od ukupne cene ove pice, pet funti i osamdeset penija, odvajano je za „Memorijalni fond princeze Dajane” (the Princess Diana Memorial Fund); singl „Candle in the Wind” Eltona Džona prodat je u trideset tri miliona primeraka širom sveta, našavši se na vrhu top lista u dvadeset zemalja; porodica Spenser (iz koje potiče Dajana) je najavila da će biti puštene u prodaju ulaznice od devet funti i pedeset penija za sve koji žele da posete Dajanin grob, a služba za rezervacije primila je osam miliona poziva već prvog dana prodaje (Turner, 2013, Kindle Locations 7627-7632).

rukovodilac u muzičkoj industriji imao istaknuto mesto tokom pedesetih i šezdesetih godina, postavši poznat, između ostalog, i po tome što se lažno predstavljao, odnosno, potpisivao kao koautor pesama mnogih muzičara koji su snimali za njegovu kompaniju, te je tako veliki deo novca zadržavao za sebe.²⁰² Stelfoks se sa zadovoljstvom priseća izjave koju je Moris Levi dao sudiji, prilikom ispitivanja o ulozi koju je mogao imati u procesu pisanja pesama:

Pa, po rečima mog heroja, pokojnog, velikog Morisa Levija, ‘dovedete neke klince u prostoriju, pokrenete ritam, sklopite nekoliko reči. Bum. Dobili ste pesmu.’ [...] Levi im je jednostavno rekao da ako uopšte žele da ploča vidi svetlost dana, onda bilo bi im bolje da stave i njegovo ime u zagradama [...] Levi je bio mogul muzičke industrije još pedesetih i šezdesetih godina — stari, dobri dani. Divlji zapad”²⁰³ (Niven 2008, 36).

Naravno, Stelfoks ne podnosi muziku koja ne donosi veliki profit, nezavisne diskografske kuće i muzičare — „Mrzim indi muziku. Do pre neku godinu niste morali da zaista mislite o njoj”²⁰⁴ ²⁰⁵ (Niven 2008, 96) — oseća prezir i gnušanje prema publici i festivalima, kao što je, na primer, Glastonberi:

²⁰² Moris Levi je bio poznat i po poslovnim vezama sa određenim kriminalnim organizacijama. 1988. godine je osuđen na deset godina zatvora; 1990 je preminuo posle duge bolesti. Više detalja o poslovanju Morisa Levija i njegovom odnosu prema muzičarima, pored ostalog, može se pronaći i u autobiografiji Tomija Džejmsa *Me, the Mob, and the Music: One Helluva Ride with Tommy James and the Shondells* (New York: Scribner, 2010).

²⁰³ “Well, in the words of a hero of mine, the late, great Morris Levy, you ‘get some kids in a room, you get a beat going, you get a few words together. Boom. You got a song.’ [...] Levy simply told them that, if they ever wanted the record to see the light of day, then they’d better be putting his name in the brackets [...] Levy was a music-industry mogul back in the fifties and sixties—the good old days. The Wild West”

²⁰⁴ Određen broj nezavisnih kuća se ne povinuje zahtevima i nametanju pravila korporacija. Producent i muzičar Stiv Albini je u svom govoru na konferenciji o muzičkoj industriji u Melburnu (održanoj od 14. do 15. novembra 2014. godine, pod nazivom: Music Industry Conference: Face the Music) podsetio da su mnoge nezavisne kuće tokom devedesetih godina imale svoju infrastrukturu klubova, promotera, fanzina, te da se tu može spomenuti i internet kultura, koja je danas, umnogome, promenila način poslovanja muzičke industrije, koja više nema ekskluzivnu ulogu posrednika između publike i izvođača. Više o ovome može se pronaći na internet sajtu konferencije: <<http://www.facethemusic.org.au/face-the-music-videos-now-up-on-youtube/>> [22 mart 2015.], takođe, i u tekstu govora koji je objavio *The Guardian* (17. novembar 2014.); <<http://www.theguardian.com/music/2014/nov/17/steve-albinis-keynote-address-at-face-the-music-in-full>> [27. novembar 2014.].

²⁰⁵ “I hate indie music. Until a couple of years ago you didn’t really have to think about it”

Ne razumem festivalsko iskustvo. Ovi ljudi, ovaj odvratni ološ [...] borili su se da stignu ovamo. Misle da imaju sreće. Proveli su sate na telefonu pokušavajući da dođu do ulaznica [...] Sada *slave* što su ovde, proslavljaju činjenicu da mogu da se izležavaju u blatu sa aromom urina [...] Mogu se videti tipovi od četrdesetpet godina sa ofarbanim licem; računovođe, posrednici za prodaju nekretnina šiznuti od psihoaktivnih pečurki kako provode svoj jedini veliki vikend u godini²⁰⁶ (Niven 2008, 178-179, 181).

Muzički festival, kao vrsta audiotopije, ili heterogenog, kohezivnog, alternativnog, i u svojoj biti, nekonvencionalnog kulturnog prostora — koji (potencijalno) pruža različite vrste mogućnosti za rekontekstualizaciju mnogih drugih ličnih i kolektivnih prostora — je i mesto specifičnog, grupnog doživljaja muzike, i samim tim, ova njegova suština, u romanu, predstavlja antitezu agresivnom individualizmu i asocijalnom ponašanju Stivena Stelfoksa, i njegovom beskrupuloznom, naizgled monolitnom, poslovnom svetu u kome se održava simplicistička polarizacija između, s jedne strane, muzičara (i publike u određenoj meri) i, s druge strane, diskografskih kuća; takođe, karakteristike i značenja festivala suprotstavljena su utilitarističkom sistemu i mehanizmu kontrole, dominacije i postizanja statusa u onom delu muzičke industrije čiji je simbol Stiven Stelfiks, a, u ovom kontekstu, mogu se posmatrati i iz perspektive Bahtinove teorije karnevala prema kojoj ova vrsta slavlja i zabave je „označavala privremeno ukidanje svih hijerarhijskih rangova, privilegija, normi i zabrana (Bakhtin 1984, 10).²⁰⁷ Apsurdno, Stelfoks ne vidi potencijal muzičkog festivala kao vitalnog dela muzičke industrije, koji, pored ostalog, može doneti i profit o kome sve

²⁰⁶ “I do not understand the festival experience. These people, these disgusting lowlifes [...] they fought to get in here. They think they’re lucky. They spent hours on the phone trying to get tickets [...] Now they’re celebrating being here, celebrating the fact that they can lie around in urine-flavoured mud [...] You see forty-five-year-old blokes with their faces painted; accountants and estate agents off their nuts on mushrooms, having their one big weekend of the year“

²⁰⁷ “marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions”

vreme razmišlja.²⁰⁸ Godišnji odlazak i poslovno okupljanje predstavnika muzičke industrije u Kanu (MIDEM), Stelfoks predstavlja kao skup razvratnika, rasipnika i oportunističara (zapravo, ovaj opis, pre svega, odnosio bi se na glavne karakteristike njegovog karaktera):

Pije se šampanjac, žvaću se jastozi, šmrče se kokain a obračun troškova se u najvećoj meri zloupotrebljava [...] svi su prijateljski raspoloženi. O da. Ovdje poreklo i etnička pripadnost ne stvaraju nikakvu prepreku za trgovinu. Ako treba zaključiti posao, ako treba zaraditi dolar, jen, rublju ili franak, onda će nesuglasice biti zanemarene. Različitost se podnosi. Gledaj tamo — arapska delegacija otvara flašu šampanjaca Kristal da proslavi potencijalno unosni posao u vezi licence za objavljivanje „Najvećih bar micva klasika“! U drugom uglu, šef posvećene katoličke diskografske kuće grabi ekskluzivna prava za distribuciju izdanja nove, uzbudljive diskografske kuće po imenu Crvena ruka: pobij sve fenijanske bitange. Muzika stvarno prelazi sve granice. U tome je pohlepa tako neverovatno mnogo obuhvaćena²⁰⁹ (Niven 2008, 30, 41).²¹⁰

²⁰⁸ U periodu od 1969. do 1996. godine diskografske kuće u sve većoj meri subvencionisu nastupe grupa kako bi podstakle prodaju ploča; od 1996. godine cene ulaznica za koncerte i festivale počinju da ubrzano rastu, sve je više letnjih muzičkih festivala, prihvatajući od nastupa, odnosno, turneja, često, postaju veći od prodaje samih muzičkih izdanja, a promoterske kuće postaju multinacionalne kompanije (Brennan 2010, 6-9). Organizacija UK Music, koja zastupa zajedničke interese produkcijske strane britanske muzičke industrije, objavila je, 2013. godine, svoje istraživanje o muzičkom turizmu i koncertnim događajima, „Music Tourism: Wish You Were Here“, u kome je, pored ostalog, iznela podatak da su u 2012. godini, različiti muzički događaji u Velikoj Britaniji privukli ukupno šest i po miliona domaćih i stranih posetilaca; „Glastonberi festival“ (Glastonbury Festival) (koji nije održan 2012. zbog organizacionih poteškoća koje bi imao tokom održavanja olimpijskih igara u Londonu), doprineo je britanskoj ekonomiji sa sto miliona funti; ovo istraživanje dostupno je na internet sajtu organizacije UK Music: <<http://www.ukmusic.org/research/wish-you-were-here-2013/>>. Razmatrajući važnost muzičkih festivala, odnosno, koncerata, kod publike, Sajmon Frith ukazuje na to da je koncertni nastup za mnoge posetioce ovih događaja postao „vrsta apstraktnog ideala“ i, pri tom, daje primer festivala „T in the Park“, kada su ulaznice rasprodate za samo nekoliko minuta a da nijedan izvođač, još uvek, nije bio najavljen (Frith 2007, 9). Alvin Turner podseća da je koncertu grupe Oasis, 1996. godine, u Nebvortu, prisustvovalo dvestapedeset hiljada ljudi, te da se ovako veliko interesovanje, pre svega, može tumačiti kao želja za prisustvom u određenom, značajnom trenutku koji okuplja veliki broj ljudi; takođe, Turner smatra kako je „sa demokratizacijom kulture stigla i atomizacija društva i, stoga, kao reakcija, potreba da se podeli iskustvo, želja za prihvatanjem kao dela prepoznatljive zajednice“ (Turner 2013, Kindle Locations 212-217); “With the democratisation of culture came an atomisation of society and therefore, in reaction, a need for shared experience, a wish to be seen to be part of a recognisable community”

²⁰⁹ “Champagne is drunk, lobsters are chomped, coke is honked and expense accounts are wildly abused [...] everyone gets along. Oh yes. Background and ethnic origin form no barrier to trade here. If there’s a deal to be struck, if there’s dollar, yen, rouble or franc to be made then differences will be put aside. Diversity tolerated. Look over there—the Arab contingent is uncorking the Cristal to celebrate a potentially lucrative

Cinični, nihilistički, takođe, makijavelistički, odnosno, krajnje negativni stavovi o muzičkoj industriji i popularnoj muzici — kao, u suštini, dekadentnom i koruptivnom sistemu usmerenom isključivo ka neprestanom uvećavanju profita, kao svom glavnom cilju — izraženi u Nivenovom romanu, iako su korišćeni kao, pre svega, indirektni metod u karakterizaciji Stivena Stelfoksa, mogu se razumeti i kao piščevo osobeno iskazivanje dela gledišta izraženih u Adornovoj kritici popularne muzike, pre svega, onih koji se odnose na različite vrste manipulisanja publikom, stereotipizaciju i instrumenatizaciju pesama (pa i samih muzičara) kao i na društvenu pasivnost koju, po njegovom mišljenju, popularna muzika prouzrokuje.²¹¹ Kit Nigas podseća da je za Adorna — u njegovom ispitivanju

licensing deal for Ultimate Bar Mitzvah Classics! In another corner the staunchly Catholic label boss is snapping up the exclusive distribution rights for an exciting new label called Red Hand: Kill All Fenian Bastards. Music really does cross all barriers. Greed is so incredibly inclusive.”

²¹⁰ Iako je podignuta crvena ruka simbol koji, u Severnoj Irskoj, koriste ili su je koristile kako protestantska tako i katolička zajednica u većoj meri on se povezuje sa protestantima, odnosno, sa lojalistima. Grb O'Nilovih, na kome se nalazi podignuta crvena ruka, na primer, jedan je od simbola nekoliko grupa republikanaca, dok je ovaj simbol prisutan i kod najveće paravojne organizacije lojalista, u Alsteru, Udruženja za odbranu Alstera (Ulster Defence Association). Kako na to ukazuje Džejms Mekilop (James MacKillop), heraldički simbol, podignuta, odsečena, crvena ruka, dinastije I Nejl (Uí Néill), bio je poznat još u dvanaestom i trinaestom veku; simbol celog Alstera postaje početkom sedamnaestog veka tokom kolonizacije, u najvećoj meri, ovog dela Irske (The Plantation of Ulster) — uglavnom su se doseljavali protestanti — koju je, tada, sprovodio Džejms I, kada je osnovao Red Baroneta (The Order of Baronets) koji je dobio ovaj grb kao svoje obeležje; pored mnogih verzija priče o nastanku ovog simbola, dve su najpoznatije: u jednoj od njih, grupa Vikinga koja je krenula u pljačkaški pohod, približava se obali Severne Irske a njihov zapovednik obećava onome ko prvi dodirne tlo ove zemlje da će je i dobiti; mornar po imenu O'Nil (O'Neill) pobeđuje, pošto je odsekao svoju ruku i bacio je na obalu, pre nego što su ostali uspeli da stignu; u drugoj priči, iste sadržine, umesto Vikinga, spominju se dva suparnička škotska klana, a na isti način pobeđuje vođa Mekdonelsa (MacDonnells) (MacKillop 1998, 420). Izrazi *fenijanac* ili *fenijanski* često se koriste u pogrdnom smislu za stanovnike katoličke veroispovesti u Severnoj Irskoj i za irske nacionaliste. 1858. godine izraz je upotrebljen u nazivu društva Fenijanska braća, odnosno, kao još jedno ime za pripadnike organizacije Irsko republikansko bratstvo (Irish Republican Brotherhood) (osnovane, te godne, istovremeno, u Dublinu i u Njujorku) čiji je cilj bio svrgavanje engleske vlasti (revolucionarnim putem). Neologizam *fenijanski* je skovao pukovnik Čarls Valansi, 1804. godine (bio je stacioniran u Irskoj), prilagodivši irski izraz *fianna* (ratnik) na engleski jezik, iako se, zapravo, radi, kako Mekilop na to ukazuje, o reči koja je izvedena od izraza *Féni*, koji se odnosi na treću grupu osvajača stare Irske, a može se upotrebiti i u značenju „pravi Irac/Irkinja” (MacKillop 1998, 210).

²¹¹ Teodor Adorno je pripadao nemačkoj grupi društvenih teoretičara i filozofa koji su razvili svoju kritičku teoriju poznatu kao „frankfurtska škola”; Adorno je radio u Institutu za istraživanje društva u Frankfurtu, a kako su nacisti, 1933. godine, preuzeli vlasti u Nemačkoj, Adorno odlazi u Sjedinjene Američke Države. Pored ostalog, teoretičari „frankfurtske škole” smatrali su, da je kultura u kapitalističkom sistemu lišena bilo kakve kritičke misli, te da postaje tek objekat ili industrija. Neki od stavova „frankfurtske škole” — koje bi, pre svega, trebalo razumeti i sa aspekta turbulentnih društvenih i političkih okolnosti vremena u kome su nastajali — bili su ili još uvek jesu osporavani u jednom delu savremene teorije (popularne) kulture, pre svega, Adornova kritika popularne muzike (odnosno, formi izražavanja u popularnoj kulturi). U svom

aspekata „industrije kulture”, čiji je deo i muzička industrija — pisanje popularne muzike, odnosno, pesama, pre svega, mehanička operacija motivisana iznalaženjem načina za uvećanje zarade, te da autori pesama dobijaju sugestije da njihove melodije i tekstovi treba da budu kreirani po postojećim strogim formulama i šemama, a u svojim razmatranjima kulture sa Maksom Horkhajmerom (Max Horkheimer) samu industriju kulture uporedio je sa pokretnom fabričkom trakom (Negus 2010, 37). Adorno je smatrao da „celokupna struktura popularne muzike je standardizovana, čak i tamo gde postoji pokušaj da se standardizacija zaobiđe”²¹²; u svom eseju „O popularnoj muzici” (“On Popular Music”) (objavljenom 1941. godine), Adorno dovodi u vezu muzičku standardizaciju sa pseudoindividualizacijom, koja se odnosi, po njegovom mišljenju, na pridodavanje oreola slobodnog izbora masovnoj produkciji u kulturi i uprošćavanje muzike koja je ponuđena slušaocima (Adorno 2002, 438, 445). Ipak, popularna kultura, kompleksna u svojoj suštini — kao i popularna muzika i muzička industrija koje joj pripadaju — ne može se posmatrati, sagledati ili analizirati samo sa jednog negativnog aspekta — ili u okolnostima jednog istorijskog perioda — tek kao (rutinski) manipulativni proces korporativne ideologije u kome postaje simplifikovana i komodifikovana. Popularna kultura, kako na to podseća Džon Fisk, često je smeštana unutar modela moći i činilo se da ona, zapravo, i ne može da postoji pored tako jakih sila dominacije: „Njeno mesto zauzela je masovna kultura nametnuta onima koji su pasivni i koje je kulturna industrija, čiji su interesi direktno bili suprotstavljeni njihovim, lišila moći.”; Fisk ističe postojanje popularne kulture kao poprišta borbe između dominacije i podređenosti, mesto kreativnosti, neprestanog otpora izbegavanja zbog kojih vladajuća ideologija ulaže napor kakao bi se održala (Fisk 2001, 29-30).²¹³

razmatranju ove Adornove kritike, Kit Nigas ukazuje i na njegovo nerazumevanje odnosa tela, plesa i muzike kroz istoriju: tokom četrdesetih godina prošlog veka, na primer, jedna od najpopularnijih formi plesa bila je „džiterbag” (jitterbug) (plesan uz pratnju različitih formi svinga), a Adorno je bio mišljenja da je ovaj ples „kompulsivna mimikrija”, da su plesači gubili svoju individualnost, upoređujući pokrete u džiterbagu sa konvulzijama kod obolelih od horeje (St. Vitus Dance) ili trzajima osakaćene životinje (Negus 2010, 10).

²¹² “The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization.”

²¹³ 26. septembra 2014. godine Tom Jork (Radiohead) je objavio svoj drugi solo album *Tomorrow's Modern Boxes* preko internet protokola BitTorrent, a na ovakvo objavljivanje, odnosno, izbegavanje, kako se donedavno činilo, neizbežnog postupka po kome diskografska kuća preuzima proces izdavanja, promocije i prodaje albuma (ili singlova) odlučio se ne samo iz želje da napravi „eksperiment”, već i da bi, kako je

Niven, kroz česte opise anksioznosti i stresa koje Stelfoks intezivno oseća, u izvesnoj meri, naznačava postojanje borbe, neizvesnosti i nesigurnosti u poslovima muzičke industrije: „Strah je neprestan jer [...] niko nema pojma šta radi. Nema programa obuke. Nema priručnika. [...] umetnost predviđanja zašto će prozukla pevačica na broju tri prodati više ploča od onih na brojevima jedan, dva i četiri pa sve do devedeset devet, ili zašto će neotesana-grupa-mladića-sa-gitarama C, u sledećih šest do dvanaest meseci, očarati omladinu nacije u većoj meri nego grupe A,F,P ili Z”²¹⁴ (Niven 2008, 31). Ovde bi trebalo spomenuti i esej teoretičara popularne muzike Kita Nigasa „Kulturna proizvodnja i korporacija: muzički žanrovi i strateško upravljanje kreativnošću u američkoj diskografskoj industriji” (“Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry”), u kome su, takođe, izneta mišljenja o nepredvidljivim okolnostima i nesigurnosti u industriji popularne muzike; Nigas govori, pored ostalog, o bojazni koja postoji zbog neizvesnosti da li će muzičari koji su već postigli uspeh, kao i oni koji to tek treba da urade, uvek pružati ono što se očekuje od njih i, pri to, spominje i nepredvidljivo ponašanje publike (Negus 1998, 364).

Ipak, muzička industrija (pa i sama popularna muzika i muzičari) u Nivenovom romanu, pre svega, predstavljena je kao refleksija karakternih crta i psihološkog stanja protagoniste, a sam Stiven Stelfoks postaje simbol njenih (postojećih i mogućih) sumornih

saopšteno na internet stranici grupe Radiohead, zaobišao „samoizabrane čuvare kapija muzičke industrije” i mehanizme sistema, te da sa uspehom ovog poduhvata omogući ljudima koji se bave muzikom, video zapisima ili drugim digitalnim materijalom da preuzmu svu kontrolu i sami obavljaju prodaju; dostupno na <<http://www.radiohead.com/deadairspace/tomorrows-modern-boxes>> [26. septembar 2014.]. Pored vinilnog izdanja koje se prodaje preko internet sajta Jorkovog albuma, album u digitalnom formatu je moguće kupiti i na sajtu Bandcamp, gde je muzičarima omogućeno da prodaju ili besplatno ponude svoju muziku. Još jedan (subverzivni) „eksperiment” vredan pomena je objavljivanje sedmog studijskog albuma grupe Radiohead, *In Rainbows*, u oktobru 2007. godine: bez ugovora sa izdavačkom kućom, Radiohead su ovaj album samostalno objavili, najpre, samo u digitalnom formatu, pruživši mogućnost svojim obožavaocima (u prvom periodu prodaje, odnosno, promocije albuma) da ovo izdanje plate onoliko koliko žele (ako uopšte žele); iako je većina njih odlučila da besplatno dođe do muzike sa ovog albuma, ova ponuda digitalnog izdanja, kako prenosi časopis *NME* (15. oktobar 2008.) donela je veći finansijski dobitak od prodaje prethodnog albuma *Hail to the Thief* (2003., Parlaphone). Svakako, ovde ne bi trebalo zaboraviti i *crowdfunding*, praksu prikupljanja novca za finansiranje brojnih (ne samo muzičkih) projekata, od strane obožavalaca i poštovalaca, preko mnogih sajtova na internetu, kao što su, na primer, Kickstarter, EquityNet, ArtistShare (pored ostalih), započetu 2003. godine.

²¹⁴ “The fear is constant because [...] no one really has a clue what they are doing. There is no training programme. No manual. [...] the art of predicting why husky-female-singer number 3 will sell more records than numbers 1, 2 and 4 through to 99, or why loutish-group-of-youths-with-guitars C will, six to twelve months from now, bewitch the nation’s youth to a greater extent than groups A, F, P or Z”

strana; takođe, on je i groteskna karikatura ambijenta koji je kreiran u okviru britpopa i projekta Cool Britannia, ali i „novog momka” (“New Lad”), koncepcije koja se odnosila na novi identitet muškarca devedesetih godina u Velikoj Britaniji (u društvenim okolnostima o kojima je bilo reči), a koja će se razviti i u specifičnu supkulturu. Roman *High Fidelity* Nika Hornbija je, kako ističe Džon Mekom, pored ostalog, i vrsta reakcije na njenu pojavu (McCombe 2014, 165).

2.3. NIK HORNBI: *HIGH FIDELITY*

1991. godine, Šon O Hejgan je, u časopisu *Arena*, prvi put upotrebio izraz „novi momak”, koji je trebalo da ukazuje na (pre)naglašeni, odnosno, agresivni, maskulinitet — ali kao ona muška obeležja koja sada treba da budu pozitivna, prihvatljiva i dominantna — što je, između ostalog, bila reakcija na koncepciju „novog muškarca” (New Man) (i feminizam, u prethodnom periodu) čije su karakteristike bile sofisticiranost, brižnost, izrazita emotivnost, uglađenost, pomodnost, a koju su, u velikoj meri, isticali u svojim tekstovima, i, pre svega, modnim fotografijama, časopisi namenjeni muškarcima (*GQ*, *Arena*, na primer) ali i štampa koja se bavila stilom kao svojom glavnom temom (kao što je, na primer, bio časopis *Face*).²¹⁵ Upravo su neki od ovih časopisa promenili pristup u kreiranju poželjne slike muškarca devedesetih godina, odbacivši rafiniranost i ambivalentnu muževnost kao glavne karakteristike njegovog stila i karaktera, podržavajući, sada, heteroseksističku mušku (sup)kulturu (pored spomenutih, časopis *Loaded* je prednjačio u ovakvim stavovima). Džoana Nouls (Joanna Knowles) ukazuje na to da je „novi momak”— u fokusu tadašnje regresivne mode britanske kulture muškaraca — namerno predstavljan

²¹⁵ Stiven Stelfoks, protagonist u romanu Džona Nivena, *Pobij svoje prijatelje*, s podsmehom govori o takvom predstavljanju muškaraca u pojedinim britanskim časopisima devedesetih godina: „prema ovim napisima, muškarci u nesebičnim, brižnim devedesetim odbacili su bezvredni materijalizam i seksizam osamdesetih i prihvatili žene kao sebi ravnim. [...] U mom poslu, uvek protivni promeni (pedesetih mrzeli smo i samu pomisao na singlove, sedamdesetih su kasete bile neprijatelj, u osamdesetim, isprva, diskovi su bili oličenje Antihrista — čoveče, ubrzo smo se pomirili s tim), nismo još uvek poverovali u sve te besmislice” (Niven 2008, 68-69). “According to these articles, men in the sharing, caring nineties have rejected the hollow materialism and sexism of the eighties and embraced women as equals. [...] My industry, always resistant to change (in the fifties we hated the idea of singles, in the seventies cassettes were the enemy, initially CDs were the Antichrist in the eighties—boy, we soon got our heads around that one), hasn’t really bought into all this nonsense yet”

kao nezrela ili antiintelektualna osoba, čiji stil življenja obuhvata opijanje, promiskuitet, interesovanje za fudbal i nasilje.^{216 217} Pored toga, način na koji je britanska štampa, u tom periodu, izveštavala o britpop muzičarima ukazivao je na to da se većina njih mogla svrstati u kontekst kulture „novog momka”, oživljavajući, pri tom, ideje koje su umnogome pojednostavile kompleksne aspekte seksualnosti i uticale na recepciju onih grupa u kojima su žene bile članovi (Whiteley 2010, 56);²¹⁸ „novi momak” je i hedonista, ima postfeministička ili antifeministička gledišta, nije ambiciozan, nastoji da, uprkos svemu, živi u adolescentskom dobu, a životni stavovi su, umnogome, formirani „klasnom artikulacijom muževnosti” (Ochnser 2009, 23). Narcisoidnost je još jedna od glavnih karakteristika „novog momka” (kao modernog muškarca u devedesetim godinama), a ona je i tema, pored ostalih, u romanu Nika Hornbija *High Fidelity*²¹⁹ (Nelson 2004, 19), objavljenom 1995. godine, i ubrzo svrstanom u novu žanrovsku kategoriju pod imenom „muški ispovedni roman”²²⁰, koju je osmislila izdavačka industrija, kako bi se prilagodila duhu vremena (Ochnser 2009, 32). U svom razmatranju muškog ispovednog romana, ili „ladlit” književnosti, odnosno, dela koja su imala elemente ovog žanra, Elejn Šovolter, u eseju „Ladlit”, piše da je u njima bilo humora uz srećan završetak, u tradicionalnom smislu, da su imala elemente romantike u modernom smislu jer je u njima opisana konfrontacija muškaraca sa strahom od braka i odgovornosti koje nosi zrelo životno doba, te da su bila

²¹⁶ Zapažanja Džoane Nouls („New Lad Fiction”) citirana su u eseju Šona Kembela „From 'Boys' to 'Lads': Masculinity and Irish Rock Culture”; <<http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/campbell.html>> [17. februar 2014.].

²¹⁷ U Oksfordskom rečniku nalazi se i reč *ladette* (nastala je od reči *lad*), koja označava devojkicu ili ženu koja je neobuzdana, ima prostačke manire i odaje se piću. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ladette>>. [22. mart 2015.].

²¹⁸ Ovo konstruisanje stereotipa, svakako, nije moglo obuhvatiti i grupu Suede (pevač Bret Anderson je na svojim nastupima ispoljavao ambivalentnu seksualnost) ili nekoliko britpop grupa čiji muzički i vizuelni identitet su kreirale žene (Elastica ili Echobelly, na primer). Takođe, ovde bi trebalo naglasiti, da neki od muzičara koji su, u najvećoj meri, uticali na britpop grupe (sa eksplicitnim ponašanjem, u stilu „novog momka”), u jednom delu svoje karijere, izražavali su upravo ambivalentnu seksualnost (Dejvid Bouvi ili Morisi, na primer).

²¹⁹ Takođe, i u istoimenom filmu Stivena Frirsa, snimljenom 2000. godine po priči iz ovog romana. 2006. godine priča iz Hornbijevog romana postaje i mjuzikl u brodvejskom pozorištu Imperial Theatre u Njujorku.

²²⁰ Zapravo, ovde se može govoriti o književnom žanru nazvanom „ladlit”, pre svega, tematski usmerenom ka aspektima različitih kriznih trenutaka u životu savremenog muškarca. Elejn Šovolter (Elaine Showalter) ukazuje na to da se začeci ovog žanra mogu pronaći u pojedinim delima pisaca kao što je bio Kingsli Ejmis (svrstavan, pored ostalih, pedestih godina prošloga veka, u pokret čiji je naziv bio the Angry Young Men), te da ovaj termin obuhvata različite profile heroja i antiheroja i u romanima Irvina Velša, Tima Lota, Dejvida Badiela, Džona O Farela, Vilijama Satklifa, Tonija Parsonsa, Martina Ejmisa, Vila Selfa, Nika Hornbija, između ostalih (Showalter 2002, 60-61).

ispovedna u postmodernom smislu: protagonisti su, pored svog naizgled samouverenog i razmetljivog držanja, otkrivali priče o svojoj nesigurnosti, anksioznosti, panici, fobijama (Showalter 2002, 60). Andrea Ochsner (Andrea Ochsner), podseća na glavne karakteristike muškog ispovednog romana devedesetih godina prošloga veka, ističući da se on bavi pitanjima formiranja identiteta i da podrazumeva priču u prvom licu, smeštenu u urbanom okruženju (u većini slučajeva u Londonu), u kojoj se muški glavni junak, u svojim kasnim dvadesetim, ranim ili srednjim tridesetim godinama, suočava sa ličnim i profesionalnim izborima, analizira svoju karijeru, prijateljstva i ljubavne veze (Ochsner 2009, 32). Kristina Nelson (Kristina Nelson) ukazuje na to da će se glavni junak romana *High Fidelity*, na kraju, ipak, razviti u zrelu osobu — dakle Hornbijevu priču možemo svrstati i u kategoriju bildungsromana — iako je, u prvom delu pripovedanja, narcisoidnost jedna od glavnih karakternih crta Roba Fleminga, koja mu otežava razumevanje tuđih emocija (pre svega kada su u pitanju ljubavne veze) (Nelson 2004, 121). Premda se u ovom romanu mogu pronaći brojni tipični elementi ideologije „novog momka”, glavnik junak, Rob Fleming, naposljetku, ispoljava takve emocije koje, u suštini, ukazuju na njegovu brigu ili brižnost kada se radi o Lori Lajdon (s kojom želi da obnovi vezu): stoga može se tvrditi da su njegove reakcije i pojedina gledišta, ipak, suprotstavljena karakteristikama te (sup)kulture (McCombe 2014, 179). Takođe, kako na to ukazuje Džon Mekom, roman *High Fidelity* je po svojoj idejnoj konstrukciji udaljen od britpopa — pre svega, u načinu na koji se govori o klasnim razlikama — premda je objavljen u periodu njegovog velikog kulturološkog uticaja (McCombe 2014, 174). Protagonista ovog romana, Rob Fleming, vlasnik male, nezavisne prodavnice ploča Championship Vinyl, u Londonu, će se, naposljetku, okrenuti i prilično konvencijalnom poslu koji podrazumeva puštanje „Plesne muzike za starije ljude” — „mnogi ljudi nisu previše ostareli za klubove, ali previše su stari za esid džez i garaž i ambijentalnu muziku [...] hoće da čuju ponešto iz Motown produkcije, klasični fank, Staxove izvođače i neke nove stvari”²²¹ (Hornby 1996, 311) — u klubu u koji će doći kolege Lore Lajdon (sa kojom je ponovo u vezi) iz uspešne londonske advokatske firme —

²²¹ “a lot of people aren’t too old for clubs, but they’re too old for acid jazz and garage and ambient [...] They want to hear a bit of Motown and vintage funk and Stax and a bit of new stuff”

„Tamo će biti ljudi sa Lorinog posla, ljudi koji imaju pse i bebe i albume Tine Turner ”²²²
(Hornby 1996, 303) — a prilikom posete kući u kojoj živi Čarli (s kojom je nekada bio u vezi) Rob ne daje oštar ili ogorčen komentar o klasnim razlikama (kako bi se moglo očekivati):

Razlika između ovih ljudi i mene je u tome što su oni završili koledž a ja nisam (nisu raskinuli sa Čarli a ja jesam); zbog toga oni imaju fine poslove a ja imam bedan posao, oni su bogati a ja siromašan, oni su samouvereni a ja neobuzdan, oni ne puše a ja pušim, oni imaju mišljenja a ja top liste. Da li bih mogao da im kažem nešto o tome prilikom kog putovanja je najgora ošamućenost od promene vremenske zone? Ne. Da li bi oni mogli da mi ispričaju nešto o originalnoj postavi Wailersa? Ne. Verovatno ne bi mogli da mi kažu ni ime glavnog pevača. Ali oni nisu loši ljudi. Ja ne vodim klasni rat, a oni se ionako nemaju izrazite manire viših klasa [...] Želim li nešto od onoga što imaju? Još kako. Želim njihova gledišta, želim njihov novac, želim njihovu odeću... (Hornby 1996, 198-199)²²³

Razlog zbog koga Rob ne učestvuje u ratu koji je spomenuo je taj što je njegova klasna identifikacija fluidna, a društvenu mobilnost će postići svojim poznavanjem muzike (McCombe 2014, 171). Svoj ekskluzivni prostor male prodavnice ploča (u koju, uglavnom, vrlo retko dolaze kupci), Rob će, u jednom trenutku, zameniti klupskim prostorom, u koji će doći mnogi posetioci koji nisu pripadali njegovoj društvenoj (ili poslovnoj) klasi. Promene (ili kompromisi) koje Rob pravi u izboru muzike koju pušta u klubu mogu se razumeti i kao pružanje „maslinove grančice” većoj publici (ili društvu od koga je zazirao)

²²² “There’s going to be people from Laura’s work there, people who own dogs and babies and Tina Turner albums”

²²³ “The difference between these people and me is that they finished college and I didn’t (they didn’t split up with Charlie and I did); as a consequence, they have smart jobs and I have a scruffy job, they are rich and I am poor, they are self-confident and I am incontinent, they do not smoke and I do, they have opinions and I have lists. Could I tell them anything about which journey is the worst for jet lag? No. Could they tell me the original lineup of the Wailers? No. They probably couldn’t even tell me the lead singer’s name. But they’re not bad people. I’m not a class warrior, and anyway, they’re not particularly posh [...] Do I want some of what they’ve got? You bet. I want their opinions, I want their money, I want their clothes...”

koja ima različite sklonosti i ukuse (Faulk 2007, 169). S druge strane, kako na to ukazuje Mekom, britpop umetnici veruju u društvo, iako opisuju svet u kome društvene podele zadiru daleko dublje i trajnije nego u svetu, kakav je u romanu *High Fidelity*: klasne granice u britpop pesmama postoje na svim stranama — na primer, bogata devojka u pesmi grupe Pulp, „Common People”, koja studira na koledžu St. Martin’s, nikada neće živeti kao običan svet — a ovakva nepromenljiva situacija je bila očigledna i u javnom diskursu koji se odnosio na „sukob” grupa Oasis i Blur (u takozvanoj „Bici bendova”); nasuprot braći Galager, nekadašnjim fizičkim radnicima (pored drugih ne tako legalnih poslova kojima su se bavili) iz Mančestera, pravim „momcima”, „herojima radničke klase”, kako ih je egzaltirano nazivala britanska štampa, nalazili su se članovi grupe Blur („mondeni iz umetničke škole”), koji su, pored ostalog, pripadali londonskom umetničkom miljeu koledža Goldsmiths, iz koga su došli i Demijan Herst, Sem Tejlor-Vud i Sara Lukas²²⁴, kao istaknuti umetnici, koji su, u tom trenutku, pripadali konceptu ili projektu „Cool Britannia” (McCombe 2014,170, 180). Takođe, Britpop diskurs i muzika grupa koje su u tom periodu bile u centru pažnje u Velikoj Britaniji nemaju značaj i u Hornbijeovom romanu, odnosno za Roba Fleminga koji, kao jednu od najboljih pesama ikada objavljenih na prvoj strani albuma, navodi i „Smells Like Teen Spirit” sa Nirvaninog albuma *Nevermind* snimljenog 1991. godine, a ovo se može tumačiti i kao antiteza britpopu (njegovom tradicionalizmu, nacionalizmu i isključivosti), posebno ako se uzme u obzir da je upravo muzika velikog broja američkih grupa, koja je nastala i u prethodnim decenijama (dakle, u drugačijem kontekstu), važna za Robovo razumevanje vlastitih postupaka, univerzuma, ili okruženja; jedina britanska grupa na Robovoj žanrovski raznovrsnoj listi, The Clash sa pesmom „Janie Jones” sa njihovog prvog, istoimenog albuma (1977) (na kome su pesme sa brojnim oštrim, društvenim i političkim komentarima), nalazi se pored pesama „Thunder Road” Brusa Springstina sa albuma *Born to Run* (1975), „Let’s Get It On” sa istoimenog albuma (1973) Marvinu Geju, „Return of the Grievous Angel” Grema Parsonsa sa albuma *Grievous Angel*

²²⁴ Pored ostalih, ovi umetnici, pripadali su široj, heterogenoj grupi britanskih, vizuelnih stvaralaca, koja je dobila naziv „Mladi britanski umetnici” (Young British Artists) i koja je, svojim neočekivanim, ponekad, u osnovi svoje ideje, naglašeno subverzivnim umetničkim pristupom, izabranom tematikom i, često, ekstremnim sadržajem izloženih eksponata, izazivala polemike i burne reakcije tokom devedesetih godina. Sara Lukas se u svojim radovima, između ostalog, bavila agresivnom muževnošću i seksističkim gledištima kakva su, u tom trenutku postojala u britanskim tabloidima.

(1974). Beri, ne dobija dozvolu da postavi poster svoje grupe — koja je po Robovom mišljenju veoma loša — u prodavnici ploča Championship Vinyl, u kojoj je zaposlen (pored Dika), a tokom žučne rasprave, on podseća Roba da nije dozvolio ni (britpop) grupama Suede, The Auteurs i St. Etienne, da postave svoje promotivne postere jer je smatrao da su „gubitnici” (Hornby 1996, 202). Naziv Berijeve grupe Sonic Death Monkey — prethodni naziv bio je Barrytown i predstavljao je referencu na istoimenu pesmu grupe Steely Dan i roman *The Commitments* Rodija Dojla — ukazuje na indi-rok estetiku u prvoj polovini devedesetih godina, a Beri obznanjuje da grupa sada ima stremljenja ka alternativnom roku i najavljuje da želi da prekorači granice konvencionalnog (Faulk 2007, 167). Iako se nastup grupe Sonic Death Monkey, u klubu, u kome, iste večeri, kao didžej nastupa i Rob, može tumačiti i kao „Barijevo „obraćenje” od antiburžujskog rokera do buržujskog formaliste”²²⁵ (Faulk 2007, 169), ova grupa će, tom prilikom, ipak pomeriti granice — pre svega, one koje je sebi bila postavila — svojim neočekivanim izborom pesama koje sviraju, a koje su obeležile pedesete i prvu polovinu šezdesetih godina („Long Tall Sally”, „Do You Love Me?”, „Money”, „In the Midnight Hour”, „La Bamba”) — ili „Route 66”, ritam i bluz standard, prvi put snimljen 1946. godine — koje su mogle biti, donekle, negativno percipirane jer su prihvaćene od strane establišmenta i glavnih kulturnih tokova ali koje nisu izgubile svoju vitalnost i ostaju otvorene za pridavanje novih značenja i u tom (sadašnjem) trenutku (istu vrstu subverzivnog, revolucionarnog ili inovativnog koju su ove pesme mogle imati u vremenu objavljivanja nije moguće očekivati i u novim, promenjenim društvenim i kulturnim okolnostima); Sonic Death Monkey izaziva oduševljenje posetilaca, a Beri, zapravo, prevazilazi ili napušta hermetični okvir svojih dotadašnjih muzičkih izbora i stavova, uživa u nastupu svoje grupe i uspostavlja komunikaciju sa publikom koja pripada drugačijim društvenim i klasnim krugovima.

Popularna muzika i njen kontekst, svakako, čine široku i kompleksnu kulturnu sferu, a neka od pitanja koja se još uvek mogu postavljati u njenom istraživanju odnose se i na formiranje identiteta u okviru izabranih žanrova ili muzičara. Erih Herc (Erich Hertz) i Džefri Rousner (Jeffrey Roessner) smatraju da popularna muzika lako postaje kulturni prostor ispunjen trvenjima i osporavanjem, u kome je jednako važno iskazivanje mržnje

²²⁵ “Barry’s “conversion” from antibourgeois rocker to bourgeois formalist”

prema nekim muzičkim stilovima kao i voleti neke druge, a određeni izbori su uslovljeni društvenim prostorom i vremenom, te tako, „pogrešan izbor”, svakako, može inicirati društveno neprihvatanje i odbacivanje (Hertz and Roessner 2014, Kindle Locations 261-264). U Hornbijevom romanu, složena struktura vrednosnog sistema koji formira Rob Fleming sačinjena je od (potencijalnih) značenja koja nose pesme njegovih omiljenih muzičara (ili određeni muzički žanrovi i njihovi (sup)kulturni okviri); ovaj sistem ne samo da prožima ekskluzivni, audiotopijski prostor Robove prodavnice ploča, već i određuje lične identitete. Championship Vinyl — radnja u kojoj se nalaze muzička izdanja žanrova koji za Roba imaju posebnu vrednost, a koji su imali važno mesto u istoriji popularne muzike i određenim društvenim i kulturnim promenama (bluz, soul, rok ili pop iz šezdesetih godina, R&B, ska, pank, indi) — nalazi se u mirnoj, gotovo pustoj, zabačenoj ulici u Holoveju, gde nema puno prolaznika, a s obzirom na to da su slične prodavnice u Londonu bile, uglavnom, dobro posećena, veoma dinamična mesta, notu humora daje i činjenica da zaposlenima, Diku i Beriju, gotovo da ne smeta relativno mali broj kupaca jer su zaokupljeni slušanjem i snimanjem muzike, čitanjem muzičkih časopisa, preuređivanjem ploča, diskova i kasete (dakle, u svakom slučaju, svojim omiljenim aktivnostima), a iako je trebalo da rade tek po tri dana, sa velikim zadovoljstvom provode vreme u radnji tokom cele radne nedelje.

osim ako ovde živite, nema nikakvog razloga da dolazite, a i ljudi koji žive ovde ne izgledaju previše zainteresovani za moju promotivnu kopiju ploče Stiff Little Fingersa (dvadesetpet funti za vas — za nju sam platio sedamnaest 1986. godine) ili za moj mono primerak albuma *Blond on Blond*. [...] U radnji se osećaju ustajali dim, vlaga i plastične prostirke za prašinu, i tesno je i mračno i prljavo i prenatrpano, delom što sam to baš tako želeo — tako bi prodavnice ploča trebalo da izgledaju a samo je obožavaocima Fila Kolinsa stalo do onih koje deluju čisto i zdravo kao neki salon nameštaja na periferiji — a delom zbog toga što ne mogu da nateram sebe da je očistim i omolujem²²⁶ (Hornby 1996, 37, 39).

²²⁶ “there’s no reason to come here at all, unless you live here, and the people that live here don’t seem terribly interested in my Stiff Little Fingers white label (twenty-five quid to you— I paid seventeen for it in

Rob Fleming deli ovaj homosocijalni prostor sa Dikom — glavne karakteristike njegove ličnosti, na početku romana, pronalazi u izgledu i muzičkim interesovanjima (duga kosa, kožna jakna, majica sa natpisom Sonic Youth, Lu Rid je tema biografije koju pažljivo čita) — i Berijem, koji glavne teme za razgovor najčešće nalazi u muzici, knjigama i filmovima, a koji se, uglavnom, nalaze na njegovim često bizarnim top listama, čije je kreiranje, pre svega, vrsta igre u svakodnevnoj komunikaciji (u romanu, one su i način izražavanja mišljenja). Karakterne crte drugih ljudi ovde bivaju određene njihovim muzičkim izborom, pa tako, na primer, Rob biva iznenađen kada Dik počinje da se viđa sa devojkom koja je obožavalac grupe Simple Minds jer bi ta činjenica mogla ukazati, po njihovom mišljenju, na negativne aspekte njene ličnosti: „Mi mrzimo Simple Minds. Oni su bili na prvom mestu naše Top Liste Pet Grupa Ili Muzičara Koji Će Morati Da Budu Streljani Ako Izbije Muzička Revolucija”²²⁷ (Hornby 1996, 169). Robova prodavnica ploča je i mesto u koje dolaze ili se očekuje da dolaze posvećeni ljubitelji i poznavaoци muzike — od kojih se, takođe, očekuje da imaju istančan ukus (na koji će zaposleni, svejedno, pokušati da utiču) — osobe čiji je identitet formirao određeni muzički kontekst. Zahvaljujući nevelikoj, supkulturnoj skupini kupaca koja ulaže poseban napor da dođe u kupovinu subotom²²⁸ — Rob ih opisuje kao mladiće u kožnim jaknama sa okruglim naočarima kakve je nosio Džon Lenon — i, opet, mladićima koji kupuju ploče, kasete i diskove preko Robovih oglasa u časopisima (dakle, akcenat je na identitetu muškarca) — opisani su kao opsesivne osobe

1986) or my mono copy of Blonde on Blonde. [...] The shop smells of stale smoke, damp, and plastic dustcovers, and it's narrow and dingy and dirty and overcrowded, partly because that's what I wanted— this is what record shops should look like, and only Phil Collins's fans bother with those that look as clean and wholesome as a suburban Habitat— and partly because I can't get it together to clean or redecorate it”; u Hornbijevom tekstu reč „Habitat” odnosi se na naziv kompanije Habitat koja se bavi prodajom nameštaja.

²²⁷ “We hate Simple Minds. They were number one in our Top Five Bands or Musicians Who Will Have to Be Shot Come the Musical Revolution”

²²⁸ Do kraja devedesetih godina (kao i u prethodnim godinama), najčešće, subota je bila taj dan, kada je u nezavisne prodavnice ploča u Velikoj Britaniji dolazilo više ljubitelja muzike i kada je prodaja bila znatno veća. Inače, jednom godišnje (od 2008. godine) „Dan prodavnice ploča” (Record Store Day) se, u Velikoj Britaniji, obeležava svake treće subote. Ova manifestacija pokrenuta je 2007. godine u Sjedinjenim Američkim Državama na inicijativu nešto više od sedam stotina nezavisnih prodavnica ploča, kako bi se napravio još jedan pokušaj da se, u eri pukog preuzimanja pesama sa interneta, sačuva kultura koja je nastala oko nezavisnih prodavnica ploča. Učešće u obeležavanju ovog dana uzima veliki broj muzičara koji, tom prilikom, imaju i nastupe u prostorijama nekih prodavnica (tamo gde za to postoje uslovi), a ovom prilikom, objavljuje se i manji tiraž pojedinih albuma ili singlova, što svake godine privlači veliku pažnju kupaca.

koje provode veoma puno vremena tražeći retke singlove The Smithsa i prva izdanja albuma Frenka Zape (Hornby 1996, 37) — prodavnica Championship Vinyl još uvek opstaje; iako nisu istaknuti, u Hornbijevom romanu, postoje nagoveštaji teških vremena, koja će nastupiti tokom devedesetih godina — a koja će kulminirati tokom dekade posle 2000. godine — za poslovanje nezavisnih prodavnica ploča. Pojedini aspekti kulture i identiteta obožavalaca, kao i nezavisne prodavnice ploča kao osoben društveni i (sup)kulturni prostor, takođe, su glavne i važne teme u romanu *High Fidelity*.

Džon Haris, u svom tekstu o tradicionalnim i nezavisnim prodavnicama ploča u Velikoj Britaniji (*The Observer*, „The day music shop died”, 7. decembar 2003.)²²⁹, podseća i na to da je Nik Hornbi, verovatno, neke glavne ideje za svoj roman *High Fidelity*, dobio upravo u takvim prodavnicama ploča u kojima je provodio dosta vremena: jedna od njih, čiji je naziv bio The Beat Goes On, nalazila se u Kembridžu — gde je Hornbi živeo tokom studiranja engleske književnosti na Univerzitetu u Kembridžu — kao i u prodavnici Wood Music u Londonu, koja je bila i mesto susreta sa prijateljima, gde su inicirana i mnoga sećanja na period odrastanja. Za razliku od brojnih lanaca homogenizovanih, muzičkih robnih kuća velikih kompanija, nezavisne prodavnice ploča u Velikoj Britaniji su decenijama bile jedinstvena mesta okupljanja ljubitelja muzike (u gotovo klupskoj atmosferi), a prodavci u njima su, često, bili veoma dobri poznavaoi diskografija većine grupa (kao i biografija njihovih članova) čije su se ploče, kasete ili, kasnije, diskovi nalazili u prodaji (uključujući i retka izdanja, kao i mnogo ploča sa pesmama koje se, tada, nisu mogle čuti na programima radio stanica). Iznoseći svoje mišljenje o velikom značaju nezavisnih prodavnica ploča u Velikoj Britaniji i opisujući svoje iskustvo prilikom odlaska u neke od njih, Sajmon Frit ukazuje na to da je čin kupovanja ploča „društvena aktivnost” te da su se u malim radnjama (ali ne i u „audio-hipermarketima”) okupljali disk-džokeji, kolekcionari, poznavaoi popularne muzike, obožavaoci, pored ostalih, i da se raspravljalo o nastupima, klubovima i (novoj) muzici (Frit ističe da je godinama odlazio bar jednom nedeljno u prodavnicu ploča).²³⁰ Upravo se ovako mogla opisati i jedna od najstarijih i najznačajnijih prodavnica ploča u Velikoj Britaniji, Dobell’s (Dobell’s Jazz and Folk

²²⁹ Dostupno na: <<http://www.theguardian.com/music/2003/dec/07/popandrock.netmusic>> [19. april 2015.].

²³⁰ Citirano u knjizi Teodora Grejčeka (Theodore Gracyk) *I Wanna Be Me: Rock Music and Politics of Identity* (2001), str. 170.

Record Shop), čiji je moto bio „Prodavnica ploča sa klupskom atmosferom” (“The Record Shop with the Club Atmosphere”) — bila je otvorena 1946. godine, u Londonu, a prestala je sa radom 1992. godine — a koja će za veliki broj (budućih) britanskih muzičara, čije će grupe, obeležiti istoriju popularne muzike (Cream, Led Zeppelin, Fleetwood Mac, The Rolling Stones, pored ostalih), biti mesto gde su mogli puno naučiti o brojnim muzičarima (i muzičkim stilovima) iz Sjedinjenih Američkih Država, čije su ploče tu bile u prodaji.²³¹ Opterećen nacionalizmima, verskim raskolom, zatim, gotovo svakodnevnim nasiljem, ekonomskom i političkom krizom, ali i provincijalizmom, Belfast, sedamdesetih i osamdesetih godina, nije pružao mnogo mogućnosti za razvoj karijere novih grupa, nije bilo puno mesta gde su se mogla čuti nova muzička izdanja, a nije bilo ni dovoljno bezbednih prostora za nastupe, druženja i kulturne događaje kakvi su postojali u Londonu ili drugim većim gradovima u Velikoj Britaniji, te je zato prodavnica ploča Good Vibrations, otvorena krajem 1976. godine, u tom gradu, imala poseban značaj; Teri Huli, kao osnivač ove radnje ali i istoimene diskografske kuće, pomagao je, u velikoj meri, grupama The Undertones, Rudi, The Outcasts, na početku njihove karijere²³², kao i razvijanju pank scene u Belfastu.²³³ U Hulijevoj autobiografiji *Huligan: muzika, nered*,

²³¹ Pored ploča američkih džez, folk, i bluz muzičara, u ovoj radnji moguće je bilo pronaći i izdanja drugih muzičkih žanrova; ovde su se nalazile i ploče sa tradicionalnom muzikom uz različitih delova sveta, pa su, tako, u Dobell's dolazili i mnogi imigranti koji su tada živeli u Londonu. Ova prodavnica ploča bila je mesto okupljanja velikog broja džez muzičara (Roni Skot, Tabi Hejs, Vik Luis, pored ostalih, su, veoma često, dolazili), tu su svračali, za vreme, svojih turneja i Madi Voters i Bi Bi King, a tokom svog boravka u britanskoj prestonici, od decembra 1962. do januara 1963. godine, Bob Dilan je snimio nekoliko pesama u podrumu ove radnje. Na internet sajtu Boba Dilana, kao mesto njegovog prvog nastupa u Londonu, navedena je prodavnica Dobell's Jazz Record Shop, (14. januara 1963. godine): <<http://www.bobdylan.com/us/events/location/London,%20England>> [19. april 2015.].

²³² Huli je, 1978. godine, otišao u London, i bezuspešno pokušavao da ubedi rukovodioce u velikim diskografskim kućama (Rough Trade, CBS, EMI) da objave singl Undertonesa „Teenage Kicks”, a singl je, naposljetku, dostavio Džonu Pilu, koji je tada radio kao voditelj na Radiju 1 (BBC); pesma „Teenage Kicks” je emitovana 12. septembra 1978. godine, Pil je objavio ovaj singl, izjavivši da je „najdivnija ploča” koju je ikada čuo, i potom, je emitovao još jednom, što je, kako Huli naglašava, prvi put u istoriji BBCja da je pesma emitovana dva puta zaredom. Pesma Undertonesa ubrzo postiže veliki uspeh — Pil je emitovao „Teenage Kicks”, u narednom periodu, gotovo svake večeri, a diskografske kuće su promenile mišljenje (ovaj singl je objavila kuća Sire, uz, naravno, Good Vibrations — a Teri Huli kaže da je uspeh Undertonesa za mnoge u Severnoj Irskoj bio nešto zbog čega su bili ponosni u teškim trenucima njihove istorije; Huli naglašava da je nadahnuće da otvori svoju prodavnicu ploča i osnuje diskografsku kuću dobio slušajući emisije Džona Pila, koje su, za njega, predstavljale udaljavanje od sumorne stvarnosti u Belfastu, i način upoznavanja sa pank pokretom (Hooley 2010, Kindle Locations 1322, 1323, 1422, 1423).

²³³ Opisujući atmosferu u Belfastu podeljenom na protestantski i katolički deo grada, Teri Huli kaže da su se ljudi uglavnom držali dela grada u kome žive, koji je postao vrsta geta u kome su kontrolu imale paravojne organizacije, a da je svaki odlazak u centar grada predstavljao veliki rizik, jer su eksplozije bombi

dobre vibracije, navedena su i sećanja i utisci muzičara Džonija Kvina — nekada je radio u radnji Good Vibrations, sada je član grupe Snow Patrol — o predanom radu Terija Hulija, ističući, pri tom, da on već ima status „legende” za ljubitelje muzike koji odrastaju u Severnoj Irskoj: „Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, istrajno se borio da održi muzičku scenu u Belfastu vitalnom, suočavajući se sa brojnim paravojnim organizacijama koje su zahtevale da im se plaća reket na koncertima, jer je oduvek verovao da muzika treba da prelazi sve religijske i političke barijere. Imao je radnju u Belfastu, čije je ime, takođe, bilo Good Vibrations, i svi su visili tamo — pankeri, indi klinci, grupe — jer ovo je bilo onda kada je odlazak u prodavnicu ploča predstavljao društveni događaj”²³⁴ (Hooley 2010, Kindle Locations 2625-2628). Pored Good Vibrations u Severnoj Irskoj, i u Engleskoj, sedamdesetih godina, vlasnici nekih nezavisnih prodavnica ploča su ubrzo, posle inicijalnog uspeha u poslovanju svojih radnji, otvorili i diskografske kuće — bile su to izuzetno uspešne kuće, Rough Trade i Beggars Banquet, na primer — koje će u narednim godinama, pružiti priliku i mnogim britanskim muzičarima, čije se pesme nisu mogle svrstati u glavne muzičke tokove (u tom trenutku). Ove prodavnice ploča postoje i danas, što se može smatrati velikim uspehom jer su u proteklim godinama mnoge slične nezavisne radnje prestale sa radom; bez obzira na dugogodišnji rad, brižljivo građenu

postavljenih u parkiranim automobilima bile veoma česte; ipak Huli je odlučio da prodavnicu ploča otvori upravo u centralnoj gradskoj zoni u ulici Great Victoria Street, kojoj su stanovnici Belfasta dali naziv „bombaški sokak” zbog učestalih terorističkih napada; dostupno na <<http://theconversation.com/belfast-punk-scene-brings-good-vibrations-and-troubles-28708>>. [25. april 2015.]. U svojoj autobiografiji *Huligan: muzika, nered, dobre vibracije* (*Hooleygan: Music, Mayhem, Good Vibrations*) (2010), Teri Huli piše da je prvih šest meseci zakupa u ovoj ulici bilo besplatno (kasnije će radnja često menjati lokacije) jer je teško bilo pronaći nekoga ko bi tu započeo bilo kakav posao, te da je izvesno vreme jedino svetlo koje se u večernjim satima moglo videti bilo ono iz njegove radnje ili obližnje taksi stanice (Huli 2010, Kindle Locations 752-754). Mladi u supkulturnim grupama (u najvećoj meri, pankeri) koji su dolazili u radnju Good Vibrations poticali su iz obe zajednice, dakle, katoličke i protestantske, ali među njima nija bilo podela i sukoba kakvih je bilo u sredinama u kojima su živeli, a nastajanje takve kohezivne društvene atmosfere bilo je u suprotnosti sa etosom zaraćenih paravojnih organizacija u Belfastu, odnosno, Severnoj Irskoj. Pretnje i napadi na Terija Hulija nisu bili retkost. 2004. godine, u požaru, nastalom posle bombaškog napada na njegovu prodavnicu ploča (kao i nekoliko drugih obližnjih radnji) uništeno je nekoliko desetina hiljada ploča (čiju vrednost Huli procenjuje na dvesta hiljada funti), ali i veliki broj retnih fotografija, postera, časopisa i predmeta koji su deo istorije popularne muzike u Severnoj Irskoj; Huli kaže da je tada, zapravo, izgubio „istoriju svog života” (Hooley 2010, Kindle Location 2742).

²³⁴ “During the seventies and eighties he fought hard to keep the Belfast music scene alive, facing down various paramilitary groups who’d demand protection money at gigs, because he always believed that music should cross all religious and political barriers. He had a shop in Belfast, also called Good Vibrations, and everyone would hang out there – punks, indie kids, bands – because this was when going to record shops was a social event”

tradiciju²³⁵ ili veliki značaj za lokalne ljubitelje muzike, supkulture i muzičare, mnoge nezavisne prodavnice ploča nisu se mogle takmičiti, donekle, sa velikim brojem muzičkih radnji i robnih kuća koje su otvarale korporacije, a zatim i sa digitalnom muzičkom revolucijom (legalnim ili ilegalnim preuzimanjem pesama sa interneta), što je bio i glavni razlog koji bi doveo do njihovog zatvaranja.²³⁶ U romanu *High Fidelity*, Rob Fleming, u nekoliko navrata, izražava nezadovoljstvo radom svoje prodavnice Championship Vinyl, a u jednom trenutku, opisujući izgled prostorija u radnji, kaže da mu je dosta tog mesta, izražavajući bojazan da će možda biti toliko izbezumljen da će pocepati viseći ukras sa figurom Elvisa Kostela — roman *High Fidelity* je dobio naziv po istoimenoj pesmi Elvisa Kostela, o vernosti i ljubavi, sa albuma *Get Happy!!* (1980) — i otići da radi za muzičku robnu kuću Virgin Megastore.²³⁷ Ipak, Robova radnja je vitalni, alternativni prostor koji predstavlja antitezu monotonom i uniformnom predgrađu u kome je nekada živio ali i Holoveju, (u tom trenutku) ne tako privlačnom ili ekonomski razvijenom delu Londona („Ljudi ne rade u tihim, opustelim, sporednim ulicama u Holoveju” (Hornby 1996, 288)²³⁸).

Prema sećanju britanskog muzičara i producenta Džona Periša, varošica Jovil (u kojoj je rođen), u Samersetu, sedamdesetih godina, nije imala mnogo pozitivnih strana osim prodavnice ploča Acorn Records: kako Periš objašnjava, radnjom su upravljala dvojica ćutljivih momaka ozbiljnog izraza lica — prema njegovim rečima, kao što je bio slučaj i sa

²³⁵ Smatra se da je najstarija prodavnica ploča na svetu Spillers Records u Kardifu, a otvorena je još 1894. godine. Više informacija o ovoj prodavnici može se pronaći na: <http://www.spillersrecords.co.uk/about_spillers/>, takođe, <http://news.bbc.co.uk/local/southeastwales/hi/people_and_places/music/newsid_8751000/8751375.stm>. [25. april 2015.]. Nezavisne prodavnice ploča imaju važno mesto u britanskoj kulturi, i veliki broj njih je otvaran širom zemlje (dakle, ne samo u Londonu); pored ostalih, trebalo bi spomenuti i prodavnicu Diskery u Bermingemu, otvorenu 1952. godine, Rare&Racy u Šefildu, otvorenu 1969. godine i Acorn Records u Jovilu, otvorenu 1973. godine.

²³⁶ Osamdesetih godina u Velikoj Britaniji postojalo je više od dve hiljade i dve stotine nezavisnih muzičkih radnji, a njihov broj se smanjio do 2009. godine na tek dve stotine šezdeset devet; ovaj podatak iznesen je u dokumentarnom filmu Pipa Pajpera *Last Shop Standing* (2012), u kome pored vlasnika prodavnica ploča, o važnosti i smislu nezavisnih prodavnica ploča govore i muzičari (Pol Veler, Bili Breg, Džoni Mar, Norman Kuk, Ričard Holi, Nerina Pelot) za koje su ove radnje bila polazna mesta u otkrivanju nove muzike ili sklapanju prijateljstava koja su bila inicirana zajedničkim interesovanjem za muziku, a ideja za njegov nastanak pronađena je u istoimenoj knjizi Grejema Džounsua u kojoj se autor bavi ovom temom. Takođe, devedesetih godina londonska ulica Berik (Berwick Street) imala je i neformalni naziv, „zlatna milja” vinila jer je u njoj postojalo čak dvadeset prodavnica ploča, a 2010. godine broj onih koje su tu još uvek otvorene je samo četiri.

²³⁷ Tokom devedesetih godina, kompanija Virgin Megastores, je, u velikoj meri, širila svoje poslovanje, otvarajući na stotine muzičkih robnih kuća i prodavnica širom sveta. Inače, prva je otvorena u ulici Oksford (Oxford Street) u Londonu, 1976. godine. Kompanija Virgin Megastores više ne radi u Velikoj Britaniji.

²³⁸ “Men don’t work in quiet, deserted side streets in Holloway”

većinom nezavisnih prodavnica ploča — koji su, kako se činilo, znali gotovo sve o svakoj ploči koja je ikada bila objavljena: ova radnja bilo je mesto gde je otkrivao novu muziku, ili raspravljao sa prijateljima o vrednostima pojedinih grupa.²³⁹ U romanu *High Fidelity*, pored ostalog, Nik Hornby rekonstruiše nekoliko sličnih osobenosti ovih radnji, evocira, u izvesnoj meri, njihov jedinstveni ambijent, kao i specifični profil i način komunikacije zaposlenih u njima, koristeći, pri tom, i humor kao jedan od načina za građenje glavnih likova, koji je, istovremeno, i komentar o njihovim uverenjima, ili metod ukazivanja na postojanje različitih vrednosnih kategorija u popularnoj muzici u okviru njenog kulturnog i društvenog konteksta. Dik i Beri su dobri poznavaoци popularne muzike (baš kao i Rob), i imaju naglašeno lični odnos prema poslu uz izrazito didaktički pristup u razgovoru sa mušterijama: iako u radnji ne postoji singl „I Just Called to Say I Love You” Stivija Vondera, Beri, najpre, kaže zainteresovanom kupcu, da ga imaju, da bi mu, potom, objasnio kako je to loša, sentimentalna pesma, te ne želi da mu proda singl (Hornby 1996, 52-53). Baš kako je bilo uobičajeno u mnogim britanskim nezavisnim prodavnicama ploča, u Hornbijevoj priči, Rob, kao i Beri, prave brojne kompilacije omiljenih pesama, odnosno, onih za koje smatraju da imaju određenu vrednost i značenja.²⁴⁰ Rob, Dik, i Beri, prave svoje kompilacije na audio-kasetama, a njihov muzički izbor ne predstavlja samo refleksiju njihovog (trenutnog) raspoloženja ili muzičkih preferencija (kao odraza njihovog identiteta i emocija), veći i specifični način komunikacije: „Sastavljanje kompilacije je kao pisanje pisma — mnogo se briše i premišlja i iznova započinje”²⁴¹ (Hornby 1996, 88).

U ovom romanu je napravljena i referenca na kulturu kreiranja muzičkih kompilacija na audio-kasetama (cassette culture).²⁴² Ova kultura — mada, bilo bi preciznije reći

²³⁹ Slična razmišljanja o važnom mestu nezavisnih prodavnica ploča kako u formativnom periodu mnogih ljubitelja muzike i samih muzičara tako i, uopšte, za kulturu popularne muzike (kao i za muzičku industriju), imaju, između ostalih, i Pol Makartni, Sem Filips, Džoan Džet, Redžina Spektor, Boni Rejt, Džon Melenkemp, Amanda Palmer, dostupno na: <<http://www.recordstoreday.com/Quotes>> [25. april 2015.].

²⁴⁰ U muzičkoj prodavnici Rough Trade u istočnom Londonu, na primer, mogu se pronaći kompilacije na diskovima koje su napravili zaposleni.

²⁴¹ “making a tape is like writing a letter— there’s a lot of erasing and rethinking and starting again”

²⁴² Kompanija Philips je 1963. godine predstavila u Evropi, audio-kasetu (ili „compact cassette”), svoj pronalazak, na čijem razvoju je intezivno radila u prethodnih godinu dana, a čija će masovna proizvodnja početi već 1964. godine (takođe, druge kompanije su radile na razvijanju ovog nosača zvuka, mada sa drugačijim komponentama i promenljivim uspehom: tridesetih godina AEG, i krajem pedesetih RCA Victor). Različita i široka upotreba audio-kaseta, kreiranje muzičkih kompilacija, ili snimanje albuma i njihovo samostalno distribuiranje (dakle, bez ikakvog posredovanja diskografskih kuća) bila je u velikom usponu, u

supkultura — je predstavljala vrstu simbola nezavisne muzičke scene kao i privlačni koncept za mnoge nezavisne muzičare koji nisu želeli (ili nisu mogli) da pripadaju velikom delu homogenizovane muzičke industrije; ljubitelji audio-kaseta su iskazivali netrpeljivost prema glavnim muzičkim tokovima ili, kako su smatrali, komercijalnoj muzici, a besprekoran kvalitet zvuka — što je, često, promenljiva kategorija, posebno kod onih koji su imali poseban entuzijazam i prema muzici zabeleženoj na vinilu — nije bio toliko važan kao što je bio lični doživljaj muzike ili interesovanje za izdanja objavljena u malom tiražu ili ona koja su slušaoci samostalno napravili (McConnell 2006, 165). Svaka samostalno sastavljena kompilacija na audio-kaseti imala je jedinstvena značenja za njenog autora. Tehnički termin „high fidelity”, koji se nalazi u naslovu Hornbijevog romana, i označava visok nivo kvaliteta reprodukcije zvuka, odnosi se, pre svega, u ovoj priči, na emocionalne veze i vernost („fidelity”) kao jedan od neophodnih elemenata za njihovo održavanje. Rob uživa u muzici zbog njenih „estetskih i emocionalnih kvaliteta”, svakako, ne zbog kvaliteta reprodukcije zvuka, posebno ne onog na audio kasetama, koje su, ovde, pre svega, simbol prijateljstva zaposlenih u prodavnici Championship Vinyl i vredan dar za poznavaoce muzike kao što su oni, a pri tom, sam čin poklanjanja i prihvatanja može biti važniji od snimljenih pesama (Keskinen 2005, 14, 17); Rob kaže da je siguran kako je rekao Diku da mu se sviđa album grupe Liquorice Comfits, koji je dobio od njega na audio-kaseti: „Moj stan je pun kasete koje mi je Dik snimio, od kojih većinu nisam preslušao”²⁴³ (Hornby 1996, 39). Audio-kaseta u ovom romanu ima komunikativnu i kohezivnu funkciju, a poklanjanje ovog nosača zvuka, sa pažljivo napravljenim izborom pesama, ovde je jedan od načina razmene informacija ili gledišta, održavanja prijateljstva ili započinjanja ljubavne veze; Rob upoznaje Loru u klubu u kome radi kao didžej, oboje vole pesmu „Got to Get You Off My Mind” — koju, sudeći prema praznom podijumu kada Rob pušta ovaj singl,

Velikoj Britaniji, krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina. Tada su i pokrenute kampanje nekoliko udruženja u muzičkoj industriji protiv nekontrolisanog presnimavanja muzike, kršenja autorskih prava i, očigledno, smanjenja profita diskografskih kuća. Tako je, na primer, Asocijacija američke diskografske industrije (The Recording Industry Association of America), početkom osamdesetih godina, štampala slogan: „presnimavanje muzike kod kuće ubija muziku” (McConnell 2006, 163). Takođe, kako Dik Hebdidž piše u knjizi *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, audio traka i vinil bili su u centru hip-hop kulture, a radio je bio važan kao izvor muzike koja se mogla snimati na audio-kaseti (Hebdige 2000, 130); audio-kaseta je važna kao nosač zvuka i u pank supkulturi, kao deo etike „uradi sam/sama”.

²⁴³ “My flat is full of tapes Dick has made me, most of which I’ve never played”

niko drugi ne voli — potom, provodi sate kako bi sastavio kompilaciju na kojoj će se naći i ova pesma Solomona Berka — koja, zapravo, govori o raskidu veze, što će, na izvestan način, nagovestiti buduće događaje u njihovom odnosu — pored ostalih koje bi želeo da čuje ta devojka s kojom bi mogao da započne vezu; pošto joj poklanja kasetu, čiji muzički sadržaj, kao nova konceptualna celina — a u ovom slučaju sa, u izvesnoj meri, izmenjenom narativnom strukturom, jer je namenjen određenom slušaocu/slušateljki — bi mogao biti i projekcija zanimljive ili privlačne slike koju želi da prikaže o sebi, Rob je sasvim siguran da je to „dobar početak” (Hornby 1996, 89). Kao autor muzičke kompilacije, Rob nije pasivni slušalac, odnosno, primalac muzičkog teksta ili poruke, već kreira (potencijalno) nova značenja u intertekstualnom procesu. Sastavljanje kompilacije je (za Roba) lično iskustvo koje koliko god može da omogućava ekspresivnost ili otkriva puno o samom autoru, toliko može biti i vrsta maske koja će skrivati ego, odnosno, pojedine crte karaktera; kao (složena) kulturna kreacija ili koncepcija muzička kompilacija je referentni sistem koji upućuje na druge takve sisteme (Fox, 2000).²⁴⁴ Ovu intertekstualnost, Serž Lakas (Serge Lacasse) svrstava u posebnu kategoriju, polifonografiju, odnosno, praksu konstruisanja dijahronijskih, fonografskih struktura od manjih, zasebnih snimaka; ovaj termin obuhvata albume, različite vrste kompilacija i puštanje muzike u klubovima. Polifonografiju, Lakas svrstava u šire polje transfonografskih praksi, u kome se nalazi i arhifonografija, koja može obuhvatati određivanje žanrova, formiranje muzičkih kolekcija i razvrstavanje ploča ili diskova (ili drugih nosača zvuka) koji im pripadaju, u određene kategorije, koristeći, pri tom, različite, veoma često, promenljive kriterijume.²⁴⁵ U romanu *High Fidelity*, Rob Fleming, obično, u periodu „emocionalnog stresa” preuređuje svoju kolekciju ploča, za koju smatra da reflektuje njegov život:

²⁴⁴ Kemal Foks (Kamal Fox) o kulturi muzičkih kompilacija u svom tekstu „Mixed Feelings: Notes on the Romance of the Mixed Tape”; dostupno na: <<http://www.rhizomes.net/issue5/fox.html>> [17. maj 2015.].

²⁴⁵ Zapravo, termin arhifonografija obuhvata i nekoliko opštih kategorija: tipove diskursa, izvedbene stilove, muzičke žanrove; transfonografija uključuje i interfonografiju (podrazumeva mikrostrukture kao što su semplovi i druge vrste muzičkih citiranja), hiperfonografiju (odnosi se na transformacije postojećih pesama, kao što su, obrade, remiksi ili parodije), zatim, vanfonografske prakse kao što su metafonografija i parafonografija (obuhvataju, na primer, odnose između muzičkih snimaka i dizajna, slika, crteža i drugih idejnih rešenja za omote albuma, prpratne tekstove za muzička izdanja, prikaze i kritike) (Lacasse 2003, 495-500). Lakas je svoj model razvio na osnovu književne teorije Žerara Ženeta o pet tipova transtekstualnosti u knjizi *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982); Lakas je razvio i šesti tip transfonografije, polifonografiju, za koju nije postojao odgovarajući model u teoriji Žerara Ženeta.

Kada je Lora bila ovde poređao sam ploče po abecednom redu; pre toga bile su razvrstane hronološkim redosledom, počevši od Roberta Džonsona, i na kraju sa, ne znam, valjda sa Wham!, ili nekim crnim izvođačem, ili čime god što sam slušao u vreme kada smo se Lora i ja upoznali, Ipak, večeras, želim nešto drugačije, zato pokušavam da se setim po kom redu sam ih nakupovao: na taj način, nadam se da ću napisati svoju autobiografiju, a da ne moram ni da podignem olovku. Izvlačim ploče sa polica, stavljam ih na gomile svuda po podu dnevne sobe, tražim *Revolver*, i odatle nastavljam dalje; a pošto sam završio, ponesen sam sobom, jer, uostalom, ovo jesam ja; sviđa mi se što mogu da uvidim kako sam stigao od Deep Purple do Haulin Vulfa u dvadeset pet poteza; više me ne muči sećanje na pesmu „Sexual Healing” koju sam slušao sve vreme tokom perioda prinudnog celibata, niti mi je neprijatno zbog podsećanja na osnivanje rok kluba u školi, tako da bismo ja i moji drugovi iz srednje škole mogli da se okupljamo i pričamo o Zigiju Stardastu i *Tommy-ju*.^[246] Ali ono što mi se zaista sviđa je osećanje sigurnosti koje mi pruža moj novi sistem sređivanja; sebe sam učinio komplikovanijim nego što stvarno jesam. Imam par hiljada ploča, a morali biste da postanete ja — ili, u najmanju ruku, doktor „flemingologije” — da biste znali kako da nađete bilo koju od njih. Ukoliko želim da pustim, recimo, *Blue* Džoni Mičel, moram da se prisetim da sam taj album kupio za nekoga u jesen 1983. godine, te da sam se predomislio i nisam joj ga poklonio, iz razloga kojima stvarno ne želim da se bavim.²⁴⁷ (Hornby 1996, 54-55)

²⁴⁶ Ovde je spomenut scenski lik Dejvida Bouvija, Zigi Stardast, kreiran u vreme objavljivanja albuma *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972). Kompleksni identitet Zigija Stardasta bio je predmet žučnih rasprava obožavalaca i muzičke štampe (Stivenson 2007, 71). Takođe, Hornbi spominje i konceptualni album *Tommy* (zapravo, rok operu), koji su The Who snimili 1969. godine.

²⁴⁷ “When Laura was here I had the records arranged alphabetically; before that I had them filed in chronological order, beginning with Robert Johnson, and ending with, I don’t know, Wham!, or somebody African, or whatever else I was listening to when Laura and I met. Tonight, though, I fancy something different, so I try to remember the order I bought them in: that way I hope to write my own autobiography, without having to do anything like pick up a pen. I pull the records off the shelves, put them in piles all over the sitting room floor, look for *Revolver*, and go on from there; and when I’ve finished, I’m flushed with a sense of self, because this, after all, is who I am. I like being able to see how I got from Deep Purple to

Kako na to ukazuje Roj Šaker, kolekcionarstvo, odnosno sakupljanje ploča (svakako, jedna od glavnih tema u romanu *High Fidelity*) je forma kulture obožavalaca — često dovođena u vezu sa opsesivnim i kompulsivnim ponašanjem — koja ima vitalnu ulogu u definisanju (i biranju) identiteta ljubitelja muzike, omogućava različite vrste zadovoljstava (fizičko, emocionalno, estetsko ili intelektualno), pruža emocionalnu potporu, zatim, može dovesti do određene katarze, a uspostavlja i jaku vezu sa sećanjima (Shuker 2004, 316, 324). Ipak, prema rečima Suzan M. Pirs (Susan M. Pearce), kolekcionarstvo, odnosno, kolekcije nisu tek hronike prošlih događaja, one pružaju i strukturni princip za važne događaje u nečijem životu, takođe, mogu biti i vrsta „obreda prelaznog razdoblja” koji će biti od pomoći u određenim trenucima, odnosno, tokom (dužeg) perioda (Pearce 2005, 235-236).²⁴⁸ Još jedno od vrednih zapažanja koje se odnosi na glavne karakteristike kolekcija je da se one ne koriste samo kao izraz nečijeg neposrednog iskustva već i kao vrsta maštanja o sebi (u različitim kontekstima) (Belk 2003, 322). Kolekcionarstvo se na različite načine povezuju sa čežnjom, zadovoljstvom, opsesivnošću, određenim ritualima u samom procesu sakupljanja; kolekcije mogu biti demonstracije logike, sklada, ili upravljanja, one su izvor zadovoljstva, ili ekonomska investicija, „pokazatelj kulturnog i društvenog kapitala”, takođe, kolekcionarstvo je jedan od načina povezivanja sa drugim osobama kroz muziku kao zajedničkim, veoma često nekonvencionalnim, specifičnim prostorom, a, svakako, može se razumeti i kao vid eskapizma, privremenog udaljavanja od neprijatnosti, rizika,

Howlin' Wolf in twenty-five moves; I am no longer pained by the memory of listening to "Sexual Healing" all the way through a period of enforced celibacy, or embarrassed by the reminder of forming a rock club at school, so that I and my fellow fifth-formers could get together and talk about Ziggy Stardust and Tommy. But what I really like is the feeling of security I get from my new filing system; I have made myself more complicated than I really am. I have a couple of thousand records, and you have to be me— or, at the very least, a doctor of Flemingology—Flemingology— to know how to find any of them. If I want to play, say, Blue by Joni Mitchell, I have to remember that I bought it for someone in the autumn of 1983, and thought better of giving it to her, for reasons I don't really want to go into."

²⁴⁸ Suzan Pirs određuje tri modela kolekcionarstva — čiji se elementi mogu pronaći i u konstruisanju glavnih likova u romanu *High Fidelity* — koji podrazumevaju kolekcije kao „suvnir”, zatim, kao „fetišističke objekte” i kao „sistematiku”; tako, u prvom spomenutom modelu, kolekcionar kreira svoju „predmetnu autobiografiju” kroz „romantičnu životnu priču” koja nastaje uređivanjem i biranjem materijala namenjenog održavanju sećanja; kod fetišističkog kolekcionarstva, sami predmeti dominiraju dok kolekcionar opsesivno nastoji da ih prikupi što više; treći model se odnosi na „intelektualni osnovni princip” i glavni cilj je da se kolekcija upotpuni (Pearce 2005, 32).

pritisaka ili izazova neposrednog ili šireg okruženja (Shuker 2004, 312, 326). Rob, s puno entuzijazma, govori o svojoj kolekciji ploča kao o jednom drugačijem, šarolikom, uzbudljivom, većem svetu, u kome su sva osećanja intenzivnija, slike sveta jasnije i samo življenje dinamičnije, u kome se nalaze i znanja i odgovori iz „istorije, geografije, poezije i mnogih drugih stvari” na koje nekada nije obraćao puno pažnje (još dok je bio u školi) (Hornby 1996, 83). Ovi opisi kolekcionarskog iskustva u Hornbijevoj priči upućuju, u velikoj meri, na transcendentnost kao još jedno značajno svojstvo (muzičkog) kolekcionarstva, ali i kompleksnog imaginativnog potencijala popularne muzike. Upravo je transcendentnost, kako, s pravom, tvrdi Sajmon Frit, deo estetike popularne muzike, i, istovremeno, pokazatelj stalnih društvenih uticaja (i njihovih specifičnosti); omiljena muzika se doživljava na poseban način, ona pruža iskustvo u kome se jednoličnost nadilazi, a ograničenja svakodnevnih rutina i očekivanja koja opterećuju društveni identitet, bivaju prevaziđena; takođe, „društvene funkcije popularne muzike su u kreiranju identiteta, u upravljanju osećanjima, u organizovanju vremena”²⁴⁹ (Frith 2007, 268), a može se reći i da su ovo karakteristike muzičkog kolekcionarstva uopšte, dakle, ne samo onog koje je predstavljeno u romanu Nika Hornbija.

Popularna muzika, prema rečima Sajmona Frita, ne otkriva samo detalje o identitetu muzičara koji su napisali određene pesme, ili kreirali albume i svoje nastupe, već i o publici, odnosno, obožavaocima koji formiraju specifične zajednice ili „mreže identiteta”; iskustva u popularnoj muzici odnose se na formiranje ili redefinisane identiteta, a jedna od reakcija nakon slušanja određenih pesama je nastajanje emocionalnih veza sa izvođačima, ali i sa drugim obožavaocima (Frith 2003, 121). Kako Miko Keskinen (Mikko Keskinen) na to podseća, vrsta solidarnosti koja nastaje ovom prilikom — a koju generiše i, tako česta, kolekcionarska strast — prevazilazi i ekonomske interese (pa i samu kolekcionarsku strast), a iako Rob dobija priliku da otkupi veoma vrednu kolekciju ploča (kakvu je sanjao da nađe od kada je postao kolekcionar), sa vrlo retkim izdanjima, po ceni koja je daleko ispod stvarne vrednosti, on ne želi da je iskoristi: prevarena supruga, u želji da se osveti nevernom suprugu — koji je ostao bez para na letovanju sa svojom novom partnerkom, te

²⁴⁹ “the social functions of popular music are in the creation of identity, in the management of feelings, in the organization of time”

očekuje da mu supruga pošalje ček od prodaje ploča iz njegove obimne kolekcije — traži pedeset funti za sve ploče u kolekciji koja, po njegovoj proceni, vredi gotovo sedam hiljada funti, a uz apsurdno pogađanje oko cene, odnosno, Robovo nastojanje da plati više, dogovor se ne postiže (Keskinen 2005, 14-15). Rob sažaljeva čoveka koji će ostati bez svoje izuzetno velike i dragocene kolekcije ploča i koji će za to dobiti tek nominalnu sumu novca, premda su tu naslovi o kojima mašta većina muzičkih kolekcionara i koje je, zapravo, retko ko imao prilike da vidi: „singlovi Bitlsa koje imaju samo klubovi obožavalaca, i prvih šest singlova grupe Who, pa Elvisova prva izdanja ploča iz ranih šezdesetih, i gomile retkih bluz i soul singlova, i...*primerak singla „God Save the Queen” Sex Pistolsa u izdanju kuće A&M! [...] I o, ne, o, ne, o Bože! — „You Left the Water Running” Otisa Redinga*”²⁵⁰ (Hornby 1996, 77).²⁵¹

Robov eklektični izbor muzike nije tek aspekt njegove ličnosti kolekcionara; on posmatra, upoređuje i tumači (glavne) događaje u svom životu kroz različite priče (i poglede na svet), narativni diskurs ili njegove elemente u nekim omiljenim pesmama ili albumima. Muzika Brusa Springstina ima poseban značaj za Roba: „Voleo bih da moj život

²⁵⁰ “fan-club-only Beatles singles, and the first half-dozen Who singles, and Elvis originals from the early sixties, and loads of rare blues and soul singles, and ...there’s a copy of “God Save the Queen” by the Sex Pistols on A& M! [...] And oh no oh no oh God—“ You Left the Water Running” by Otis Redding”

²⁵¹ Diskografska kuća Stone Records je ovaj singl objavila 1976. godine bez dozvole porodice Otisa Redinga — demo snimak je napravljen još 1966. godine prilikom Redingove posete studijima FAME u Alabami — te je gotovo ceo tiraž povučen; ostalo je nekoliko singlova koji imaju veliku vrednost za kolekcionare. Takođe, časopis *Record Collector*, svake druge godine (od 1987.godine) objavljuje vrstu vodiča kroz cene za retke ploče; u izdanju za 2014. godinu, na primer, sa preko sto hiljada naslova, na četvrtom mestu je singl „God Save the Queen” (na B strani nalazi se pesma „No Feelings”) koji je diskografska kuća A&M trebalo da objavi 1977. godine. Pre nego što je ovaj singl, iste godine, objavila kuća Virgin, the Sex Pistols su potpisali ugovor sa A&M, 10. marta, zahvaljujući interesovanju Dereka Grina, jednog od direktora u ovoj kući, koji je smatrao da se u njihovoj muzici može čuti „eho pobune šezdesetih godina”; posle sukoba članova grupe sa Bobom Herisom, tadašnjim voditeljem emisije „The Old Grey Whistle Test” (BBC2), u londonskom klubu the Speakeasy, i velikog pritiska od strane Džerija Mosa, koji je pored Herba Alperta vodio kompaniju A&M, već 16.marta ugovor sa the Sex Pistols se raskida (što je ovoj grupi donelo sedamdeset pet hiljada funti) a gotovo ceo tiraž singla „God Save the Queen” biva uništen (Savage 1991, 318-320). Cena tek nekoliko singlova „God Save the Queen”, kuće A&M, koji nisu bili uništeni, bila je osam hiljada funti, 2014. godine, dok je acetatna kopija (na trećem mestu), dostigla cenu od deset hiljada funti. Inače, kako prenosi *The Guardian* (22. novembar 2012.), na drugom mestu kolekcionarske liste najskupljih ploča je singl sa pesmom „That’ll Be the Day” (na B strani se nalazi pesma „In Spite of All the Danger”), objavljen 1981. godine, koji su, snimili, 1958. godine, the Quarrymen (grupa koju je Džon Lenon osnovao u Liverpulu 1965. godine, iz koje će kasnije nastati Bitlsi). Acetatno izdanje ove pesme, iz 1958. godine, (na prvom mestu liste) — napisali su je Badi Holi i Džeri Elison, godinu dana ranije — 2014. godine, dostiglo je cenu od čak dvesta hiljada funti; dostupno na: <<http://www.theguardian.com/music/2012/nov/22/britains-rarest-record-yours-200000>> [27. maj 2015.].

bude kao pesma Brusa Springstina. Samo jednom. Znam da nisam rođen da bih lutao. Znam da Seven Sisters Roud nikako nije Tander Roud, ali osećanja se ne mogu toliko razlikovati, zar ne?”²⁵² (Hornby 1996, 158).²⁵³ Ovde je napravljena referenca na Springstinovu pesmu „Thunder Road” sa albuma *Born to Run* (1975), na kome je, kako na to ukazuje Brajen Garmen (Bryan Garman) izražena vera u „romantični individualizam” (Garman 1996, 74). Ova pesma, prema pisanju Dejva Marša (Dave Marsh) artikuliše najdublje strahove junaka u priči o svakodnevnom životu, ljubavi, očajanju, kao i o potrebnoj hrabrosti i načinu da se napusti sredina koju prožimaju beznade i praznina (kao sredstva u tom poduhvatu spominju se automobil i gitara, odnosno, muzika) (Marsh 2004, 99). Iako je odavno napustio monotono i statično predgrađe (kako je opisano u romanu),²⁵⁴ Rob se povremeno suočava sa osećajem nezadovoljstva (čiji se glavni uzroci mogu tražiti i u njegovim nestalnim vezama) i nemogućnošću da, u tim trenucima, pronađe jasne ili jednostavne odgovore i smernice, koje očekuje (uvek) da čuje u pesmama Brusa Springstina, u kojima, kako kaže, još uvek nema objašnjenja kako je moguće napustiti predgrađe, otići u grad a još uvek biti letargičan i voditi isti način života („To je ono što se meni dogodilo; to je ono što se dešava većini ljudi”²⁵⁵) (Hornby 1996, 136). Ipak, upravo u izmenjenom, kompleksnom i promenljivom, društvenom kontekstu grada, pored (novih) emocionalnih izazova, i (nedefinisane) potrebe za sazrevanjem, Rob će, naposljetku, iskusiti

²⁵² “I’d like my life to be like a Bruce Springsteen song. Just once. I know I’m not born to run, I know that the Seven Sisters’ Road is nothing like Thunder Road, but feelings can’t be so different, can they?”

²⁵³ Za Nika Hornbija muzika Brusa Springstina ima veliku važnost; u svojoj knjizi eseja *31 pesma (31 Songs)* (2003) on piše da „Thunder Road” sluša već četvrt veka i da ne postoji neka druga pesma koju je slušao više; opisujući različita mesta koja ova pesma ima u njegovom dotadašnjem životnom iskustvu, Hornby naglašava kako se u pesmi „Thunder Road” uvek nalazio odgovor koji je tražio posle situacija u kojima je nailazio na odbacivanje, sumnjičavost onih koji su mu najbliži, ili nedoumice koje mogu doneti srednje godine života (Hornby 2003, 7-11).

²⁵⁴ Ovakvi opisi predgrađa su česti u britanskoj književnosti. U Hornbijevom romanu, Rob kaže kako je predgrađe u kome je odrastao (Votford u Hartfordširu) nalik bilo kom predgrađu u Engleskoj (Hornby 1996, 4). Ovde bi bilo značajno spomenuti mišljenje Rupe Hok da tradicionalni opisi britanskih predgrađa koji podrazumevaju stabilnost, monotoniju, konformizam, uglavnom belo englesko stanovništvo, ne odgovaraju realnosti, posebno ako se uzme u obzir visok stepen imigracije, tokom dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka i dinamičnost koju je donosila kulturna raznovrsnost u mnogim takvim mestima (Huq 2007, 35). Zanimljivi i vredni uvidi o predgrađima gradova kao mestima iz kojih su dolazile mnoge značajne ličnosti britanske popularne kulture mogu se pronaći u knjizi Majkla Brejsvela *Engleska je moja: pop život u Albionu od Vajlda do Goldija (England is Mine: Pop Life in Albion from Wilde to Goldie)* (Flamingo, London 1998, 109-135).

²⁵⁵ “That’s what happened to me; that’s what happens to most people”

kardinalne (lične) promene. U mnogim Springstinovim pesmama, muškarci koji su, najvećim delom, junaci ili anti-heroji priča i uglavnom, pripadaju miljeu radničke klase — Rob se lako može identifikovati s njima ali i sa samim Springstinom, odnosno, njegovom projektovanom slikom heroja radničke klase — često su opterećeni svakovrsnim nevoljama, frustracijama ili ograničenjima konzervativnog okruženja (Palmer 2009, 116) a, teme u njima se, umnogome, odnose na sazrevanje, samoispitivanje i prevazilažnje teškoća i neprilika u različitim važnim i prelaznim životnim periodima (u kakvim se, jednim delom, ali, svakako, u drugačijim, ne tako komplikovanim okolnostima, nalazi i junak Hornbijevog romana). Alen Roč (Alan Rauch), u svom eseju „Brus Springstin i dramski monolog” (“Bruce Springsteen and the Dramatic Monologue”) piše da se slušalac Springstinove muzike lako može staviti u kontekst njegove pesme jer se u njenom tekstu često upotrebljava dramski monolog kojim se, pored ostalog, izbegava didaktičizam, te se odgovor ili ono što treba naučiti iz određenih situacija nalazi u „kontekstu scenarija” a ne u direktnoj eksplikaciji, pa ovakav metod, odnosno, žanr, zahteva aktivne slušaoce (ili čitaoce) i više njihove pažnje i razumevanja (Rauch 1988, 31-32). Rob želi da poseti osobe s kojima je nekada bio u vezi — koje mu, posle raskida sa Lorom, zaokupljaju misli i koje se, uz njegovo detaljno obrazloženje, nalaze na svojevrsnoj top-listi na početku romana — a potvrdu o ispravnosti te ideje (pa i samu ideju) nalazi u pesmi Brusa Springstina „Bobby Jean”²⁵⁶, uz svoje tumačenje priče:

Osetio bih se pročišćeno i smireno i bio bih spreman za novi početak.

Brus Springstin uvek to radi u svojim pesmama. Možda ne uvek, ali radi.

Znate onu „Bobby Jean” na albumu *Born in the USA*? U svakom slučaju on

²⁵⁶ Pesma „Bobby Jean” snimljena je 1984. godine, na albumu *Born in the USA*, jednom od najprodavanijih albuma u istoriji popularne muzike. Napisana u formi pisma prijatelju koji je otišao, pesma „Bobby Jean” ima nekoliko detalja koji se odnose na odlazak Stiva Van Zanta iz Springstinove grupe E Street Band, u vreme objavljivanja ovog albuma (Marsh 2004, 298). Gitarista Stiv Van Zant, dugogodišnji Springstinov prijatelj, ponovo nastupa u grupi E Street Band. Springstinov višedecenijski rad — muzikom je počeo da se bavi već sredinom šezdesetih godina, a svoj prvi album *Greetings from Asbury Park, N.J.* objavio je 1973. godine — i kompleksan korpus albuma privlači veliku pažnju kritičara i teoretičara popularne muzike; pored velikog broja vrednih studija o pesmama Brusa Springstina, njegovom scenskom nastupu i uticaju koji ima u društvenom i kulturnom kontekstu, trebalo bi izdvojiti i knjigu eseja *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream* (Ashgate, 2012), koju su uredili Kenet Vomak (Kenneth Womack), Džeri Zolten (Jerry Zolten) i Mark Bernhard (Mark Bernhard).

telefonira toj devojci, ali saznaje da se ona odselila iz grada pre mnogo godina, i žvircira se što nije znao ništa o tome, jer je hteo da se pozdravi s njom, i da joj kaže da mu nedostaje i da joj poželi sreću. A onda počinje jedna od onih solo deonica na saksu, pa se sav naježiš, ako voliš solo na saksu. I Brusa Springstina. [...] Voleo bih da telefoniram svim tim osobama i da im poželim sreću, i da se pozdravim s njima, a onda bi se one osećale dobro, a i ja bih se osećao dobro²⁵⁷ (Hornby 1996, 158).

Ovakva Robova razmišljanja najavljuju udaljavanje od kulture i identiteta „novog momka”, i iako bi, kako kaže, najradije pripadao toj grupi „pravih muškaraca” koji ne pokazuju da im je stalo do osećanja žena, a kada budu ostavljeni, radije provode sami nekoliko večeri u pabu, „pa onda nastavljaju dalje”, ne javljaju se, ne viđaju se sa prijateljima godinama, sebični su, samoživi i promiskuitetni — Lora tako doživljava Roba u periodu raskida — on upravo ovakve stavove, sada, naziva „bezbednim, krutim, besmislenim stereotipima” (Hornby 1996, 156). Takođe, Robova naglašena emocionalna reakcija, odnosno činjenica da ga je Mari Lasal rasplakala svojom izvedbom pesme „Baby I Love Your Way” Pitera Fremptona (jer mu u tom trenutku nedostaje Lora), koju nikada ranije nije želeo da sluša jer spada u grupu sentimentalnih pesama koje su mu nekada, kako kaže izazivale mučninu, nikako ne može biti deo poznate slike „novog momka”, kao ni njegovo, novo i nešto drugačije viđenje ovakve muzike: „sentimentalna muzika ima taj sjajan način da te istovremeno vrati negde i povede napred tako da osećaš nostalgiju i nadu u istom trenutku²⁵⁸ (Hornby 1996, 63). Opet, kratkotrajna, odnosno, neuspešna veza koju će imati sa ovom pevačicom pre se može tumačiti kao (šaljiva) referenca na grupi

²⁵⁷ “I’d feel clean, and calm, and ready to start again. Bruce Springsteen’s always doing it in his songs. Maybe not always, but he’s done it. You know that one “Bobby Jean,” off Born in the USA? Anyway, he phones this girl up but she’s left town years before and he’s pissed off that he didn’t know about it, because he wanted to say good-bye, and tell her that he missed her, and to wish her good luck. And then one of those sax solos comes in, and you get goose pimples, if you like sax solos. And Bruce Springsteen [...] I’d like to phone all those people up and say good luck, and good-bye, and then they’d feel good and I’d feel good“

²⁵⁸ “sentimental music has this great way of taking you back somewhere at the same time that it takes you forward, so you feel nostalgic and hopeful all at the same time”

supkulturu²⁵⁹ nego na uobičajenu praksu „novog momka”: „Čitavog života sam želeo da odem u krevet sa — ne, da imam vezu sa — devojkom koja se bavi muzikom: želeo bih da piše pesme kod kuće, i da me pita šta o njima mislim, i možda da neku od naših intimnih šala doda rečima pesme, i da me pomene sa zahvalnošću u propratnom tekstu na omotu, možda čak da stavi moju fotografiju na unutrašnju stranu omota”²⁶⁰ (Hornby 1996, 62). Neke indicije o prevazilaženju kulturnih i klasnih stereotipa, želje i regresivnih nastojanja da se održi identitet „novog momka”, kao i svojevrsnog elitističkog procenjivanja karaktera na osnovu ličnog izbora muzike, nalaze se u završnom delu romana. Iako sa negodovanjem prihvata da udovolji Lori i sa njom poseti njene prijatelje Pola i Mirandu, Rob smatra da će njegov pristanak biti koristan u učvršćivanju njihove obnovljene veze — „to je glas poverenja, podrška, znak celom svetu da ću biti tu bar nekoliko meseci”²⁶¹— a, pošto ih upozna i promeni mišljenje jer mu se dopada način na koji ga prihvataju, kao i to kako se ophode jedan prema drugom, na Lorino insistiranje, pogledaće njihovu kolekciju ploča i diskova, koja nikako ne zadovoljava njegove kriterijume dobrog ukusa i dati iznenađujući komentar da svako ima pravo na vlastiti izbor (Hornby 1996, 277-279). Takođe, Rob će nastupiti u klubu, kao didžej (tokom večeri koju organizuje Lora), a kako Mekom primećuje, njegova muzika je kao vrsta „čarobnog eliksira”: mešavina ritma i bluza, ska pesama, popa osamdesetih godina, ujedinjuje prisutne koji dolaze iz različitih društvenih i klasnih sfera u prostoru u kome, prema političkom shvatanju Margaret Tačer (čiji eho je bio

²⁵⁹ Ovaj termin, čija je upotreba počela sredinom šezdesetih godina, odnosi se, uglavnom, na devojke koje prate muzičare ili druge slavne ličnosti, zainteresovane, pre svega, da imaju ljubavnu vezu sa njima. Prema mnogim analitičarima ove supkulture, nedostatak mogućnosti u nastojanjima da se ostvari karijera u rok kulturi šezdesetih godina može biti jedan od glavnih razloga njenog nastanka, te tako prema mišljenju Norme Kouts (Norma Coates) muževnost je bila utvrđena u roku šezdesetih, a rezultat toga bila je marginalizacija i/ili potčinjenost žena muškarcima u rok kulturi (Coates 2003, 67). Šaker, opet, grupi supkulturu opisuje tek kao ekstremnu formu obožavanja gde se seksulanost koristi kao sredstvo u približavanju slavnima (Shuker 2006, 98). Pamela Debar, jedna od najpoznatijih grupi devojaka iz perioda šezdesetih i sedamdesetih godina, je svoja tadašnja iskustva i razmišljanja prenela u nekoliko autobiografskih knjiga, a ovde bi mogle biti spomenute *I'm with the Band: Confessions of a Groupie* (1987) i *Let's Spend the Night Together: Backstage Secrets of Rock Muses and Supergroupies* (2007).

²⁶⁰ “All my life I have wanted to go to bed with— no, have a relationship with— a musician: I'd want her to write songs at home, and ask me what I thought of them, and maybe include one of our private jokes in the lyrics, and thank me in the sleeve notes, maybe even include a picture of me on the inside cover“

²⁶¹ “it's a vote of confidence, an endorsement, a sign to the world that I'm going to be around for a few months at least”

pristutan i tokom devedesetih godina u Velikoj Britaniji), društvo zapravo ne postoji (McCombe 2014, 169-177).

U romanu *High Fidelity*, popularna muzika (i uopšte popularna kultura) je, za Hornbija, takav aspekt kulturne strukture koji ima kohezivnu funkciju, a za razliku od nepromenljivih društvenih distinkcija predstavljenih u britpopu, ona je i prostor u kome je moguća diskusija o estetskim vrednostima koje mogu nadilaziti razdvajanja koja postoje u društvu (McCombe 2014, 176). Klub u kome nastupa Rob, na kraju romana, postaje simbol društvenog povezivanja ili tek prostor čijom se strukturom ukazuje na takvu mogućnost; (konceptualni) prostor Robove nezavisne prodavnice ploča, ipak, nije hermetičan niti ima destruktivna svojstva kakva, u romanu *Pobij svoje prijatelje*, Džona Nivena, ima agresivni sistem muzičke industrije velikih kompanija (s kojim je, u velikoj meri, povezan britpop). Neka zapažanja Tie DeNore (Tia DeNora) u njenoj knjizi *Muzika u svakodnevnom životu* (*Music in Everyday Life*) mogu se primeniti i u tumačenju uloge koju popularna muzika ima u Hornbijevom romanu: veliki deo afektivnog potencijala muzike nastaje kao rezultat njenog prisustva u vremenu i mestu određenih događaja, takođe, njena specifična značenja proizilaze iz njene povezanosti sa kontekstom u kome se sluša (DeNora 2004, 6). Muzičke preferencije u ovom romanu reflektuju raspoloženja i različite karaktere, a popularna muzika je ovde sredstvo u uspostavljanju različitih društvenih odnosa, definisanju i ispoljavanju identiteta, u nastojanju razumevanja (sopstvene) ličnosti.

3. AUTOBIOGRAFIJE I MEMOARI U POPULARNOJ MUZICI — IDENTITET I DRUGA GENERACIJA IRSKIH MUZIČARA U VELIKOJ BRITANIJU

pripovedanje i muzika [...] daju vremenu model i strukturu koji nam omogućavaju da se osećamo kao da imamo neku kontrolu nad njim, čak i ako se ta kontrola svodi samo na osmišljeno korišćenje. Bez toga bi bezoblični, nezaustavljivi hod vremena mogao, poput beskonačnih zahteva koje nameću domaći poslovi, biti doživljen kao obeshrabrujuće dominantan (Fisk 2001, 78).

Interesovanje čitalaca za autobiografije i memoare muzičara postaje sve veće u poslednjih nekoliko godina — kako se čini i potreba samih autora za pisanjem ovakvih priповesti je sve veća — a izdavačke kuće objavljuju brojne naslove autora koji imaju različite narativne pristupe u predstavljanju, konstrukciji i tumačenju događaja i ličnosti koji su bili važni u njihovoj karijeri i drugim aspektima života. Autobiografija Stivena Patrika Morisija, nazvana jednostavno *Autobiografija (Autobiography)*, na primer, ubrzo po objavljivanju, 2013. godine, našla se na prvom mestu britanske liste najčitanijih knjiga, a prema podacima koje je objavio britanski *The Guardian*, tiraž od trideset četiri hiljade devetsto osamnaest prodatih primeraka, u prvih sedam dana, veći je od, do tada najbrže prodavane muzičke autobiografije u Velikoj Britaniji *Život (Life)* Kita Ričardsa, objavljene 2010. godine.²⁶² Morisijeva autobiografija privukla je pažnju i književnih kritičara, te tako, Teri Iglton (Terry Eagleton) smatra da bi Morisi mogao da nastavi karijeru pisca i da ovo delo zavređuje književnu nagradu.²⁶³

Ipak, autobiografije i memoari u popularnoj muzici — pre svega u pop i rok muzici — su, još uvek, u nedovoljnoj meri zastupljeni u istraživačkim radovima, pa su intezivnije

²⁶² Dvadeset osam hiljada dvesta trinaest prodatih primeraka bio je tiraž Ričardsove autobiografije nakon prve sedmice prodaje: podaci su dostupni na: <<http://www.theguardian.com/books/2013/oct/23/morrissey-autobiography-first-week-sales-record>>. [24.11.2013.].

²⁶³ <<http://www.theguardian.com/books/2013/nov/13/autobiography-by-morrissey-review>> [03. 01. 2014.].

istraživanje ovog žanra i njegovog konteksta, kao i analiza egzemplarnih dela, svakako, neophodni kako bi se proširilo razumevanje ove oblasti, koja ima značajno mesto i veliku aktuelnost na širem kulturnom, odnosno, književnom planu. Takođe, ispitivanjem glavnih aspekata ovih dela i njihovog konteksta mogu se dobiti odgovori na neka aktuelna pitanja koja se odnose na savremene autobiografije i memoare u popularnoj muzici: pre svega, zašto je važno objaviti autobiografsku priču iz domena popularne muzike, kakav je njen kulturni značaj i značenje i kakav je profil autora koji privlači pažnju publike (čiji čitalački motivi, svakako, mogu biti drugačiji od onih koje imaju izdavači)?; na koji način se rekonstruiše kulturni i istorijski kontekst kroz pripovedanje i, naravno, u kojoj meri su pouzdane iznete činjenice?; kako pripovedač tumači važne događaje sa aspekta sadašnjeg trenutka?; kakve transformacije i modeli identiteta su predstavljeni?; da li autobiografije i memoari u popularnoj muzici mogu otkrivati postojanje mnogobrojnih aspekata u odnosu kultura slavnih ličnosti i obožavalaca? na koji način muzički okvir, kulturni milje i glas pripovedača koji mu pripada utiču na percepciju dela?

Postoje mnogi elementi (najčešće povezani) koji mogu biti predmet istraživanja u pojedinim autobiografijama i memoarima u domenu popularne muzike: identitet, karakterizacija, lična percepcija, stavovi i motivi u predstavljanju vremena, prostora i ličnosti u odnosu na (eksteriornu) realnost ili (pretpostavljena) očekivanja čitalaca, zatim, sličnosti sa nekim drugim žanrovima proze, na primer, pikaresknim romanima ili bildungsromanom²⁶⁴, različiti izvori sećanja i načini pristupanja njima, takođe, kao vrlo česta tema, suočavanje sa samim sobom, neposrednim okruženjem, društvenim realnostima; još jedan važan aspekt analize je potencijalna uloga ovih autobiografija i memoara u konstrukciji javne ličnosti muzičara i formiranju ili menjanju percepcije publike ne samo o karakteru umetnika već i o određenom muzičkom delu (o albumu ili pojedinačnoj pesmi). Teme koje su sve češće u poslednjih nekoliko decenija u britanskoj i irskoj fikciji o društvenoj stratifikaciji, emigraciji, ličnim iskustvima u društvenom životu i

²⁶⁴ U časopisu *Rolling Stone*, u broju od 30. decembra 2004. godine, u svom prikazu memoara Boba Dilana (*Cronicles: Volume One*), objavljenih 2004. godine, Greil Markus (Greil Marcus) piše da ovo, zapravo nisu memoari u kojima se autor nalazi u centru pažnje, već bildungsroman, priča o otkriću i učenju. <<http://www.rollingstone.com/music/news/people-of-the-year-bob-dylan-20041230>> [19. 02. 2014.].

njihovim različitim tumačenjima, kao i pitanja koja se odnose na (sup)kulturni i lični identitet, nalaze se i u memoarima i autobiografijama pojedinih autora savremene britanske i irske popularne muzike.

Naravno, postoji veliki broj različitih razloga zbog kojih se muzičari odlučuju da pišu autobiografije i memoare: na primer, namera da se promeni, u javnosti prihvaćeno, (pogrešno ili neželjeno) razumevanje ili značenje nekih važnih prošlih događaja u karijeri i privatnom životu muzičara i, samim tim, postojeća slika, odnosno, percepcija o njima, još jedan način izražavanja ideja i stavova (što može predstavljati i vrstu izazova), ali i način uvećanja profita ili obnavljanja interesovanja za muziku određenog izvođača. Fotografije u tim delima, koje predstavljaju jedan od ličnih pristupa sećanju, mogu pomoći, u određenoj meri, u ostvarivanju tih ciljeva; one mogu biti upotrebljene na konvencionalan način, tek kao očekivana ilustracija nekih događaja, susreta ili vremenskog trenutka ili, uz komentare autora — i mogući, neočekivani izbor onoga što je zabeleženo na njima — mogu činiti bitan deo naracije, koji otkriva detalje i donosi nova značenja.

Autori mnogih muzičkih autobiografija imaju različite vrste dijaloga, najpre sa istorijom, kako smatra Tomas Svis (Thomas Swiss), da bi upravljali pričama koje postoje o njima (Swiss 2005, 288) ili predstavili možda drugačiju (željenu) sliku o sebi i pružili nove činjenice²⁶⁵ o određenim bitnim okolnostima, takođe, kako bi sa nove vremenske distance, uz moguće promenjene stavove i drugačiji senzibilitet sagledali značajne prošle događaje, a ovim bi bio napravljen i dijalog sa sadašnjim trenutkom i, naravno, publikom, koja je heterogena, i, u velikoj meri, nastoji da učestvuje u stvaranju kulturnih značenja; zatim, možemo spomenuti dijalog sa drugim učesnicima događaja, koji je moguć i u okviru istog teksta (kao svojevrsna igra činjenicama, ili dokumentarni metod, što može navesti čitaoca i na ponovno traženje adekvatnih odgovora) a primer za ovakav narativni pristup može biti autobiografija Džona Lajdona *Roten: zabranjeno za Irce, crnce i pse (Rotten: No Irish, No*

²⁶⁵ Sidoni Smit (Sidonie Smith) i Džulija Votson (Julia Watson) ističu da naracija u autobiografiji pre može ponuditi „subjektivnu istinu” nego što predstavlja „činjeničnu istoriju”; takođe, one navode zapažanje Stenlija Fiša (Stanley Fish) da šta god pisac ili spisateljica autobiografije napiše da to predstavlja istinu o njemu ili njoj, te tako oni, u svakom slučaju, ne mogu izneti laži u svom tekstu (Smith and Watson, 2001, 10, 12). Naravno, ovakva zapažanja mogu se odnositi i na muzičke autobiografije.

Blacks, No Dogs) u kojoj se pored mišljenja pisca teksta²⁶⁶ o različitim okolnostima nastanka i rada grupe Sex Pistols, društvenom ambijentu u Velikoj Britaniji i pank pokretu nalaze i, često, sasvim drugačija ili kontradiktorna gledišta drugih muzičara, zatim, prijatelja, poznanika, članova porodice, između ostalih. Svakako, prisutan je i svojevrsni dijalog (ili rasprava) sa čitaocima, koji imaju raznovrsna očekivanja od izabrane autobiografije, stoga moguća je i neočekivana percepcija teksta, koja zavisi od interesovanja publike, odnosno, njenog profila, koji može obuhvatati identitete i karakteristike različitih starosnih grupa i društvenih statusa (na koji utiču i drugi sociološki faktori); kako Tomas Svis ukazuje, najčešće čitalac već ima određenu predstavu o muzičarima čiju će priču čitati, i specifičan doživljaj ili razumevanje njihove muzike (ili reči pesama), što može uticati i na način na koji stvara sliku o njima, pored uticaja koji imaju druge priče ili informacije koje se, nalaze i u dnevnim novinama, muzičkim časopisima, na televiziji ili internetu, odnosno, na fotografijama, u intervjuima, ili na koncertima (Swiss 2005, 287-288). Robert F. Ser (Robert F. Sayre) zapaža da autobiografije „ne otkrivaju iste stvari svim ljudima. Čitaoci čitaju iz različitih razloga, i ono što očekuju da pronađu obelodanjeno nije ono što se uvek obelodanjuje”²⁶⁷ (Sayre, 1994, 4). Takođe, cilj autora muzičke autobiografije, ne mora biti otkrivanje (svih) nepoznatih detalja koji se tiču njihovog privatnog života, introspekcija, rasprava o (svim) kontroverznim temama ili podrobno beleženje (svih) aspekata značajnih perioda lične istorije i kulturnog konteksta i okvira; interesovanja pisaca mogu biti usmerena ka još jednom (kreativnom) predstavljanju njihove javne ličnosti, odnosno, prepoznatljivih strana njihovog identiteta i takvih iskustava koja nisu sasvim nepoznata, kao i konstruisanju priče u kojoj se nalazi već dobro poznati (muzički) portret slavne ličnosti; autobiografija može postati, u suštini, tek još jedna, svojevrsna, (manje ili više uspešna) izvedba muzičara, koja je deo njihovih drugih (umetničkih) aktivnosti koje mogu obuhvatati pisanje pesama,

²⁶⁶ Ovde, svakako, se ne misli i na Kita i Kenta Zimermana (Keith and Kent Zimmerman) koji su redigovali tekst i pomogli da Lajdonova priča dobije odgovarajuću strukturu. Na ovaj način, vrlo često, pisci ili novinari pomažu muzičarima da napišu svoju autobiografsku priču; naravno, pojedini muzičari, pre svega, oni koji već imaju određeno iskustvo u pisanju, ne traže ovakvu vrstu pomoći.

²⁶⁷ [Autobiographies] “do not reveal the same things to all people. Readers read for different reasons, and what they expect to find revealed is not always what is revealed“

pripremanje albuma, osmišljavanje koncertnih nastupa, ili promotivnih strategija. Ipak, nimalo slučajni, svi „ovi izbori sadržaja, forme, i stila [...] otkrivaju puno o vrednostima autobiografa i njihovih kultura” (Sayre 1994, 8).

3.1. MORISI: IDENTITET, DRUŠTVENI I KULTURNI PROSTOR

„Iskustvo pop muzike je iskustvo identiteta”²⁶⁸ (Frith 2003, 121).

Sidoni Smit i Džulija Votson su mišljenja da su autobiografije pripovesti o identitetu (Smith and Watson, 2001, 72). Pol Džon Ikin (Paul John Eakin) smatra da su autobiografije „diskurs identiteta” (Eakin 2004, 122) i da su naracija i identitet u autobiografskom tekstu tako povezani da se stalno kreću unutar konceptualnih polja onog drugog (Eakin 1999, 100). Sam čin pisanja autobiografije može biti deo procesa redefinisanja identiteta a, prema zapažanju Tomasa Svisa, autor muzičke autobiografije je stvaralac svog identiteta koga, potom, iznova stvara, birajući njegove različite modele (Swiss 2005, 291). Muzika i njen kulturni kontekst čine okvir ovih autobiografija, a, kako Tia Denora (Tia DeNora) ističe, ona se može upotrebiti kao sredstvo u procesu sećanja i konstruisanja identiteta (DeNora, 2003, 63). Sajmon Frit piše u svom eseju „Muzika i identitet” (“Music and Identity”) da se u priči o identitetu govori, zapravo, o tome kako se odnosimo prema određenim vrstama iskustva, te da muzika ima veliku važnost u formiranju identiteta, koji se može razumeti kao iskustveni proces, jer pruža smisao u odnosu ličnosti pojedinca i drugih, kao i subjektivnog u kolektivnom (Frith 2003, 110). Takođe, Kit Nigas (Keith Negus) naglašava važnost iskustava u prošlosti za formiranje muzičkih identiteta — naravno, ovde je reč o identitetima autora u popularnoj muzici — i, u svojoj knjizi „Uvod u teoriju popularne muzike” (*Popular Music Theory: an Introduction*), navodi mišljanje Džordža Lipsica (George Lipsitz) da popularna muzika nastaje iz takve vrste istorijske konverzacije u kojoj

²⁶⁸ “The experience of pop music is an experience of identity.”

prvu ili poslednju reč nema niko²⁶⁹ (Negus 2010, 138) (možda je, ipak, ovde bolje reći da je u pitanju razmena). Ona je, takođe, i mesto, kako Dejvid Hezmondhalš smatra, gde se susreću sfere privatnog i javnog koje omogućavaju susrete ličnog i kolektivnog identiteta (Hesmondhalgh 2013, 2) Stoga, autobiografije i memoari muzičara često tematski obuhvataju odnos privatnog i javnog života, ličnog u kulturnog identiteta; autobiografije muzičara, najpre onih koji u svojoj naraciji pokazuju posebno interesovanje za transformacije, ispitivanje i definisanje identiteta — ali i preuzimanje kontrole javne slike o njemu — u okviru (promenljivih) konstrukcija vremena i prostora, u određenom društvenom i kulturnom miljeu (u kome se, svakako, nalazi i publika kao promenljiva kategorija, odnosno, čitaoci) mogu imati određeni dokumentarni značaj.

Stjuart Hol (Stuart Hall) je nazvao kulturne identitete nestabilnim mestima identifikacije, naglašavajući, pri tom, da nastaju u okviru diskursa istorije i kulture, te im, tako, glavna obeležja daju mesto i vreme (Hall 1990, 226). Jedna od glavnih tema mnogih muzičkih autobiografija i memoara, posebno druge generacije irskih muzičara u Velikoj Britaniji, pored ličnog identiteta, je i kulturni identitet, a autori nastoje da, tokom naracije, rekonstruišu periode istorije i kulture koji su uticali na njih, odnosno, mesto i vreme, kao neke od ključnih elemenata za tumačenje (formativnih) iskustava, formiranje i redefinisane identiteta.

Kako Šon Kembel (Sean Campbell) primećuje, vitalnu ulogu u istoriji britanske popularne muzike — ovde se govori o autorima u popularnoj muzici u drugoj polovini dvadesetog veka — imali su muzičari irskog porekla: od Džona Lenona, Pola Makartnija i Dasti Springfild (O Brajen) do Džona Lajdona, Kejt Buš, Šejna Mek Gauena, Elvisa Kostela (Deklan Mekmenas), Boja Džordža (Džordž O Daud), Noela i Liama Galagera Kevina Roulanda, Džonija Mara ili Stivena Patrika Morisija, između ostalih; prisustvo druge generacije irskih muzičara u Velikoj Britaniji postalo je očito tokom osamdesetih godina — u periodu kada je, po rečima Šejna Mek Gauena, bilo teško biti Irac u Londonu — ne samo kroz njihov rad i prisustvo u medijima već i isticanjem ili razmišljanjem o njihovom irskom etnicitetu (Campbell 2011, 1-2). Tokom devedesetih godina, koje u

²⁶⁹ Ovakve tvrdnje Lipsic zasniva na Bahtinovoju kritici; takođe, on smatra da popularna muzika ništa ne znači ako je ne karakteriše dijalog (Lipsitz 2006, 99).

istoriji britanske popularne muzike ostaju zabeležene kao „britpop” period, irsko poreklo nekih od najznačajnijih britanskih muzičara, nije bila tema koja bi zainteresovala kritiku, odnosno, štampu, koja je bila okrenuta britpop diskursu i intezivnom isticanju britanskog i engleskog identiteta (na izrazito konfuzan način) grupa koje su tada postizale veliki uspeh, bez pridavanja većeg značaja činjenici da su pojedini muzičari, ipak, isticali svoje irsko poreklo. Martin Klunan (Martin Cloonan) piše da „o britpopu se *nije* raspravljalo transkulturalnim, globalnim terminima; raspravljalo se pre jezikom sitničavog nacionalizma i ksenofobije”²⁷⁰ (Cloonan, 1997, 65), a kroz svoju analizu britanske pop muzike i nacionalnog identiteta, Dejvid Hezmondhalš podseća na debate koje su se vodile devedesetih godina u Velikoj Britaniji „na temu „britanstva” u pop muzici” koje su, zapravo, predstavljale „aktuelnu zaokupljenost pitanjem kulturnog identiteta u nesvakidašnjem svetlu, jer otkrivaju na koji se način kroz svakodnevnu proizvodnju i tumačenje pop kulture promovišu i osporavaju različita shvatanja identiteta” (Hezmondho 2003, 272). Koautor pesama grupe the Smiths „Džoni Mar (kome je u britanskoj štampi odata počast kao ‘britpop ikoni’) izrazio je svoje ‘očajanje’ zbog ‘nacionalizma’ britpopa, istovremeno ukazujući da je iskusio antiirske predrasude ”²⁷¹ (Campbell 2011, 3) U tom periodu, često izjednačavanje britanskog i engleskog identiteta kao i nerazumevanje njihovih značenja, te u vezi sa tim, komplikacije u izražavanju stavova koji su istovremeno bili utemeljeni u nacionalizmu i patriotizmu, bilo je, u velikoj meri, vidljivo u prisvajanju i rekontekstualizaciji simbola države, odnosno, britanskoj zastavi, koja je postala i jedan od simbola britpopa. Zastava Velike Britanije činila je važan deo vizuelnog stila Liama i Noela Galagera (ukrašavajući, između ostalog, Noelovu gitaru), iako su 1995. godine, ovi muzičari izjavili da kao Irci ne žele da snime pesmu za engleski fudbalski tim (Campbell 2011, 3), dok su za britansku štampu, i veći deo publike, u tom trenutku, oni i njihova grupa Oasis predstavljali deo tradicionalnog identiteta britanske popularne muzike i tipični engleski profil — kako god da je on izgledao u političkoj i kulturnoj imaginaciji — a slične

²⁷⁰ ““Britpop” was *not* discussed in transcultural, global terms; rather, it was discussed in the language of petty nationalism and xenophobia.”

²⁷¹ Johnny Marr (who had been honoured in the press as a ‘Britpop icon’) expressed his ‘despair’ at the ‘nationalism’ of Britpop, whilst pointing to his personal experience of anti-Irish prejudice.”

karakteristike pridavane su i Morisiju i grupi the Smiths (koja su bila aktivna tokom osamdesetih godina) čiji su svi nekadašnji članovi, takođe, irskog porekla.²⁷²

8. avgusta 1992. godine, Morisi je održao kratak koncert u londonskom Finsberi parku u okviru festivala „Madstock”, posvećenom grupi Madness — Morisi je ovaj koncert, zapravo, prekinuo, usled negodovanja velikog dela publike koja je nestrpljivo očekivala Madness i agresivnog ponašanja izvesnog broja skinhedsa i pripadnika Nacionalnog fronta (ili „organizovane skupine”, kako je napisao u svojoj autobiografiji) koje je bilo usmereno ka njemu i muzičarima sa kojima je nastupao — a ovaj nastup je izazvao kontradiktorne reakcije uz optužbe štampe (u najvećoj meri časopisa *New Musical Express*)²⁷³ za Morisijevo ispoljavanje rasizma, jer se pojavio na bini noseći britansku zastavu (dakle, u pitanju je bila još jedna izmena konteksta, ovoga puta od strane medija) — zastavom se, reklo bi se, poigravao, da bi je ubrzo bacio u publiku²⁷⁴ — takođe, jer je nastupao na bini čiju scenografiju je činila velika fotografija dve devojke koje su pripadale skinhed pokretu. Morisijev izbor fotografije devojaka androginog izgleda deluje subverzivno u odnosu na široko prihvaćene stereotipe o maskulinitetu skinhed pokreta

²⁷² Šon Kembel je sproveo istraživanje o specifičnom (stereotipnom) odnosu koji je britanska muzička štampa imala u svojim tekstovima prema muzičarima koji dolaze iz Republike Irske, te tako, on iznosi podatke, na primer, da je gotovo uvek istican irski duh ili identitet članova grupe U2 iako je samo bubnjar Lari Malen odgajan u duhu irskog katolicizma, dok je Bono Voks (Pol Hjuson) bio pod uticajem protestantizma, Di Edž (Dejv Evans) je rođen u Londonu u velškoj prezbiterijanskoj porodici, dok Adam Klejton potiče iz engleske protestantske porodice. Kembel navodi i zapažanja Noela Meklaflina (Noel McLaughlin) i Martina Mekluna (Martin McLoone) kako je Šinejd O Konor uvek opisivana kao osoba vatrene irske naravi, a glas Dolores O Riordan predstavljan je kao zavijanje vile vesnice smrti (*Banshee* u irskom i škotskom predanju) (Campbell, 2007). Mediji i publika često imaju različita tumačenja onoga što smatraju irskim karakteristikama u odnosu na moguću nameru muzičara da upravo takva obeležja istaknu. Prema rečima Bona Voksa irsku crtu u pojedinim pesmama U2 („A Sort of Homecoming”, na primer) čini uticaj koji je na njega imala poezija Patrika Kavane ili ona koju je pisao Šejmas Hini (Hewson 2006, 324); ipak, on smatra da, u početku, U2 nisu pripadali nijednoj tradiciji, da je „postojalo nešto što je trebalo otkriti” i da se grupa okrenula američkoj muzici; pričajući o odrastanju u svojoj irskoj porodici i karakterističnom ambijentu koji su stvarali irski imigranti pokušavajući da održe pojedine aspekte svoje tradicije, Džoni Mar objašnjava da je u pesmi „Please, Please, Please, Let Me Get What I Want”, želeo da prenese nostalgično raspoloženje koje se odnosi na irski milje, dok je, po njegovom mišljenju, pesma „That Joke Isn’t Funny Anymore” dobila keltski karakter (Campbell 2011, 132).

²⁷³ Pored tekstova koji su se bavili ovom temom, *New Musical Express* je, uz Morisijevu sliku, na prvoj strani, štampao i sledeći naslov: Mahanje zastavom ili flert sa nesrećom (“Flying the flag or flirting with disaster”) (*New Musical Express*, 22. avgust 1992.).

²⁷⁴ Ovaj nastup, tokom izvođenja pesme „Glamorous Glue” — čiji tekst ima političke konotacije i kritičku notu o Londonu i Velikoj Britanji u tom trenutku, pa se činilo i da je upotreba zastave na sceni imala istu svrhu — snimio je obožavalac u delu publike koja je Morisija pozdravila sa više entuzijazma, a dostupan je na: <<http://www.youtube.com/watch?v=M6DnMA5IiB8>> [1. oktobar 2013.].

(Baker 2011, 67) a pogrešno tumačenje njegovog interesovanja za ovu supkulturu, jednim delom, može se pripisati i nepoznavanju ideja i stila življenja prvobitnih skinheda — u svom prvom periodu od sredine šezdesetih do, najkasnije, početka sedamdesetih godina, skinhed pokret bio je pod uticajem jamajkanske popularne muzike i kulture i nije imao rasistička gledišta²⁷⁵ — a jednim delom i pogrešnom tumačenju Morisijevih nastupa (na kojima je bilo kompleksnih poruka), njegovih brojnih eliptičnih i kontradiktornih izjava ili onih pesama u kojima se bavi, između ostalog, i aktuelnim društvenim temama koje zaokupljaju pažnju javnosti (imigracijom, ekstremnom desnicom, ili aktuelnom politikom), izbegavajući, pri tom, u velikoj meri, eksplicitni pristup, dok se mogući stavovi ili karakteristike protagoniste u priči ovih pesama dovode u vezu sa stavovima samog izvođača.²⁷⁶

U svojoj autobiografiji, Morisi pominje ovaj događaj i piše kako *New Musical Express* veruje da je slika na kojoj on drži zastavu dokaz da ne voli ljude tamnije boje kože — pri tom citira reči pesme „Unlovable” „Nosim crno spolja jer crno je ono kako se osećan iznutra”²⁷⁷ (Morrissey 2013, Kindle Locations 3092-3093) — te da ovaj časopis slavi novu generaciju koja se ogrnula zastavom nazvavši njihovu muziku „britpop” dok je on poslužio tek da privuče pažnju čitalaca: „Da bi hipnotisali javnost morate optužiti

²⁷⁵ Više detalja o skinhedsima može se pronaći i u eseju Džona Bejkera (John H. Baker) “In the Spirit of '69? Morrissey and the skinhead cult” objavljenom u knjizi *Morrissey: Fandom, Representations and Identities* (ur. Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power, 2011., Intellect Ltd.). Bejker piše i da su jamajkanski pevači Prins Baster i Desmond Dekker smatrani herojima među skinhedsima i da pokret, isprva, nije bio zainteresovan za politiku; nastali iz mod supkulture, kao pripadnici radničke klase, skinhedsi su najpre imali haziv „Hard Mods”, već od aprila 1968. godine, posle notornog, rasistički intoniranog govora Inoka Paela, netrpeljivost prema imigrantima postaje sve veća, a od 1971. godine, iz prvobitnog skinhed pokreta nastaje nekoliko drugih supkulturnih grupa: suejdheds, čiji izgled je više podsećao na mod pokret a izbor muzike se, uglavnom, odnosio na spori ritam rokstedi muzike, butbojs čije su se aktivnosti svodile na izazivanje nasilja na fudbalskim utakmicama i skinhedse koji su, uglavnom, dovođeni u vezu sa rasizmom, nasiljem i ekstremnim političkim idejama (Baker 2011, 59-69). Takođe, vredna zapažanja o skinhedsima nalaze se, između ostale literature, i u eseju Džona Klarka (John Clarke) „Skinhedsi i magični oporavak zajednice” (“Skinheads & the Magical Recovery of Community”) u knjizi *Resistance Through Rituals* (2000), koju su uredili Stjuart Hol i Toni Džeferson (Tony Jefferson) (prvo izdanje objavljeno je 1975. godine), zatim, u knjizi Dika Hebdidža *Supkultura: značenje stila (Subculture: The Meaning of Style)* (prvo izdanje objavljeno je 1979. godine).

²⁷⁶ Možda najbolji primer za mnoga diskutabilna tumačenja reči Morisijevih pesama (u periodu njegove solo karijere) je „The National Front Disco” sa albuma *Your Arsenal* iz 1992. godine; neka brzopleta tumačenja i negativne kritike zasnivale su se tek na naslovu pesme ili delovima koji su analizirani bez celine, koja pruža mogućnost za različite analize i razumevanja, a ima i izvestan ton ironije u odnosu na svoju temu (nacionalizam i mitovi o nacionalnosti u kontekstu Engleske).

²⁷⁷ “I wear black on the outside because black is how I feel on the inside.”

nekoga da je on suprotno od onoga što se verovalo da jeste, inače, priča ne postoji i zapleta nema”²⁷⁸ (Morrissey 2013, Kindle Locations: 3099-3100). Gotovo idealizovan od strane svoje publike i dela muzičke štampe, tokom osamdesetih godina i rada sa grupom The Smiths, Morisi je formirao identitet usamljenika i melanholika koji je odrastao u irskom radničkom okruženju u Mančesteru (o čemu, između ostalog, piše u svojoj autobiografiji), otvoreno pokazuje svoje emocije i izražava ambivalentnu seksualnost, koja odstupa od trenutnih društvenih normi; Kembel naglašava da je opus grupe u kome su glavne teme „otuđenje” i „očajanje” doživljen kao Morisijeva autobiografska priča (Cambell 2011, 117). Drugačija ili nova Morisijeva tematska interesovanja tokom njegove solo karijere, ispoljena kroz muziku, nastupe i komentare, predstavljaju diskontinuitet u načinu na koji je deo štampe i publike doživljavao ili zamišljao njegov identitet i rad, što je, svakako, izazivalo negativne reakcije. 2013. godine, Morisi, u svojoj autobiografiji, daje nedvosmislen komentar o optužbama za rasizam, u nameri da pruži autentičnu verziju događaja (što je jedan od osnovnih ciljeva autora u autobiografskim tekstovima) a u delu knjige u kome piše o koncertima i entuzijazmu publike na njima, citira reči svoje pesme „Irish Blood English Heart” (koja predstavlja još jedan iskaz o njegovom hibridnom identitetu, uz izražavanje kritičkog političkog stava) u kojoj se, prema rečima Pierpaola Martina (Pierpaolo Martino), pored indirektnih reference na koncert u Finsberi parku i događaje koji su usledili, nalaze i ispitivanje britanskog identiteta kroz postkolonijalnu perspektivu i korišćenje simbola kao što je britanska zastava, kao i fokus na međuprostor koji istovremeno spaja i specifikuje njegovo irsko poreklo i engleski senzibilitet kao vrstu iskaza ili pogleda na svet (Martino 2011, 235-236).

U Morisijevim pesmama mogu se pronaći i brojne reference na engleske književnike; ipak, u irskom časopisu *Hot Press*, u broju objavljenom 4. maja 1984. godine, Morisi je dao intervju u kome je, između ostalog, rekao: „većina ljudi u književnosti koje sam oduvek voleo došla je iz Irske.”²⁷⁹ Svakako, najveći uticaj na formiranje Morisijevog identiteta imao je Oskar Vajld — u autobiografiji, Morisi ga opisuje kao prvu „pop ličnost” u svetu — čiji su karakter i postupke obeležili, kako Teri Iglton (Terry Eaglton) na to podseća,

²⁷⁸ “In order to mesmerize the public you must accuse someone of being the opposite of what you have believed them to be, otherwise there’s no story and there’s no plot.”

²⁷⁹ “most of the people that I ever cared about in literature came from Ireland.”

kontradiktornost, dvostrukost, hibridnost, ambivalentnost²⁸⁰, a ovo su karakteristike koje se mogu pripisati i Morisiju. Kako Kembel smatra Morisi dovodi sebe u vezu sa ličnošću koja se nalazi u neodređenom prostoru između dva nacionalna okvira, irskog i engleskog — po rečima Džeruše Mekormak (Jerusha McCormack) Oskar Vajld, zapravo, bira oba — (o čemu je i reč u pesmi „Cemetery [sic] Gates” grupe The Smiths) (Campbell 2011, 132). Takođe, za Morisija, Vajldov uticaj predstavlja prostor u kome se spajaju njegovi književni ali i vizuelni aspekti, prepoznatljivi, na primer, i u Morisijevoj opsesnutosti cvećem (Martino 2011, 233), koju je i publika prihvatila kao jedan od načina komunikacije sa njim, bacajući bukete na binu, što je, u najvećoj meri, činila tokom nastupa grupe the Smiths, osamdesetih godina.²⁸¹ U svojoj autobiografiji Morisi piše i o Oskaru Vajldu, predstavljajući ga kao zastupnika „slobode za dušu, srce i za sve”²⁸² (Morrissey 2013, Kindle Location 1111), takođe, kao mučenika i žrtvu sudije Džastisa Vilsa — Vajlda je osudio na zatvorsku kaznu, na suđenju 1895. godine — koji je verovao „da Vajld mora biti uništen kako bi spasio svet od homoseksualnosti”²⁸³ (Morrissey 2013, Kindle Location 1121). Ovde bi bilo značajno i spomenut mišljenje Ovena Deveroa i Ajlin Dilejn (Eoin Devereux and Aileen Dillane) da se mučenštvo uzeto u prenesenom značenju nalazi u pesmama koje su nastale sa The Smiths ali i u Morisijevim radovima i nastupima tokom njegove solo karijere a predstavljanjem sebe kao mučenika Morisi se istovremeno ponaša narcisoidno i stavlja se na stranu potlačenih (Devereux and Dillane 2011, 201). U određenoj meri, ovakav pristup, ne samo u predstavljanju sebe već i drugih, može se pronaći i u narativnom postupku u njegovoj autobiografiji, te tako, između ostalog, opisujući stanovnike Meksika, Morisi iznosi svoja zapažanja da u toj zemlji žive mnoge žrtve ovoga sveta, te da je njihovo siromaštvo konstruisano kako bi ostali siromašni; takođe, on naglašava da Meksikanci ne mogu da napreduju i „premda su njihova muka i

²⁸⁰ Citirano u knjizi Gevina Hopsa (Gavin Hopps) *Morrissey: The Pageant of His Bleeding Heart* (London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury), 49.

²⁸¹ Kako Pierpaolo Martino piše, cveće tokom koncerta, naočare Nacionalne zdravstvene službe (NHS), slušni aparat, filmovi šezdesetih godina, ikone popularne kulture na omotima albuma Smithsa, dela Šile Dilejni i Oskara Vajlda, pored ostalog, činili su intertekstualnost kojom je Morisi konstruisao svoju scensku ličnost tokom osamdesetih godina, a sam Morisi (kao takva ličnost) nije samo „živi znak” već i „živi tekst”, odnosno, „prostor u kome različiti znaci, različiti glasovi i diskursi, govore jedni drugima” (Martino 2011, 233); “a space in which different signs, different voices and discourses speak to each other”

²⁸² “freedom for heart and soul, and for all”

²⁸³ “that Wilde must be destroyed in order to save the world from homosexuality.”

trud izgradile veći deo Amerike, savremena Amerika čini sve da ih spreči da postanu njen deo”²⁸⁴ (Morrissey 2013, Kindle Locations 5561-5562); takođe, posle ukazivanja na svakodnevne nepravde i predstavljanja profila svojih obožavalaca u Meksiku, u završnom delu knjige Morisi piše: „Svet me je stvorio i ovde sam — nikako ne shvatajući da sam zaljubljen sve dok me to ne uvali u nevolju”²⁸⁵ (Morrissey 2013, Kindle Locations 5580-5581). Spomenuvši (ili izabravši) svet kao svoj prostor, čime je izašao iz određenih, suženih, irskih, engleskih, ili britanskih nacionalnih okvira, ili njihovih neodređenih međuprostora, čini se da Morisi bira pripadnost vrsti šireg alternativnog prostora koji nema (političkih) granica, koji je u neprekidnom procesu redefinisavanja muzikom i njenim kulturama, a koja kreira nova značenja i iskustva i inicira transformacije identiteta.²⁸⁶ Opisujući publiku, gradove i države tokom dugih turneja, on govori, na primer, o „voljenoj Finskoj”, o Meksiku koji je dugo u njegovim snovima i Istanbulu u koji želi da se što pre vrati, o Parizu u kome je uvek jutro i Danskoj u kojoj oseća unutarnji mir, o ljubavi koju oseća prema Švedskoj i ljubavi koju dobija od publike u Meksiko Siti, o Rimu u kome je „najoporiji zvuk smeh” i Los Anđelesu, „gradu obećanja.”²⁸⁷ Ova lična stvarnost (čiji je veoma važan deo upravo publika), koja je u pojedinim segmentima isprepletana sa društvenom — uz razvijanje kosmopolitskog identiteta (bez nestajanja već postojećih etničkih karakteristika) — ukazuju na činjenicu da vreme i mesto daju identitetu (kao procesu) glavna obeležja,²⁸⁸ i predstavljaju, u ovom slučaju, udaljavanje od sumornih društvenih okvira Mančestera, u periodu odrastanja, o čemu Morisi piše na početku svoje autobiografije; distopijski vizuelni aspekti grada upotrebljeni u prvom delu knjige, istovremeno kao znak i simbol propadanja, naglašavaju, pre svega, Morisijev osećaj nepripadanja takvoj sredini; podrumi napuštenih kuća su:

²⁸⁴ “although their toil and labour has built most of America, modern America does its utmost to keep them from joining in.”

²⁸⁵ “The world created me and I am here — never realizing that I am in love until it gets me into trouble.”

²⁸⁶ Naravno, ovi aspekti odnosa popularne muzike i identiteta nalaze se u teoriji Sajmona Frita, o čemu je bilo reči i na prethodnim stranicama.

²⁸⁷ (Morrissey 2013, locations 4293, 4733, 4786, 4860, 4828, 4882, 4983, 5106, 5540).

²⁸⁸ Više o ovim aspektima identiteta piše Stjuart Hol u svojim studijama.

podzemne šupljine gde ubojstvo i seks i samouništenje cure
iz domaćeg kamena [...] Ptice se uzdržavaju od pesme u posleratnom
industrijskom Mančesteru, gde šezdesete neće biti živahne, i gde su
meštani sve samo ne rafinirani. [...] Tamni kamen niza spojenih kuća
je crn od čađi, a kuća je metafora za dušu jer izvan kuće nema ničeg [...] Sa 17 godina iscrpljen sam sopstvenim emocijama, a Mančester je
varvarsko mesto gde samo nerasudni divljaci mogu da prežive.²⁸⁹
(Morrissey, 2013: locations 10-11, 18-19, 20-21, 1340-1341).

Dehumanizacija i otuđenje jasno su naglašeni i u portretu represivnog školskog sistema²⁹⁰, odnosno, katoličke škole (deca irskih imigranata najčešće su upisivana u ove škole), kao još jednog ključnog mesta u procesu formiranja Morisijevog identiteta, stavova, kasnije i nekih motiva u pesmama:

Škola se pomalja golema i okrutna u centru Hjuma, preostala
iz starog poretka, džinovska crna senka drevne moralnosti [...] Katanci i ključevi i beskrajna kamena stepeništa, niz neosvetljene
hodnike do zamračenih garderoba gde je nešto užasno moglo da te
snađe. [...] Ni jedan nastavnik u školi Sveti Vilfrid neće se nasmešiti,
i nimalo radosti ne može se naći između vulkana zlovolje koji pruža
Majka Piter, bradata kaluđerica koja mlati decu od svitanja do sutona,
i gospodina Kalahana, najmlađeg među osobljem, koga je izjedala

²⁸⁹ “underground cavities where murder and sex and and self-destruction seep from cracks of local stone [...] Birds abstain from song in post-war industrial Manchester, where the 1960s will not swing, and where the locals are the opposite of worldly. [...] The dark stone of the terraced houses is black with soot, and the house is a metaphor for the soul because beyond the house there is nothing [...] At 17 I am worn out by my own emotions, and Manchester is a barbaric place where only headless savages can survive.”

²⁹⁰ O sličnim negativnim i traumatičnim iskustvima u tadašnjem školskom sistemu u Velikoj Britaniji piše i Džon Lajdon u svojoj autobiografiji; Kit Ričards iznosi slična zapažanja u svojoj autobiografiji, pored ostalog, opisujući nastavnike kao „užasne”, a školski sistem kao „despotski”, gde se ličnost učenika gotovo nikada ne uzima u obzir (Richards 2010, 50).

ozlojeđenost koju nije mogao da kontroliše. [...] Ni jedan minut ne sme da prođe bez žestokog fizičkog napada nastavnika na dečaka²⁹¹

Između ograničenog društvenog prostora imigrantske irske zajednice, čiji je konzervativni etos proistekao iz izraženog katolicizma, maskuliniteta kulture pabova, iscrpljujućeg rada i velike nemaštine, i intezivnog odbacivanja i marginalizovanja od strane šireg engleskog okruženja, Morisi, u periodu odrastanja u Mančesteru, nalazi alternativni kulturni i lični prostor u književnosti²⁹², britanskim filmovima snimljenim krajem pedesetih i šezdestih godina, čija je tematika opisivana kao novi realizam, u kulturnim značenjima koja se mogu pronaći u filmskim ulogama koje je ostvario Džejms Din, u muzici, koja „uvek ukazuje na svetlost, izlaz, ili ulaz, na individualizam, i na izvanrednu premda onespokojavajuću zamisao da bi se život eventualno mogao živeti onako kako bi možda želeli da ga živite”²⁹³ (Morrissey 2013, *Kindle Locations* 459-460).

Elementi koji su formirali deo Morisijevoget ideniteta, nalaze se i u kulturnom kontekstu i muzici Peti Smit — čiji je album *Horses*, kako piše, potresao „zakone postojanja”²⁹⁴ — Igija Popa, Dejvida Bouvija, takođe, u albumima koje su objavili The New York Dolls, The Ramones, Sparks, ili Lu Rid, o kome piše da bi mogao imati značajno

²⁹¹ (Morrissey 2013, *Kindle Locations* 45-46, 49-50, 59-61, 918);“The school looms tall and merciless in central Hulme, as the last of the old order, a giant black shadow of ancient morality [...] Padlocks and keys and endless stone stairways, down unlit hallways to darkened cloakrooms where something terrible might befall you. [...] No schoolteacher at St Wilfrid’s will smile, and there is no joy to be found between the volcano of resentment offered by Mother Peter, a bearded nun who beats children from dawn to dusk, or Mr Callaghan, the youngest of the crew, eaten up by a resentment that he couldn’t control. [...] A single minute is not allowed to pass without fiery physical attack from teacher to boy.”

²⁹² Pored Oskara Vajlda, najveći uticaj na Morisijeve pesme imala je Šila Delejni, čiji dramski komadi, kako Morisi piše, govore nešto i o njegovom životu (Morrissey 2013, *Kindle Locations* 1044-1045). Prema zapažanjima Gevina Hopsa, u britanskoj popularnoj muzici, Morisi je pevač koji je najviše povezivao književnost i muziku, iskazivao je svoje divljenje i prema Džonu Bečemenu, a u pesmama aludirao i na Virdžiniju Vulf, Džordž Eliot, Hermana Melvila, Grejema Grina, Elizabet Smart, Džona Kitsa, Vilijema Batlera Jajtsa, Pjera Paola Pazolinija (Hopps 2009, *Kindle Location* 41).

²⁹³ “always pointing to the light, to the way out, or the way in, to individualism, and to the remarkable if unsettling notion that life could possibly be lived as you might wish it to be lived.”

²⁹⁴ Album *Horses* (1975) Peti Smit, mnogi kritičari smatraju jednim od najvrednijih i najuticajnijih albuma u istoriji angloameričke popularne muzike. Šila Vajtli ukazuje na to da se Peti Smit (čije bavljenje muzikom ima svoju polaznu osnovu u poeziji za koju je bila, najpre, zainteresovana) u svom pisanju bavi „radikalizacijom forme i političkom i kulturnom revolucijom”; na omotu ovoga albuma, čije pesme sadrže i avangardnu poeziju u okviru pank idioma, je fotografija koju je napravio Robert Majpltorp, portret Peti Smit, na kome se može videti, istovremeno, njena otresitost, krhkost, i odbijanje da iskaže svoj (očekivani) ženski identitet (Whiteley 2006, 81-82).

mesto, kakvo imaju književni velikani jer je, između ostalog, kroz svoj rad negirao tradiciju. U rekonstrukciji sociokulturnog konteksta u konstrukciji svoje autobiografije *Roten: zabranjeno za Irce, crnce i pse*, Džon Lajdon pominje neke od ovih muzičara²⁹⁵ čiji je uticaj na novi, buntovni muzički stil, tokom sedamdesetih godina, najpre, u Engleskoj, bio veliki — tradicionalni muzički aspekti su često bili odbacivani u ortodoksnoj pank imaginaciji, iako pank, ne tako retko, citira pojedine delove bogate istorije i tradicije popularne (rok) muzike koji su imali elemente nekonvencionalnog ili subverzivnog u svom kontekstu — takođe, on daje još jedan opis iskustva druge generacije Iraca u Velikoj Britaniji, svoje viđenje priče o panku i The Sex Pistols (čija je društvena važnost, kako Morisi piše, odmah prepoznata) a muzika kao deo supkulture, i u ovom autobiografskom tekstu, predstavljena je, opet, kao alternativni kulturni prostor i polazište društvenih i ličnih promena.

3.2. DŽON LAJDON: SUPKULTURNI IDENTITETI I URBANI STILOVI

„Da bi razumeli zašto ljudi
rade ono što rade, morate prvo
razumeti zašto to rade, ko su i
odakle dolaze” – Džon Lajdon²⁹⁶

U knjizi „Muzika, prostor i mesto: popularna muzika i kulturni identitet” (*Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*) Šila Vajtli naglašava da „muzika igra glavnu ulogu u narativizaciji mesta, to jest, u načinu na koji ljudi definišu svoj odnos sa lokalnim, svakodnevnim okruženjem” (Whitely 2005, 2)²⁹⁷; tokom velikih društvenih previranja i potresa u Velikoj Britaniji sedamdesetih godina prošloga veka, može se sa

²⁹⁵ Lajdon govori i o još nekoliko drugih muzičara čiji je rad uticao na njega tokom sedamdesetih godina i, pri tom, svojim žanrovski raznovrsnim muzičkim izborom koji, svakako, ne pripada ustaljenom modelu jednostavnog sviranja, uglavnom, gitara, sa malo akorda, u brzom tempu, na izvestan način, narušava sliku o sebi koja je vremenom stvarana u pop mitologiji; tako, Lajdon spominje Majlsa Dejvisa i album *Bitches Brew* (1969, 1970), Can i njihov album *Tago Mago* (1971), ili Hawkwind i njihov istoimeni album iz 1970. godine.

²⁹⁶ ”In order to understand why people do what they do, you must first understand why they`ve done it who they are and where they come from.” Dostupno na: <<http://www.johnlydon.com/jlbooks.html>> [24.12. 2012.].

²⁹⁷ “music plays an important role in the narrativization of place, that is, in the way in which people define their relation to local, everyday surroundings.”

sigurnošću tvrditi da je pank najpre imao, u najvećoj meri, upravo ovakvu ulogu: svojim tekstovima, muzičkom strukturom, vizuelnom estetikom, predstavljao je komentar, (umetničku) reakciju, i refleksiju tadašnjeg društvenog, političkog i kulturnog okruženja. Kako Stjuart Bortvik i Ron Moj pišu „Godine 1976, dok su klice pank roka klicale u Londonu i drugim mestima, nezaposlenost je porasla na 1,2 miliona, kamatne stope su dostigle rekordnu visinu, a vlada objavila novo smanjenje troškova od tri milijarde funti” (Bortvik i Moj 2010, 108). Pored najveće nezaposlenosti od Drugog svetskog rata, ovu dekadu su obeležili brojni štrajkovi²⁹⁸ (pre svega, štrajkovi rudara) — koji su u jednom periodu doveli i do „trodnevne radne nedelje” — nestašica električne energije, rasne tenzije i sve veća podrška ekstremnoj desničarskoj organizaciji Nacionalnom frontu, takođe, učestali teroristički napadi „Irske republikanske armije” (koji su pojačavali ionako veliki broj predrasuda prema Ircima).

Posleratni demokratski sporazum, razdoblje visokih plata i visoke zaposlenosti zamenila je ekonomska stagnacija i gorak osećaj da Britanija rasprodaje staru slavu. Taj osećaj dodatno je pojačan krizom u Severnoj Irskoj, gde je u bezuspešnom pokušaju da se zaustavi kampanja IRE za stvaranje Irske Republike od 32 okruga, uveden pritvor bez prethodnog suđenja, dok je unionistička vlada Alstera odbačena u korist direktne vestminsterske uprave (Bortvik i Moj 2010, 108).

²⁹⁸ Takozvanu „zimu nezadovoljstva” 1978-1979. godine obeležio je, između ostalog i štrajk grobara (osamdesetoro njih štrajkovalo je u Liverpulu i Tejmsajdu u Mančesteru) i štrajk sakupljača smeća; kako piše *The Guardian*, na osnovu članaka iz 1979. godine koji se nalaze u Nacionalnoj arhivi, slike velikih gomila smeća na Lester skveru i činjenica da u Liverpulu nisu sahranjivali preminule su dve upečatljive slike „zime nezadovoljstva” 1979. godine (*The Guardian*, 30. decembar 2009.); ovaj tekst je dostupan na: <<http://www.theguardian.com/uk/2009/dec/30/liverpool-gravedigger-strikes>> [01.09.2013.]. Takođe, BBC je sproveo istraživanje 2007. godine, na svom sajtu, o tome šta je ono po čemu čitaoci (ili gledaoci) pamte sedamdesete godine prošloga veka; pored, uglavnom, pozitivnih sećanja na muziku, modu i televizijske serije, najčešće i najneprijatnije uspomene odnose se na štrajkove, ograničenja u snabdevanju električnom energijom i velike gomile smeća na ulicama. Jedan od učesnika u ovom istraživanju piše kako je Trafalgar skver bio prekriven crnim kesama punim smeća, na kojima se nalazio veliki broj pacova, a kako je potrošnja električne energije često bila ograničena, nije bilo lako pronaći ni dovoljan broj sveća. Jedno od sećanja odnosi se na edukativna i pomalo bizarna takmičenja u pronalaženju efikasnih načina štednje vode; najuspešniji takmičari su koristili istu ograničenu količinu vode za različite aktivnosti: kuvanje, pranje sudova, kupanje, pranje veša a, posle svega nabrojanog, i za zalivanje bašte. Dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6729683.stm> [01.09.2013.].

Kako Dorijan Linski (Dorian Lynskey) piše u svojoj knjizi *33 obrtaja u minuti: istorija protestnih pesama* (*33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs*): „Činilo se da zemlja lagano pluta kroz noć ka ledenom bregu”²⁹⁹ (Linskey 2010, 349) a u kontekstu tadašnjeg preovlađujućeg ambijenta u Velikoj Britaniji, Džon Sevidž (Jon Savage), u knjizi *Sanjarenje Engleske: Sex Pistols i pank rok* (*England’s Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*) opisuje pank kao „mračan, plemenski, otuđen, stran, pun crnog humora”³⁰⁰ (Savage 2005, xiv). Obojica, Sevidž i Linski, navode nekoliko rečenica iz romana Margaret Drebl *Ledeno doba* (*The Ice Age*) (1977) koje ilustruju preovlađujuću atmosferu u tom periodu: „Englezi su krivi, oni sami sebe ocrnjuju, oni su mazohisti, vole da budu štirani”³⁰¹ (Savage 2005, 110). „Širom zemlje ljudi su krivili jedni druge za sve stvari koje su krenule naopako”³⁰² (Linskey 2010, 349).

Autobiografija *Roten: zabranjeno za Irce, crnce i pse* Džona Lajdona je, pre svega, analiza okolnosti u kojima je nastala grupa The Sex Pistols, rekonstrukcija događaja, društvenog i kulturnog miljea u Velikoj Britaniji sedamdesetih godina prošloga veka — perioda u kome se razvila pank scena — ali, jednim delom, i diskusija o nekim karakteristikama šezdesetih godina, koje su bile formativni period za Lajdona. Sam naslov knjige odnosi se na brojne natpise koji su se mogli videti tokom šezdesetih i pedesetih godina u Velikoj Britaniji ispred pojedinih hotela ili kuća čiji su vlasnici izdavali sobe³⁰³, a ovakvim naslovom, kao svojevrsnim uvodom, autor nagoveštava da se neke od glavnih tema u knjizi odnose na predrasude, diskriminaciju, netrpeljivost, društvenu marginalizaciju u Britaniji, zatim, na irsku zajednicu u Londonu, kojoj je pripadao i Lajdon, takođe, na individualnost i različite identitete — lične, kulturne, klasne, nacionalne koji, svakako, mogu činiti koherentnu, kontradiktornu ili konfliktnu celinu — a koji imaju poseban značaj kao predmeti naracije u ovoj autobiografiji.

²⁹⁹ “The country appeared to be drifting slowly through the night towards an iceberg”

³⁰⁰ “dark, tribal, alienated, full of black humour”

³⁰¹ “The English are guilty, they are self-denigrating, they are masochists, they love to be kicked”

³⁰² “All over the country, people blamed other people for all the things that were going wrong”

³⁰³ Sličnih natpisa na kojima je pisalo da Irce ne treba da se prijavljuju za određene poslove bilo je tokom devetnaestog i početkom dvadesetog veka u Engleskoj.

Obznantiti svoj londonski irski identitet je za Džona Lajdona imalo veliki značaj; ovo nije bio samo izazov stereotipnim etničkim klasifikacijama od strane dominantnog engleskog etosa ili ekstremnoj i agresivnoj politici — u vremenu kada irska zajednica nije bila ni popularna ni poželjna, iako je, po svemu sudeći, bila potrebna za obavljanje određenih vrsta poslova, pre svega onih građevinarskih — već i polaganje prava na jedan neophodan deo kompleksnog društvenog prostora i pripadnost u njegovim višeslojnim, promenljivim okvirima, a što je (oduvek) značilo i konfrontaciju sa svim njegovim dominantnim (ili vladajućim) strukturama ili ekstremnim doktrinama.

Uprkos nastojanjima krajnje desničarskog Nacionalnog fronta, da prisvoji engleski pank, Lajdon je otvoreno navodio svoje irsko poreklo: „Ja sam Irac”, objašnjavao je, „a ako oni preuzmu vlast vratiću se sledećim brodom. Verujem da ljudima treba dopustiti da žive gde god žele, kada žele i kako žele.” [...] Ovaj aspekt Lajdonove ličnosti nije prošao nezapaženo od strane njegovih engleskih kolega iz grupe (koji su ga nazivali ‘Pedijem’), [³⁰⁴] ni od strane britanske krajnje desnice, čiji su neki sledbenici fizički napali ovog pevača ubrzo posle njegovih antirasističkih opaski³⁰⁵ (Campbell 2011, 63).

Nasilje i netrpeljivost prema Ircima (koji su formirali još jedan od višestrukih identiteta Londona), vrlo česti u određenim delovima grada, bili su deo nekih od prvih iskustava Džona Lajdona: „Londonci nisu imali drugog izbora nego da prihvate Irce jer bilo nas je tako puno, i zaista se uklapamo bolje od Jamajkanaca. Kada sam kao veoma mali išao u školu sećam se cigli kojima su me engleski roditelji gađali. Kako biste stigli do katoličke

³⁰⁴ Iako je Pedy (Paddy) uvredljiva reč za osobu koja potiče iz Irske, ovo je, najpre, bilo ime od milja — nastalo krajem osamnaestog veka — a odnosilo se na veoma često irsko ime Patrik; kasnije, posebno u Engleskoj, dobija pogrdno značenje.

³⁰⁵ “In the face of attempts by the far-right National Front to appropriate English punk, Lydon openly cited his Irishness: ‘I’m Irish’ he explained, ‘and if they took over I’d be on the next boat back. I believe you should be allowed to live where you want, when you want and how you want.’ [...] This aspect of Lydon’s character did not go unobserved by his English band-mates (who called him ‘Paddy’), nor by Britain’s far right, some of whose adherents physically attacked the singer shortly after his anti-racist remarks.”

škole morali ste proći kroz pretežno protestantski kraj. To je bilo veoma neprijatno. Uvek se završavalo brzim trkom”³⁰⁶ (Lydon 2003, 12).³⁰⁷

Opisujući svoju porodicu, okruženje, kraj u kome je odrastao (koristeći deskripciju koja ima više elemenata društvenog komentara), Lajdon definiše i svoje klasno poreklo, takođe, deidealizuje London (kao politički i kulturni centar, koji je, posebno u globalnom okviru, konstruisao i isticao samo onu svoju privlačnu stranu) i u prvi plan postavlja siromaštvo, zapuštenost i gotovo distopijski ambijent kakav se mogao pronaći i u mnogim drugim delovima ovog grada, sa građevinama čiji izgled su oblikovale godine krize, uz podsećanja, na mnogim mestima, na pretrpljena ratna razaranja; najranija sećanja na detinjstvo Lajdon upoređuje sa crno-belim engleskim filmovima koji su bili snimani posle Drugog svetskog rata: „Mogla se videti pustoš oronulih bombardovanih zgrada i očigledan nedostatak uličnog svetla. To se moglo videti čak i šezdesetih godina — pozadina opustošenih kuća”³⁰⁸ (Lydon 2003, 8).

Viktorijanska kuća u sirotinjskom kraju u ulici Benvel kod ulice Holovej ne postoji više. Srušili su je. Sada je u Britaniji nelegalno izdavati u zakup zgrade kao što je bila ta. To nije bila kuća, samo dve sobe u prizemlju. Cela porodica delila je istu spavaću sobu i kuhinju. To je bilo sve. Neki klošar je živio u prednjoj sobi, koja je

³⁰⁶ “Londoners had no choice but to accept the Irish because there were so many of us, and we do blend in better than the Jamaicans. When I was very young and going to school, I remember bricks thrown at me by English parents. To get to the Catholic school you had to go through a predominantly Protestant area. That was most unpleasant. It would always be done on a quick run.”

³⁰⁷ Nasilje prema Ircima postajalo je raširenije posle terorističkih napada Irske republikanske armije (IRA); kako piše Šon Kembel, posle napada u Bermingemu, 1974. godine, u kome je stradala ukupno dvadeset jedna osoba, diskriminacija, velika netrpeljivost, verbalni i fizički napadi su postali intenzivniji: „Takve forme predrasuda (koje su izjednačavale akcije organizacije IRA sa irskim etnicitetom) u maloj meri su nastojale da prave razliku između migranata rođenih u Irskoj i njihove dece rođene u Engleskoj. Tako je jedna majka irskog porekla u Britaniji sedamdesetih godina objašnjavala u anketi o uslovima stanovanja migranata da, posle eksplozije bombi u Bermingemu, njena deca nisu mogla da se ‘igraju van kuće’ jer verovatno bi ih ‘napala i prebila britanska deca.’ ” (Campbell 2011, 21); “Such forms of prejudice (which conflated IRA actions with Irish ethnicity) made little attempt to distinguish between Irish-born migrants and their English-born children. An Irish mother in Seventies Britain thus explained to a survey on migrant housing conditions that after the Birmingham bombs her children had not been able to ‘play outside the house’ as they were likely to be ‘attacked by British children and beaten.’ ”

³⁰⁸ “You`d see dilapidated wastelands of bombed-out buildings and a distinct lack of streetlights. You saw it even in the sixties—a backdrop of desolated houses.”

nekada bila deo radnje okrenut ka ulici. Smrad njegove sobe bio je užasan. [...] Bilo je ogromnih pacova koji su izlazili ispod sudopere [...] Sećam se jer sam ih gledao kako su ubili mačku. Rastrgnuli su je na komade³⁰⁹ (Lydon 2003, 12-13).

Ipak, kao kontrast u odnosu na preovlađujući negativni opis sumornog, statičnog, neposrednog okruženja u kome je odrastao, u kome, neočekivano, gotovo da nema izrazitog pesimističnog tona, Lajdon piše i o nekim tadašnjim supkulturnim aspektima u širem, dinamičnom, društvenom ambijentu, čime slika o njegovom detinjstvu, šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, i, izvesnim, prvim uticajima jednog od londonskih miljea na rano formiranje njegovog identiteta, postaje složenija. Turobne, sive i neosvetljene ulice, u kraju u kome je odrastao, na kojima nije bilo mnogo automobila, bile su „ukrašene tedsima i zalizanim gangsterskim tipovima koji su šetali unaokolo — braća Krej tip sa ogromnim ćubama — što veće i više to bolje — obučeni u vrlo pomodna pogužvana odela”³¹⁰ (Lydon 2003, 8).

Svi su znali za blizance Krej [³¹¹] u kraju u kome sam živeo. Smatrani su herojima. [...] Često bi dobijao petaka da baciš ciglu kroz prozor nekog paba. „Braća Krej žele da to uradiš!” [...] Gangsterska stvar je u velikoj meri bila deo severnog Londona sve do Ist Enda. Sve je bilo povezano. [...] Ipak, braća Krej nisu predstavljala neki uticaj, samo su zagolicali maštu — na isti način na koji deca čitaju stripove o Supermenu. To je bilo lišeno bilo kakve realnosti do trenutka kada je stiglo prosejano do desetogodišnjaka.

³⁰⁹ “The Victorian slum dwelling on Benwell Road, off Holloway Road, isn’t there anymore. They pulled it down. It’s now illegal in Britain to rent out buildings like that. It wasn’t a house, just two rooms on the ground floor. The whole family shared the same bedroom and a kitchen. That’s all it was. A tramp lived in the front room, which used to be a shop front. The smell of his room was awful. [...] There used to be enormous rats that would come up from underneath the sink. [...] I remember because I watched them kill a cat. They tore it to pieces.”

³¹⁰ “decorated with Teddy boys and slick mobster sorts walking around—Kray types with huge quiffs—the bigger and higher the better—dressed in very sharp creased suits. “

³¹¹ Braća Krej, svojevremeno, svrstana među najozloglašeniije kriminalce u Velikoj Britaniji, ovakvu reputaciju stekla su pedesetih i, u najvećoj meri, šezdesetih godina, počinivši ubistva, iznude, i druge vrste nasilja u Londonu, posebno u Ist Endu, u kome su rođeni i odrasli.

Mogli su se videti svi oni stari gangsterski filmovi iz Amerike na televiziji i pomislio bi kako je bilo sjajno ubijati ljude po ceo dan a nikako da sam pogineš. Braća Krej behu samo ludost³¹² (Lydon 2003, 8-9).

Iako dobro poznati po svojim kriminalnim aktivnostima, blizanci Krej su imali i određeni status slavnih ličnosti kakav postoji u popularnoj kulturi; kao vlasnici noćnih klubova često su se nalazili u društvu poznatih koji su činili kulturnu scenu tadašnjeg „živahnog Londona” (Swinging London) a kako Ken Urban (Ken Urban) smatra ovaj period predstavljao je „početak nedozvoljene romanse između popularne kulture i lika gangstera, a braća Krej su bila na početku ovog trenda.”³¹³ (Urban 2007, 338); bili su predmet pažnje novina i televizije ali i modnog fotografa Dejvida Bejlja (David Bailey) koji je napravio portrete mnogih učesnika dinamičnog kulturnog života šezdesetih godina; krećući se između sveta kriminalne supkulture radničkog Ist Enda (koji je i životni prostor mnogih imigrantskih zajednica) i otmenih londonskih društvenih krugova, prelazeći klasne granice i gradeći odgovarajuću sliku o sebi i u jednom delu popularne kulture, postali su svojevrsni (anti)heroji, pre svega, u imaginaciji i percepciji siromašnijih, marginalizovanih društvenih grupa, koje su uzore tražile u onim poznatim ličnostima koje su i same poticale iz istog prostora, u kome nije bilo mnogo realnih mogućnosti za postizanje bilo kakvog velikog uspeha.³¹⁴ Ken Urban naglašava i da postoji dihotomija između siromašnog Ist Enda (odakle potiču braća Krej) — koji je tokom šezdesetih godina smatran „pravim” britanskim mestom i „autentičnom” sredinom — i elegantnog, bogatijeg Vest Enda (Urban 2007, 338). Blizanci Krej su spominjani u različitim kontekstima i u drugim muzičkim autobiografijama, takođe, i u pesmama. Na primer, Morisi u svojoj pesmi „The Last of the

³¹² “Everybody knew about the Kray Twins around where I lived. They were looked upon as heroes. There were often times you’d be given a fiver for throwing a brick through a pub window. “The Krays want you to do this!” [...] The Gangster thing was very much part of North London to the East End. It was all connected. [...] Ultimately the Krays weren’t an influence, just a titillation—the same way kids read Superman comics. It was devoid of all reality by the same time it filtered down to a ten-year-old. You’d see all those old gangster movies from America on the TV and think how great it was killing people all day long and never getting killed yourself. The Krays were just a craze.”

³¹³ “the beginning of an illicit romance between popular culture and the figure of the gangster, and the Krays were at the beginning of this trend.”

³¹⁴ Naravno, u popularnoj muzici šezdesetih godina nalazio se daleko veći broj poznatih i uspešnih ličnosti koje su došle iz siromašnih sredina i koje su postale nova vrsta heroja za svoje obožavaoce.

Famous International Playboys”, prema rečima Martina Pauera, na izvestan način dovodi sebe u vezu sa blizancima Krej, potom, on ih rekontekstualizuje predstavljajući ih ne kao tek obične kriminalce, i, pri tom, pesmu je moguće tumačiti i kao kritiku medija koji daju privlačnu sliku o ličnostima kao što su braća Krej (Power 2011, 107); u svojoj autobiografiji Morisi piše o njima u kontekstu svojih razmišljanja o nasilju, radničkoj klasi, i opresivnosti britanskog zakona (ovo su neke od glavnih tema i u Lajdonovom tekstu); takođe, uz podsećanje na neke od dramatičnih priča o njima u britanskim novinama, Kit Ričards u svojoj autobiografiji spominje braću Krej u veoma kratkom opisu njihovog pojavljivanja na marokanskoj plaži, gde su šetali u svojim čuvenim odelima (Richards 2010, 231); Džejms Fernli u svojim memoarima i priči o the Pogues piše kako su u grupi rešavali pitanje kakvu scensku odeću treba izabrati, i kako je Šejn Mekgauen izabrao upravo stil odevanja braće Krej, pokazavši ostalima sliku blizanaca u otmenim odelima ispred jednog od nebodera u kakvim obično žive siromašniji stanovnici Londona (Fearnley 2012, 95). Pominjanje braće Krej u autobiografiji Džona Lajdona je, zapravo, deo priče o stvaranju, održavanju, značaju i značenjima slika stvorenih u klasno podeljenoj javnosti.

Suprotstavljeni modeli identiteta i predstave o individualnosti, različiti stilovi, njihova značenja i oprečna tumačenja kao i koncepti zajednice u kompleksnom i sve širem urbanom prostoru u kome se nalaze mnoge supkulture za koje je zajedničko da, najvećim delom, potiču iz (marginalizovanog) radničkog miljea, bili su dovoljan broj razloga (najpre u percepciji učesnika događaja) za započinjanje sukoba i neprijateljstava u agresivnim pokušajima da zadovolje svoje potrebe za relevantnošću, pripadanjem ali i dominacijom; Lajdon predstavlja još jedan od profila Londona sedamdesetih godina kroz karakteristike, prakse i (često kontradiktorne) običaje drugih supkulturnih grupa: „Soul bojs su bili zainteresovani samo za muziku do koje se uglavnom teško dolazilo — mnogo uvoznih i opskurnih plesnih i soul ploča. Začudo, nekada su se okupljali na mestima kao što je Eseks. Bili su vrsta plemena. Mogli ste ih opisati kao suštinski netolerantne, zatucane, i možda kao rasiste. Postojalo je izvesno nervozno savezništvo između „pankera”, kako su nas kasnije nazvali, i soul bojsa. Za to vreme, tedsu su bili neprijatelji svakome ko je izgledao

drugačije.”³¹⁵ (Lydon 2003, 174).³¹⁶ Nasilje na ulicama Londona, posebno između supkulturnih grupa, bilo je često u drugoj polovini sedamdesetih godina — u ovom kontekstu, u knjizi su spomenuti i fudbalski huligani i skinhedsi (mnogi od njih, pre svega, pristalice ekstremne desnice, učestvovali su i u gotovo ritualnim akcijama prebijanja imigranata, odnosno, Britanaca azijskog porekla, a ovaj vid nasilja nazvan je „Paki bashing”) — i ono je bilo i jedno od glavnih obeležja tih „haotičnih dana” kako ih Lajdon opisuje: fudbalski huligani bili su „opake bande pijanaca koje su tumarale ulicama tražeći da ulove bilo šta, sve dok je njih petnaestorica a ti sam. [...] Bande skinhedsa bile su zaokupljene tučama između sebe da bi im nešto drugo puno zasmetalo. Bilo je bandi skinhedsa desničara i skinhedsa prilično ekstremne levice. Sve je to postalo više pomodna stvar pošto se pravi skinhed pokret pojavio i nestao pre mnogo vremena — između 1966. i 1969. godine”³¹⁷ (Lydon 2003, 69). Supkultura skinhedsa razvijala se, kako Lajdon ukazuje, od sredine šezdesetih godina, iz mod pokreta — Džon Bejker naglašava da je mod pokret tada bio okrenut izrazitom konzumerizmu koji se, pre svega odnosio na kupovinu moderne odeće i novih muzičkih izdanja američkog soula, jamajkanskog rokstedija i ska muzike (Baker 2011, 57) — i, uglavnom, činili su je siromašnije društvene grupe, pripadnici radničke klase, koji su, najpre razvili drugačiji, jednostavniji stil odevanja (izabравši čizme ili radničke cipele, džins i tregere, između ostalog, kao komponente svog stila, koje su naglašavale njihovo radničko poreklo); opisujući različite supkulturne grupe (kao i njihove aktivnosti) koje su bile deo društvene strukture Londona (a koja je jedan od

³¹⁵ “Soul boys were only interested in music that wasn’t generally available—lots of import and obscure dance and soul records. Oddly enough, they used to congregate in places like Essex. They were a kind of tribe. You might describe them as inherently intolerant, bigoted, and possibly racist. It was an edgy alliance between “the punks,” as we were later called, and the soul boys. Meanwhile, the Teds were the enemy of everyone who looked different.”

³¹⁶ Lajdonovo mišljenje o postojanju rasizma u soul bojs supkulturi ne treba prihvatiti bezrezervno. Soul bojs supkultura, koja se razvijala u drugoj polovini sedamdesetih godina na jugu Engleske, nastala je iz supkulture čiji je naziv bio severnjački soul (Northern Soul) a čiji su počeci u plesnim klubovima na severu Engleske — svakako, najznačajniji je bio „Wigan Casino” — krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina; obe scene su bile okrenute ka američkoj crnoj soul muzici (na jugu je slušana i fank muzika) a klubovi su predstavljali mesta gde nije bilo rasnih predrasuda ili tenzija.

³¹⁷ “vicious gangs of drunkards that roamed the streets looking for anything to prey on, as long as there were fifteen of them and one of you. [...] Skinhead gangs were fighting too much among themselves to be much bothered by anything else. There were rightist skinhead gangs and very left-wing extremists skinheads. The whole thing became more of a fashion thing as the real skinhead movement had come and gone a long time before—between 1966 and 1969”

ključnih elemenata u formiranju identiteta o čemu je, zapravo, reč u velikom delu autobiografije), Lajdon ne iznosi samo neke činjenice koje mogu biti važne u razumevanju tadašnjeg ambijenta već rekonstruiše i sociokulturni kontekst (ili njegov deo) koji je bio značajan za lično svakodnevno iskustvo, formiranje stavova, kreiranje načina oblačenja, i razvijanje muzičkog stila. Takođe, stil odevanja u panku sredinom sedamdesetih godina, koji je imao veoma značajnu funkciju kao način ličnog i grupnog izražavanja (kao i prenošenja društvenih značenja),³¹⁸ predstavljen je u Lajdonovoj autobiografiji kroz naraciju čiji je cilj ne samo iznošenje (mogućih) činjenica³¹⁹ već i demitologizacija određenih simbola i aspekata u pank estetici koji su tokom vremena različito tumačeni.

Lajdon piše da je kao sedamnaestogodišnjak bio inspirisan izgledom skitnica i beskućnika te je rasecao odeću i spajao delove zihernadlame (Lydon 2003, 71). Pored ove, u knjizi je još jedna priča o Lajdonovoj upotrebi zihernadli koje će kasnije postati jedan od prepoznatljivih simbola u panku. „Sećate se svih onih odela matoraca iz vremena Drugog svetskog rata koja su imali u radnjama polovne odeće? Sve sam to voleo. [...] Ali kada kupujete te stare ofucane stvari, svakako, one se obično raspadaju. Tako da zihernadle nisu билu dekoracija, već potreba. Bilo je ili tako ili bi rukavi otpali”³²⁰ (Lydon 2003, 80). Subjektivna istina je i ovde jednim delom osporena uvođenjem drugačijeg mišljenja; Lajdon navodi reči američkog fotografa Boba Gruena o njujorškoj pank sceni: „Richard Hell je počeo da nosi pocepane majice. Koliko razumem, neka bivša devojka...kojoj je Richard dugovao novac je pobesnela i pocepala mu odeću. U očajanju, kako bi nešto nosio, Richard ju je sastavio zihernadlame i to je postalo stil”³²¹ (Lydon 2003, 80). Opet, navedeno je i

³¹⁸ U knjizi *Popularna kultura*, Džon Fisk piše, između ostalog, o funkciji koju odeća ima u popularnoj kulturi: „Odeća se pre koristi za prenošenje društvenih značenja nego za izražavanje ličnih emocija ili raspoloženja” (Fisk 2001, 10).

³¹⁹ Ovde bi trebalo spomenuti mišljenje Sidoni Smit i Džulije Votson da „Dok autobiografske pripovesti mogu sadržati „činjenice”, one nisu činjenična istorija o određenom vremenu, osobi, ili događaju. One pre pružaju subjektivnu „istinu” nego „činjenice” ” (Smith i Watson 2011, 10). “While autobiographical narratives may contain “facts”, they are not factual history about a particular time, person or event. Rather they offer subjective “truth” rather than “fact.” ”

³²⁰ “Remember all those World War II old men`s suits that they had at the secondhand clothes stores? I loved all that. [...] But when you buy these old tatty things, they do tend to fall apart. So the safety pins were not decorations, but necessity. It was either that or the sleeves falls off.”

³²¹ “Richard Hell had started wearing ripped-up T-shirts. From what I understand, some ex-girlfriend...to whom Richard owned money got pissed off and ripped up his clothes. Out of desperation for something to wear, Richard put them back together with safety pins, and that became the style.”

različito mišljenje Stiva Severina (jednog od članova grupe Siouxsie and the Banshees) da je Lajdon sam izmislio svoj stil odevanja te da izgled grupe (the Sex Pistols) nije bio utemeljen u načinu odevanja Ričarda Hela (Lydon 2003, 175). Takođe, Don Lets govori da je engleska štampa objavljivala članke o tome kako se oblačiti i izgledati kao panker (tako su i novinari, na svoj način, doprineli, jednim delom, razvijanju pank stila, pored publike, koja je i sama kreirala značenja): „Niko koga smo poznavali nije imao klamfice u svom nosu ili minđuše od kuglica naftalina. To se zasnivalo na dobrom zdravom razumu jer takve stvari prokleta bole. Ali kasnije bi ste viđali pankere kako ulaze u radnje i imaju zihernadlu u svom obrazu ili nosu”³²² (Lydon 2003, 273). Lajdon iznosi još jednu priču (ili fragment sećanja) o ovom provokativnom modnom detalju: „Bilo je puno ljudi koji su zaista sakatili sebe zihernadlama. Ranije sam zabadao zihernadlu u rupicu na uhu. Da li je to sakaćenje? Izgledalo je mnogo bolje od obične minđuše”³²³ (Lydon 2003, 152).

Radnja „SEX” (kasnije „Seditionaries”)³²⁴ Malkolma Meklarena i Vivijen Vestvud, tokom sedamdesetih godina, bila je ne samo prodajni prostor fetiš odeće i odevnih predmeta koji su nastali kombinovanjem različitih stilova i eksperimentisanjem na materijalima koji ranije nisu korišćeni u modne svrhe (guma, plastične kese za smeće, između ostalog) već i mesto okupljanja protagonista novog supkulturnog pokreta.³²⁵ Lajdon piše da je u velikoj meri sam kreirao odeću koju je nosio ali da je plaćao određen iznos novca Vivijen Vestvud kako bi ta odeća i bila napravljena; kasnije je u radnji „Sex” viđao

³²² Nobody we knew had staples in their noses or mothball earrings. It was based on good common sense because those things bloody hurt. But you'd see the later punks come into the shop and they would have a safety pin in their cheek or their nose.”

³²³ There were a lot of people who did mutilate themselves with safety pins. I used to stick a safety pin through my earhole. Is that mutilation? It looked much better than a normal earring.”

³²⁴ Zapravo, radnja je nekoliko puta menjala ime zajedno sa vrstom odeće koja se nalazila u prodaji: pod imenom „SEX” u radnji se prodavala fetiš odeća; 1971. godine imala je naziv „Let It Rock” i u ponudi je bila odeća koju su nosili tedi bojs; dve godine kasnije dobija novo ime „Too Fast to Live, Too Young To Die” i uglavnom je prodavana odeća koju su nosili rokeri a 1976. godine uz novo ime „Seditionaries” u prodaji je odeća za pankere. Početkom osamdesetih, radnju vodi Vivijen Vestvud a novo ime „World's End” dobija po njenoj istoimenoj modnoj kolekciji iz 1981. godine.

³²⁵ U svom tekstu za britanski *The Guardian* (15. septembar 2007.), „U potrazi za načinom kršenja pravila” (“Searching for a way to break the rules”), Malkolm Meklaren, između ostalog, piše da je bio zaokupljen modom i rokenrolom, odnosno, „izgledom te muzike i „zvukom te mode” te da je želeo da pokrene umetnost; takođe, on ističe: „Otvorio sam svoju prvu radnju, „Let it Rock”, sa jedinom svrhom da razbijem britansku kulturu prevare.” <www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/15/greatinterviews2> [20. decembar 2013.]. “the look of that music and the sound of that fashion. [...] I opened my first store, Let it Rock, with the sole purpose of smashing the English culture of deception.”

kopije svojih kreacija; takođe, Malkolm Meklaren i Vivijen Vestvud, između ostalog, prema Lajdonovoj priči, kombinovali su delove starih Marks i Spenser košulja, koje bi, potom, bojili, nazvali ih „anarhističke jakne” i prodavali po visokim cenama.³²⁶ „Kada sam video ljude kako odlaze u radnju i plaćaju četrdeset funti za obojenu košulju — slika Karla Marksa i nacistički simbol okrenut naopačke — pomislio sam, budale! Napravite svoje. [...] Opet, ljudi vole da im neko prodaje njihove stavove ” (Lydon 2003, 153). Lajdon iznosi mišljenje da nije bilo mnogo onih koji su potpuno razumeli značenje nacističkih simbola koje su pojedini pankeri nosili i da se uglavnom radilo o reakciji na političku desnicu i na neprestane priče starijih generacija o Drugom svetskom ratu (Lydon 2003, 217). Slično mišljenje o ovakvim modnim detaljima u prvom periodu panku ima i Suzi Su iz grupe Siouxsie and the Banshees (Savage 2005, 241); u svom eseju „Jevreji, pank i holokaust: od the Velvet Underground do The Ramones — jevrejsko-američka priča” (“Jews, Punk and the Holocaust: From the Velvet Underground to the Ramones: The Jewish-American Story”) Džon Stratton (Jon Stratton) citira Viktora Bokrisa (Victor Bockris), autora biografija o grupama Blondie i the Velvet Underground, koji piše da je na njegovu generaciju, pank rokera, rat imao veliki uticaj jer su svi filmovi, igre, stripovi, bili o periodu ratovanja i da je flertovanje sa fašističkom ikonografijom bila vrsta protesta, odnosno, izražavanje želje da se prestane sa takvim pričama, spomenuvši, pri tom, i slične razloge koje su imali i the Rolling Stones, kada su, jednom prilikom, obukli nacističke uniforme (Stratton 2005, 84).³²⁷ Precizno objašnjene ponudio je i Dik Hebdidž (Dick Hebdidge) u

³²⁶ Ovde bi bilo zanimljivo navesti i komentare Boja Džordža o odeći u radnji „Sex”; on je, takođe, odlazio u radnju Malkolma Meklarena i Vivijen Vestvud, a u svojoj autobiografiji objavljenoj 1995. godine *Take It Like A Man: the Autobiography of Boy George* napisao je: „kratke pocepane majice 30 funti. Džemperi od mohera 60 funti. Anarhija u Ujedinjenom kraljevstvu? Pre će biti Gramzivost u Ujedinjenom kraljevstvu. Ipak, kupio bih ih da sam imao novca” (George 1995, 68); „Skimpy ripped T-shirts £30. Mohair jumpers £60. Anarchy in the U.K.? More like Avarice in the U.K. Still, I would have bought them if I'd had the money”; Vivijen Vestvud je imala sasvim drugačije mišljenje o modnim kreacijama u radnji „Sex”; tako u svom tekstu za knjigu *Haos ka visokoj modi (Chaos to Couture)* (2013) Džon Sevidž navodi njene reči iz intervjua za časopis *Forum* u junu 1976. godine: „Nismo ovde da tek prodajemo igračke za seks i fetiš odeću, već da preobratimo, obrazujemo, i oslobodimo.”; “We’re not merely here to sell sex toys and fetish clothing, but to convert, educate, and liberate.”; Sevidž piše da je tom prilikom nosila svoju kreaciju, majicu sa sloganom: „Budi razuman, zahtevaj nemoguće” (Savage 2013, 28); “Be Reasonable: Demand the Impossible”

³²⁷ Tokom sedamdesetih godina Dejvid Bouvi je, pored opsesnutosti okultnim, razvio interesovanje i za fašizam. Nik Stivenson (Nick Stevenson) smatra da Bouvi, svakako, nije bio nacista već da je „flertovao sa onim što je bilo zabranjeno” i pri tom navodi mišljenje muzičkog kritičara Ijana Mekdonalda (Ian McDonald) da su ovakva Bouvijeva interesovanja, zapravo, „nastavak njegovih ničeovskih ideja”; Stivenson piše „mnogi

tvrdnji da je svastika nošena kako bi to izazvalo šok, naglašavajući da je u pank stilu ovo „upravo ono mesto gde samo značenje nestaje”³²⁸ (Hebdige 1988, 116-117).

Slična objašnjenja o nastanku pojedinih odevnih predmeta (kao značajnih simbola u panku) Lajdon iznosi i u tekstu knjige *Haos ka visokoj modi (Chaos to Couture)*, koju je njujorški Metropolitien muzej umetnosti objavio povodom postavke svoje izložbe, od 9. maja do 14. avgusta 2013. godine, čija se tema odnosila na uticaj koji je pank imao na visoku modu³²⁹ u poslednjih nekoliko decenija (počevši, naravno, od sedamdesetih godina); zihernadla mu je, prema njegovim rečima bila neophodna, jer nije umeo da šije u periodu rada sa grupom; takođe, on piše da je oduvek voleo škotsku šaru (veoma zastupljenu kao detalj u pank odevanju) jer je tokom detinjstva nosio odela sa ovim dezenom i naglašava da je glavna inspiracija za odevni stil u panku bila tadašnja ekonomska situacija u Britaniji (Lydon 2013, 21). Pored ostalog, Lajdon navodi da su se, u jednom periodu, tokom velikih štrajkova, po odluci nadležnih, velike gomila smeća na ulicama (tokom „zime nezadovoljstva” 1978/1979. godine ovakva situacija bila je izražena) nalazile u kesama koje su bile u svetlo roze i svetlo zelenoj boji, koje su mnogi pankeri koristili kao odevne predmete (Lydon 2013, 21), i što je bilo dovoljno privlačno za različita modna, provokativna eksperimentisanja za koja je, sve češće, materijal pronalazan u neposrednom okruženju i, potom, korišćen kao duhovit, zajedljiv ili ljutit komentar o događajima ili izgledu te okoline (mada, ponekad, nije postojala nikakva namera o bilo kakvoj poruci).

pankeri su nosili nacističke trake na rukavima ne da bi pokazali da odobravaju nemački nacionalsocijalizam, već zato što su hteli da šokiraju” (Stivenson 2007, 15). Takođe, ovde bi trebalo navesti zapažanja Stjuarta Hola, koji u u svom eseju „Beleške o dekonstrukciji popularnog” (“Notes on Deconstructing the Popular”) (1981) piše da svastika kao znak, više nego bilo koji drugi znak, treba da bude utvrđen u svom kulturnom značenju i konotaciji zauvek. „Ovaj strašni znak može ograničiti niz značenja, ali ne nosi nikakvu garanciju samo jednog značenja u svom okviru. Ulice su pune klinaca koji nisu fašisti jer mogu nositi svastiku na lancu. S druge strane, možda bi *mogli* biti...Šta ovaj znak znači zavisiće, konačno, u politici kulture mladih, manje od istinskog kulturnog simbolizma stvari same po sebi, a više od ravnoteže snaga između, recimo, Nacionalnog fronta i Anti-nacističke lige, između Belog roka i Tu Toun zvuka” (Hall, 2011, 78). “This terrifying sign may delimit a range of meanings, but it carries no guarantee of a single meaning within itself. The streets are full of kids who are not fascist because they may wear a swastika on a chain. On the other hand, perhaps they *could* be...What this sign means will ultimately, depend, in the politics of youth culture, less on the intrinsic cultural symbolism of the thing itself, and more on the balance of forces between, say, the National Front and the Anti-Nazi League, between White Rock and the Two Tone Sound”

³²⁸ “the very place where meaning itself evaporates”

³²⁹ Pank estetika još uvek ima uticaj ne samo na visoku modu već i na veliki izbor kulturnih roba, takođe, ona je postala i deo kulturnog nasleđa u Velikoj Britaniji, te se može reći da je pank u Velikoj Britaniji, kao pokret iz druge polovine sedamdesetih godina, u velikoj meri konvencionalizovan.

Na homološku vezu između svakodnevnog urbanog iskustva, pank muzike i estetike, stavova, ponašanja i stila odevanja ukazuje i Dik Hebdidž: „Pankeri su nosili odeću koja je bila odevni ekvivalent psovaka [...] Obučeni u kaos, proizveli su Buku u tiho orkestriranoj Krizi svakodnevnog života krajem sedamdesetih godina”³³⁰ (Hebdige 1988, 114).

U odnosu na mnoge oblasti Londona u kojima je nasilje između supkulturnih grupa bilo gotovo svakodnevno i očekivano, a stil odevanja predstavljao ne samo način individualnog i grupnog izražavanja već i vrstu uniforme koja je ukazivala na (ne)prijateljsku stranu, čini se da su gej klubovi, o kojima Lajdon, takođe, piše, predstavljali alternativan, istovremeno izdvojen i otvoren, „bezbedan” supkulturni prostor: „Uživali smo da idemo u gej klubove, jer si mogao biti svoj, niko te nije gnjavio, i niko te nije muvao, osim ako to nisi želeo. Uvek je bila masa devojaka na tim mestima [...] Bile su tamo iz istih razloga zbog kojih smo mi bili, da bi izbegli uznemiravanje huligana. Pored toga, pabovi nisu bili mesta za devojke jer bi ih tamo smatrali lakim ženskama”³³¹ (Lydon 2003, 67). Ovakvim opisom ili gledištem, Lajdon decentralizuje seksualnost kao primarnu kategoriju u predstavljanju gej supkulture i njenog prostora, sedamdesetih godina u Londonu. Takođe, on navodi reči Krisi Hajnd da „nije bilo kul biti kritički nastrojen prema nečijoj seksualnosti”³³² i da je u prvoj polovini 1977. godine tolerancija bila karakteristična za pank³³³ (Lydon 2003, 152).

³³⁰ “The punks wore clothes which were the sartorial equivalent of swear words [...] clothed on chaos, they produced noise in the calmly orchestrated Crisis of everyday life in the late 1970s”

³³¹ “We enjoyed going to gay clubs because you could be yourself, nobody bothered you, and nobody hit on you, unless that’s what you wanted. There were always loads of girls in those places. [...] They were there for the same reason we were, to avoid the boot boy harassment. Besides, pubs were no places for girls because they would be seen as tarts.”

³³² “It was uncool to be judgmental of somebody’s sexuality”

³³³ Naravno, posebno u narednih nekoliko godina, bilo je i drugačijih razmišljanja i stavova u panku kao heterogenoj i promenljivoj kategoriji. Ipak, treba istaći delovanje Anti-nacističke lige i organizovanje nekoliko značajnih kampanja: Rok protiv seksizma i Rok protiv rasizma, između ostalih; 30. aprila 1978. godine u londonskom parku Viktorija, u Ist Endu, okupilo se između osamdeset hiljada i sto hiljada ljudi na koncertu koji je organizovao politički pokret „Rok protiv rasizma” (“Rock Against Racism”) u okviru svoje kampanje protiv sve veće netrpeljivosti i nasilja usmerenog protiv imigranata i Britanaca afričkog i azijskog porekla, takođe, protiv sve većeg uspeha na političkoj sceni Nacionalnog fronta (The National Front), političke partije krajnje desnice, koja propagira izrazito rasističke i fašističke stavove; najznačajnija imena pank pokreta u tom trenutku bila su među učesnicima tog muzičkog i političkog događaja među kojima i The Clash, Sham 69, Stiff Little Fingers, X-Ray Spex, Tom Robinson Band, Buzzcocks.

Pišući o tedsima, koji početkom sedamdesetih godina (drugi put posle pedesetih) postaju značajan deo londonskog uličnog ambijenta, supkulturnoj grupi koja je zadržala konzervativnost kao jednu od svojih glavnih karakternosti (iako je prolazila kroz izvesne transformacije), čiji pripadnici su u velikoj meri poticali iz siromašnih i zapuštenih krajeva grada, i koji su, još uvek, bili na glasu zbog nasilničkog ponašanja, ksenofobije i izrazitog animoziteta prema drugim (sup)kulturama, Lajdon ukazuje na netrpeljivost i, pre svega, na osnovne razlike između njih i sve većeg broja pankera na londonskim ulicama: „Tedsu su bili različiti od pankera u tome što ih je bilo različitih uzrasta — postojala je grupa starijih, sve tate, zajedno sa mlađim klincima. U pank pokretu su bili veoma mladi. To je bilo kao izlazak i tuča sa starcima, nekako smešno, stvarno”³³⁴ (Lydon 2003, 133). Postojanje (i održavanje) konflikta, posebno između tedsa i pankera može se sagledati i u različitim načinima na koje su ove dve supkulture doživljavale jedna drugu — što se, svakako, ne odnosi samo na njihove etose ili stilove odevanja — kao i u percepciji njihovog okruženja i trenutnih (dominantnih) društvenih stavova i običaja; kako Dick Hebdidge (Dick Hebdige) piše u knjizi *Supkultura: značenje stila (Subculture: the Meaning of Style)* — prvi put objavljenoj 1979. godine, dakle, upravo, na kraju perioda koji su ovi događaji obeležili — povratak tedsa na supkulturnu scenu sedamdesetih godina dobio je određeni legitimitet, takođe, oni, tada, bivaju u izvesnoj meri prihvaćeni od strane starijih, odnosno, roditelja (uz nostalgiju za pedesetim godinama), i postaju „autentični, premda, sporni deo britanskog nasleđa. [njihov] Povratak na scenu podsećao je na vreme koje se činilo iznenađujuće daleko i, u poređenju, bezbedno; gotovo idilično u svom ravnodušnom puritanizmu, u svom shvatanju vrednosti, svom ubeđenju da budućnost može biti bolja”³³⁵ (Hebdige 1988, 82). Ovakva percepcija jedne supkulture (u specifičnom vremenskom trenutku) može biti značajan segment za razumevanje načina odvijanja određenih procesa kulturnih promena u širem, dijahronijskom okviru; pedesetih godina pojava tedsa bila je praćena moralnom panikom koja je (možda čak i u većoj meri) usledila kada je pank u drugoj polovini

³³⁴ “The Teds were different from the punks in that there were many ages—there was the older lot, all the dads, along with the younger kids. The punk thing was very young. It was like going out and fighting older men, kind of ridiculous, really.”

³³⁵ “an authentic, albeit dubious part of the British heritage.[...] The revival recalled a time which seemed surprisingly remote, and by comparison secure; almost idyllic in its stolid puritanism, its sense of values, its conviction that the future could be better.”

sedamdesetih godina u Velikoj Britaniji postao vidljiv i značajan deo muzičke i supkulturne scene; krajem dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka pank je legitimni deo britanskog kulturnog nasleđa, jedan od simbola popularne kulture Londona, takođe, deo programa ceremonije otvaranja olimpijskih igara u ovom gradu, 2012. godine — iako su The Sex Pistols odbili poziv da učestvuju — koja je predstavljala britansku popularnu muziku kao važan deo britanskog kulturnog identiteta. Muzička scena u Velikoj Britaniji koja je, naravno, obuhvatala i druge žanrove i kreativne pristupe — na primer, u svojoj autobiografiji, Lajdon piše i o velikom značaju koji je Dejvid Bouvi imao za različite profile slušalaca³³⁶, naglašavajući da su njegovi koncerti predstavljali poseban događaj u kome su učestvovali svi društveni slojevi i da su čak i fudbalski huligani činili njegovu publiku (Lydon 2003, 67) — ali i drugi aspekti popularne kulture sedamdesetih godina su u imaginaciji i percepciji običnih ljudi, u savremenom trenutku, obeležili taj period u Velikoj Britaniji (ovde treba naglasiti i da, prema Džonu Fisku, kategorija „ljudi” predstavlja „promenljiv skup pripadnosti koje se kreću kroz sve društvene kategorije” (Fisk 2001, 32)), dok su druge, drugačije činjenice koje se odnose na glavne, izrazito negativne karakteristike tog turbulentnog vremena (pre svega ekonomske i političke) sačuvane u sećanju pojedinih učesnika tadašnjih događaja, svakako u različitim istraživanjima, ili u, na primer, književnoj građi i njenim dokumentarnim aspektima kakvih ima, u velikoj meri, i u autobiografiji Džona Lajdona.³³⁷

³³⁶ Nik Stivenson daje vredan komentar o Bouvijeve obožavaocima, koji su na koncerte dolazili neobično obučeni, smatrajući da je publika „kroz modu i maštu” učestvovala u celom spektaklu: „Time su ne samo jednostavno kopirali daleku zvezdu već su možda započinjali i proces vlastite promene” (Stivenson 2007, 72).

³³⁷ Vredna zapažanja o sedamdesetim godinama iznosi i Džonatan Kou u svom romanu *Roterov klub* (*The Rotter's Club*): „Ljudi zaboravljaju sedamdesete. Misle da su sedamdesete samo široke kragne i glam rok, i s nostalgijom se prisećaju serije *Folti Taueri* i dečijih emisija na televiziji, a zaboravljaju njihovu opaku čudnovatost, čudne stvari koje su se neprestano dešavale. Sećaju se da su, tih dana, sindikati zaista imali moć ali zaboravljaju kako su ljudi reagovali: svi oni čudaci i vojnički tipovi koji su govorili o osnivanju privatnih vojski koje će povratiti poredak i zaštititi svojinu kada zataji vladavina zakona. Zaboravljaju na izbeglice azijskog porekla iz Ugande koje su stigle na Hitrou 1972. godine, i kako su zbog toga ljudi govorili da je Inok bio u pravu krajem šezdesetih godina kada je upozoravao na reke krvi, kako je njegova retorika odjekivala tokom godina, sve do pripite opaske Erika Kleptona izrečene na bini u bermingemskom Odeonu 1976” (Coe 2007, 187). “People forget about the 1970s. They think it was all about wide collars and glam rock, and they get nostalgic about *Fawlty Towers* and kids’ TV programmes, and they forget the ungodly strangeness of it, the weird things that were happening all the time. They remember that the unions had real power in those days but they forget how people reacted: all those cranks and military types who talked about forming private armies to restore order and protect property when the rule of law broke down. They forget about the Ugandan Asian refugees who arrived at Heathrow in 1972, and how it made people say that Enoch had been right in the

3.3. KONTRADIKTORNOSTI, KONFRONTACIJA, POLITIKA

U svojoj autobiografiji, Džon Lajdon predstavlja pank kao značajnu i, u svojoj prvobitnoj prirodi, subverzivnu supkulturu u okolnostima britanskog klasnog društva i jedno istorijsko razdoblje popularne muzike koje još uvek utiče na nove generacije umetnika i publike. Da bi postigao, kako sam kaže, preciznost, on ne ostavlja samo svoje gledište ili tumačenje tema i vremenskog trenutka kao jedino moguće, već uvodi i svojevrsnu polifoniju u tekst, kroz objašnjenja, stavove i komentare, odnosno, interakciju, dijalog, alterkaciju, i pluralitet glasova drugih savremenika ili učesnika događaja koji su pripadali različitim društvenim sferama, među kojima su, pored prijatelja i članova porodice, i ostali članovi grupe The Sex Pistols, muzičari iz nekoliko drugih grupa koje su bile aktivne u periodu nastanka panka — Bili Ajdol (Generation X), Stiv Severin (Siouxie and The Banshees), Krisi Hajnd (The Pretenders), Dejv Rafi (The Ruts), Marko Pironi (Adam and The Ants) — zatim, reditelj Džulijen Templ, modna kreatorka Zandra Rouds, novinarka i umetnica Karolajn Kun, muzičar i reditelj Don Lets, fotograf Bob Gruen. Tako, pored mogućih preciznosti u ovom tekstu su i mnoge kontradiktornosti, što je i bila namera autora, smatrajući da su one „umetnička forma”, ostavljajući tako čitaocima mogućnost samostalnog tumačenja ili istraživanja činjenica i stavova. Kontradiktornosti i konfrontacija sa konvencionalnim su neke od glavnih karakteristika panka, a u konstruisanju svoje autobiografije Lajdon ima izrazito nekonvencionalni pristup koji kreira elemente neočekivanog i, u određenoj meri, predstavlja izazov i za, sada već, dobrim delom, konvencionalizovanu ili doktrinarnu pank filozofiju i formu. Kako Tomas Svis primećuje kritičari preporučuju autobiografije koje se ne mogu opisati kao tipične, a u Lajdonovom tekstu slika stvorena u javnosti o beskompromisnom, tvrdokornom pankeru biva „omekšana” nekim „priznanjima”, te je knjiga predstavljena i kao „neobično ljupka” u

late sixties when he warned about rivers of blood, how his rhetoric echoed down the years, right down to a drunken comment Eric Clapton made on stage at the Birmingham Odeon in 1976“

kojoj se nalaze i „trenuci nežnosti” (Swiss 2005, 293). Iako su višedimenzionalnost Londona kao urbanog, multikulturnog palimpsesta i njegovi brojni psihogeografski aspekti, socijalna deprivacija i restriktivna klasna struktura, novi grupni identiteti supkulturnog okruženja i heterogena, živopisna i stimulatívna popularna kultura, faktori koji su uticali na rano formiranje Lajdonovih stanovišta i identiteta, o čemu je i reč u većem delu njegove autobiografije, on u svojoj priči, kao kontrast, donosi pojedinosti (ipak, bez nostalgije i sentimentalnosti) i o posetama rođacima u ne tako urbanim delovima Republike Irske; takođe, opisujući običaj čiji je naziv „Deca pepela”, on uvodi, u izvesnoj meri, neočekivanu komponentu tradicionalnog u pripovedanju koja se odnosi na njegovo irsko poreklo i identitet: deca bi sedela ispred vatre a odrasli bi ih posmatrali kako će početi igru, odnosno, da li će dodirnuti vatru ili pepeo, a pravi „Gali” nikada ne bi dodirnuli plamen.

Voleo sam da se igram pepelom, posebno vrelin žaračem. To je moje najranije sećanje iz detinjstva. Svakog vikenda kada sam bio veoma mali, otac bi mi dao žarač i postavio bi me da sedim ispred vatre, i džarao bih, do pravog usijanja, a onda bih ga uronio u šolju Ginisa. Zašištao bi i postao prijatno topao. Mislim da vrelin uništava veći deo alkohola. Onda pijuckaš. Mora da sam imao tri ili četiri godine. [...] Bio je to irski porodični ritual, jedan od malobrojnih irskih običaja koje je moja porodica prenela na mene³³⁸ (Lydon 2003, 10).

U svom tekstu Lajdon ne idealizuje Irsku u odnosu na turbulentno društveno okruženje u Engleskoj; on spominje štetni uticaj koji katolicizam ima na irsku vladu, politiku i svakodnevni život u kome su promene često nepoželjne a svoje iskustvo predstavlja i kroz opis iskustva drugih, pa tako beleži i reči Bilija Ajdola (čija je majka

³³⁸ “I used to love to play with the ashes, particularly by using the hot poker. This is my earliest childhood recollection. Every weekend when I was really young, my father would give me the poker and sit me down in front of the fire, and I’d poke it in, get it real red hot, and then plunge it into a mug of Guinness. It would fizzle and be nice and warm. I think the heat kills off most of the alcohol. Then you would sip it. I must have been about three or four. [...] It was an Irish family ritual, one of the very few Irish traditions my family passed on to me.”

rođena u Korcu), koji govori da se zbog svog engleskog akcenta osećao odbačeno kada je kao dete, sa roditeljima, odlazio u Irsku (Lydon 2003, 28).

Lajdonova autobiografija je objavljena 1994. godine a zapažanja i mišljenja koja se odnose na individualnost, identitet, kulturu ili klasnu strukturu u Velikoj Britaniji, još uvek mogu biti aktuelna i, između ostalog, kao polazna osnova za istraživanje društvenih, kulturnih i političkih okolnosti krajem sedamdesetih godina i panku kao supkulture, kao i uticaja koji ima na različite kulturne forme u ovom trenutku. Iako postoji velika vremenska distanca od objavljivanja Lajdonove autobiografije u odnosu na Morisijevu, i premda autori pripadaju različitim stilskim i supkulturnim kontekstima, u njihovom pripovedanju nalazi se nekoliko istih tema, takođe, sličnih zapažanja i stavova kao vid suočavanja sa neprijatnim događajima u prošlosti; tako, Lajdon govori o podjednako neprijatnim iskustvima u školi: „Katoličke škole u Britaniji bile su baš kao geto. [...] Škola je bila kao pravi zatvor”³³⁹ (Lydon 2003, 51). Moralna panika kakva je usledila posle Morisijevog nastupa u Finsberi parku, pratila je, u daleko većoj meri, the Sex Pistols a pored brojnih primera o načinu na koji se manifestovala tokom postojanja grupe, Lajdon navodi i televizijski intervju u emisiji Bila Grandija, koji se, zapravo, teško može nazvati intervjuom, jer je razgovor pred kamerama bio sveden na Grandijeve provokacije i psovke na koje je uzvraćao Stiv Džouns; očekivane reakcije, pre svega, u medijima, su ubrzo usledile: dnevna štampa i tabloidi (*The Daily Express, The Daily Mail, The Daily Telegraph, Daily Mirror, The Sun*)³⁴⁰ izražavali su u svojim naslovima zgražavanje (koje je trebalo da privuče veći broj čitalaca) a kako Lajdon piše „neki čovek u Liverpulu šutnuo je svoj televizor osećajući odvratnost”³⁴¹ (Lydon 2003, 126). Zatim, Lajdon, kao i Morisi u svojoj autobiografiji, daje komentar o političkoj situaciji u Velikoj Britaniji, koja je uticala na svakodnevnicu, kao i o njenim akterima: „Laburistička partija nije ostavljala utisak i bila je dosadna. Konzervativci, isto. Variralo je od jedne partije do druge, četiri godine ovog, četiri godine onog, i nije se primećivala nikakva razlika”³⁴² (Lydon 2003, 311). 1979.

³³⁹ “Catholic schools in Britain were very ghetto-like. [...] School was just like prison.”

³⁴⁰ Više detalja o ovome iznosi Džon Sevidž u svojoj knjizi *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*.

³⁴¹ “a man in Liverpool kicked in his TV in disgust”.

³⁴² “The Labour party were unimpressive and tedious. The Conservatives, the same. It fluctuated from one party to another, four years of this, four years of that, and you wouldn't notice any change.”

godine Margaret Tačer postaje premijerka, a o polarizaciji i društvenim potresima u Britaniji tokom osamdesetih godina — dakle, u periodu rada grupe The Smiths — Morisi piše u svojoj autobiografiji, eksplicitno iznoseći, naravno, i svoje viđenje posledica vladavine konzervativaca: „Luda za vlašću, Tačerova uništava rudare sa uživanjem, prokleta i nesrećna duša, koja se pobedonosno smeši kada, po njenim vojnim instrukcijama silom do mira, argentinski brod pun mladih vojnika u tinejdžerskim godinama biva dignut u vazduh iako ne predstavlja baš nikakvu pretnju britanskim trupama”³⁴³ (Morrissey 2013, Kindle Locations 1652-1653). Morisi piše da su ga ispitivali istražitelji iz službe nacionalne bezbednosti, posle objavljivanja albuma *Viva Hate* 1987. godine, zbog reči pesme „Margaret on the Guillotine” (u kojoj se protagonista u pesmi pita kada će izvesna Margaret, koja ga tako iscrpljuje, umreti), kako bi utvrdili da li predstavlja pretnju po bezbednost premijerke. Kao i u slučaju singla „God Save The Queen” koji su The Sex Pistols snimili 1977. godine, album Smithsa *The Queen is Dead* je ubrzo po objavljivanju, 1986. godine, izazvao negativne reakcije pojedinih najvećih medija, ali i političara zbog antimonarhističkog stava u naslovnoj pesmi na ovom albumu, kao i napade pripadnika desničarskih grupa na nekim koncertima³⁴⁴; Morisi piše da su Radio One i Capital Radio ignorisali grupu i da su novine donosile izmišljene Morisijeve izjave i senzacionalističke naslove (Morrissey 2013, Kindle Locations 2212-2224). Rut Adams (Ruth Adams) zapaža da je singl sa pesmom „God Save The Queen” bio „napad na posebnu vrsu engleskog nacionalizma, monarhijskog, šovinističkog, ksenofobičnog osećaja superiornosti”³⁴⁵ i da je ukazivao na mogućnost postojanja Engleske kao države građana a ne podanika (Adams 2008, 474) a ovo mišljenje može se odnositi i na pesmu Smithsa „The Queen is Dead” ali i na stavove obojice autora, koji se mogu prepoznati u njihovim autobiografijama i koji imaju jasno političko značenje. Može se zapaziti i da se u autobiografskim tekstovima (kao što su, na primer, Morisijev ili Lajdonov) menjaju razlozi za ono što ostaje u sećanju i

³⁴³ “Power-mad, Thatcher destroys the miners with relish, a damned and unhappy soul smiling victoriously when, under her peace-by-force military instructions, an Argentinian ship full of young teenage soldiers is blown up even though it poses no threat whatsoever to British troops.”

³⁴⁴ Šon Kembel daje više detalja o javnoj osudi pesme „The Queen is Dead” u svojoj knjizi *Irska krv, englesko srce: druga generacija irskih muzičara u Engleskoj* (*Irish Blood, English Heart: Second Generation Irish Musicians in England*).

³⁴⁵ “an attack on a particular version of English nationalism, the monarchical, jingoistic, xenophobic sense of superiority”

ono što se vremenom zaboravlja, te tako, pored ostalog, oni mogu predstavljati i trenutni politički iskaz (Smith and Watson 2001, 18).

3.4. MARGINA, CENTAR, MEĐUSVETОВИ

Meklaflin i Meklun smatraju da „Problem sa uskim definicijama muzike i nacionalnosti je da one mogu ograničiti opseg muzike i mogućnosti izvođenja zatvaranjem opcija i alternativa”³⁴⁶ (McLaughlin and McLoone 2000, 192). Lajdon i Morisi u svojim autobiografijama ne ostavljaju mogućnost pojednostavljenog definisanja i razumevanja (svoje) muzike, nacionalnosti i konteksta u kome su se nalazili irski muzičari druge generacije u Engleskoj. Kada je reč o grupi The Pogues, formiranoj u Londonu, 1982. godine, čiji su članovi engleskog i irskog porekla, odnos muzike i konteksta postaje još kompleksniji, što je, jednim delom, predstavljeno i u memoarima Džejmsa Fernlija *Evo svakoga (Here Comes Everybody)* 2012. godine. Ova knjiga donosi priču o grupi The Pogues (pored pripovesti o ličnim doživljajima autora), koja u svom hibridnom muzičkom izrazu, u najvećem delu, kombinuje elemente pank a i irske tradicionalne muzike, a čiji je član Fernli, koji kroz ulogu pripovedača postavlja u prvi plan Šejna Mek Gauena pevača, autora velikog broja pesama i gotovo mitsku ličnost u percepciji publike, i postupno otkriva njegov profil kroz naraciju o okolnostima koje su bile značajne za ovu grupu i rekonstrukciju vremena i prostora u kome je nastajala njihova muzika. Iako između (irske) tradicionalne muzike i pank a postoji svojevrsna antiteza — ne samo u muzičkom smislu, odnosno, po emocionalnoj atmosferi ili teksturi pesama, već i po različitim značenjima, simbolima, uverenjima i idejama u celokupnom nastupu i predstavljanju muzičara — u muzičkom izrazu grupe the Pogues, fuzija ova dva žanra čini skladnu, dinamičnu ali i provokativnu celinu u društvenom i političkom kontekstu Velike Britanije osamdesetih godina. Prema detaljima koje Fernli iznosi, The Pogues su formirali svoj hibridni identitet u Londonu, gradu koji predstavlja svojevrsni palimpsest velikih multikulturnih okvira (koji obuhvataju kako multietničke tako i multirasističke strukture), i mnogih, često suprotstavljenih, supkulturnih žanrova ili stilova.

³⁴⁶ “The problem with narrow definitions of music and nationality is that they may limit the range of music and performance possibilities by closing off options and alternatives”

U velikom broju pesama ove grupe, London se doživljava kao neograničeni prostor, ili, istovremeno, kao lavirint, u kome treba pronaći mesto pripadanja; takođe, u nekim pesmama mogu se pronaći brojne reference i na ličnosti koje pripadaju irskoj istoriji, tradiciji, mitologiji, književnosti — Fernli u memoarima spominje uticaj Brendana Biana na Šejna Mek Gaouena — postoje osvrti na nepravde učinjene Ircima u prošlosti, pominju se najčešće destinacije irskih imigranata (Sjedinjene Američke Države, Australija, Velika Britanija) i njihova iskustva u novom okruženju;

Iako granica između parodije i pastiša nije uvek jasna, The Pogues pokreću debatu unutar irske dijaspore o odnosu između (različito konstruisanih) centra i periferije (i istovremeno pružaju dobru poletnu muziku za zabavu). Omot njihovog albuma iz 1980. godine *Rum, Sodomy and Lash* zasnovan na *Meduzinom splavu* francuskog romantičarskog slikara Žerikoa, oslikava članove grupe na otvorenom moru, ‘u međusvetovima’ u potrazi za zemljom. The Pogues u izvesnom smislu postali su muzički pratilac za izvesne krugove Iraca koji su bili ili jesu ‘u pokretu’³⁴⁷ (McLaughlin and McLoone 2000, 191).

Neprijatni aspekti postojanja u međuprostoru ili u „međusvetovima” bivaju naglašeni oštrim (nacionalističkim) kritikovanjem kako u Irskoj tako i u Britaniji; Filip Ševron (član grupe) je u razgovoru sa Šonom Kembelom rekao da The Pogues nigde manje nisu shvaćeni nego u Irskoj — u knjizi, Fernli beleži i gostovanje na irskom radiju (RTE) u emisiji čija se tema odnosila na to da li The Pogues imaju pravo da sviraju irsku muziku (Fearnly 2012, 184) — takođe, odbojnost prema grupi bila je očigledna i u jednom delu irske dijaspore u Britaniji, gde su smatrali da su The Pogues sramota za „irsku muziku”, a najveći deo kritikovanja i podsmevanja jednog dela britanske štampe bio je usmeren na irski identitet

³⁴⁷ “Although the boundary between parody and pastiche is not always clear, The Pogues introduce a debate within the Irish diaspora about the relationship between (the differently constructed) centre and periphery (and at the same time provide good rousing party music). The cover of their 1980 album *Rum, Sodomy and The Lash*, based on French romantic painter Gericault's *The Raft of the Medusa*, depicts the members of the band out at sea, 'in between worlds', looking for land. The Pogues, in a sense, became a musical companion for certain sectors of the Irish who were/are 'on the move' ”

Šejna Mek Gauena (istican u javnim nastupima) i njegov engleski akcenat (Cambell 2011, 81). Iako se memoari Džejmsa Fernlija ne odnose u svom većem delu na binarne podele irskog i engleskog etosa, nacionalizam ili politiku, Fernli ipak piše o prisutnim predrasudama prema Ircima u Engleskoj, smatrajući, na primer, da je njegovo englesko vaspitanje razlog zbog koga je nekada imao stereotipne predstave prema Ircima koji su bili predmet podsmevanja jer se za većinu često mislilo da su tek pripiti i ne tako pametni radnici na gradilištima ili pripadnici terorističkih formacija (Fearnly 2012, 111-112); primarne teme u Fernlijevoj knjizi odnose se na muziku grupe, njen nastanak i londonsko-irski identitet posmatran, pre svega, kroz nepredvidljivu ličnost Šejna Mek Gauena, a kroz strukturalne koordinate vremena i prostora najpre Londona, drugih delova Velike Britanije, a potom i brojnih turneja (od Japana, gde počinje pripovedanje, preko Australije, Evrope, do Severne Amerike). Čini se da se the Pogues nalaze u međusvetovima, u neprestanom pokretu, u prostoru bez granica i ograničenja (o kome govori i Sajmon Frit u opisu karakteristika popularne muzike).

Društvena margina (u kojoj se nalaze migranti, siromašni, neprihvaćeni), je, prema mišljenju Sajmona Frita, mesto na kome nastaju dominantne forme popularne muzike (Frit 2003, 122); ovde bi trebalo dodati i da, u početku, ove forme nisu bile dominantne, te da su muzičari prelazili put od margine ka centru a potom se kretali i kroz druge (kulturne) prostore — neke od njih su i sami kreirali, a određene supkulture su se, potom, širile, u izvesnoj meri transformisale, i kretale ka centru dominantne kulture — dakle, izvan onih uskih nacionalnih okvira u kojima su se, najpre, nalazili. Tako, druga generacija irskih muzičara sada predstavlja važan deo britanske kulture i njenog identiteta, a njihove autobiografije i memoari mogu doneti vredne uvide u ne uvek očigledne, različite načine na koje su doživljavane društvene i kulturne promene tokom britanske istorije (one koje su bile značajne za njihov svakodnevni život), naravno, pored (očekivanih) novih detalja koji mogu promeniti javnu sliku autora i percepciju o njihovom identitetu ili potvrditi postojeće, održavajući tako interesovanje (dela) obožavalaca i muzičke industrije. Morisi, Lajdon i Fernli u svojim tekstovima pišu o specifičnom društvenom i kulturnom kontekstu koji je imao veliki značaj za formiranje i redefinisavanje njihovih višestrukih identiteta ili identiteta muzičara sa kojima su saradivali, kao i za razvijanje svojih gledišta i muzičkih izraza;

takođe, oni govore o muzici kao alternativnom ličnom, društvenom i kulturnom prostoru i, pri tom, suočavaju se sa fragmentarnošću svojih ličnosti u vremenskom toku, sa slikom o sebi (ili svojoj grupi) stvorenoj u javnosti, i sa ličnim doživljajem te stvarnosti i samih sebe u njoj.

4. RODI DOJL: POPULARNA MUZIKA I NOVI IRSKI PROFILI

U zbirci kratkih priča *The Deportees (Prognani)*, Rodi Dojl (Roddy Doyle) piše u predgovoru: „Otišao sam na spavanje u jednoj zemlji a probudio se u jednoj drugačijoj”³⁴⁸ (Doyle 2007, xi) opisujući tako dinamiku promena kroz koje je Republika Irska prolazila, tokom devedesetih godina i početkom dvadeset prvog veka, ali koje i u sadašnjem trenutku neprestano, intezitetom koji umnogome varira, menjaju njen profil, iako mnogi elementi njenog postojećeg (poznatog) kulturnog identiteta, u osnovi, ostaju nepromenjeni. O prirodi, mogućoj suštini, karakteristikama, i posledicama demografskih i kulturnih transformacija i svakovrsnih tranzicionih procesa, kao i o predrasudama i rasizmu u savremenoj Republici Irskoj, i iskustvu imigranata u (ne)predvidljivoj svakodnevici u jednoj (konstantno) drugačijoj irskoj stvarnosti, Rodi Dojl počeo je da piše u časopisu *Metro Eireann*, čije se teme odnose na novi irski multikulturni milje (slogan časopisa je „mnogo glasova, jedna Irska”), a koji su, 2000. godine, osnovali Abel Ugba i Činedu Onjedželem, novinari nigerijskog porekla, nastanjeni u Dublinu. „Skoro sve one [priče] imaju jednu zajedničku stvar. Neko rođen u Irskoj susreće nekog ko je došao da živi ovde. Ljubav, i strava; uzbuđenje, i iskorišćavanje; prijateljstvo, i nesporazum. Zapleti i mogućnosti su bukvalno gotovo bezgranični”³⁴⁹ (Doyle 2007, xiii). Prema Onjedželemovim rečima, *Metro Eireann* je kanal preko koga imigranti mogu da razumeju irsko društvo i preko koga irsko društvo može da razume imigrante ”; on smatra i da je Rodi Dojl (Roddy Doyle) „jedini pisac u Irskoj koji je predvideo razvoj multikulturne Irske.”³⁵⁰ Dojlove kratke priče čine zbirku, koja je objavljena 2007. godine, pod nazivom *The Deportees (Prognani)* čime je naznačeno da su svi protagonisti, koji nisu rođeni u Irskoj, stavljeni u kontekst u kome su marginalizovani, ili su se našli u takvim okolnostima u kojima traže mesto kome bi mogli pripadati, bivaju odbačeni, nepoželjni ili su žrtve, ali ne samo u irskom okviru već, u većini opisanih ili naznačenih situacija, dakle, i u zemljama iz kojih dolaze. Naslovna priča u

³⁴⁸ “ I went to bed in one country and woke up in a different one.”

³⁴⁹ “Almost all of them have one thing in common. Someone born in Ireland meets someone who has come to live here. The love, and the horror; excitement, and exploitation; friendship, and misunderstanding.”

³⁵⁰ Ovaj citat se nalazi u tekstu „Irish film, music more multicultural ” Adama Dotrija (Adam Dawtrey): <<http://www.variety.com/index.asp?layout=awardcentral&jump=features&id=oscarwildeawards09&articleid=VR1118000285>> [15.04.2010.].

zбирци *The Deportees (Prognani)* je svojevrsni nastavak priče iz prvog objavljenog romana Rodija Dojla *The Commitments* (1987) — koji je objavljen u vreme kada Irska, već nekoliko godina unazad, tokom osamdesetih, doživljava ekonomski sunovrat, izrazito veliku stopu nezaposlenosti i iseljavanja — o Džimiju Rebitu i nekoliko mladih Dablinaca, iz severnog dela grada, uglavnom siromašnog, radničkog kraja, koji formiraju grupu *The Commitments* kako bi „bili drugačiji”, ili postali poznati, kako bi „uradili nešto sa sobom”, i sve to svirajući „dablinski soul”; objašnjavajući Dereku i Autspenu, članovima grupe, kakva njihova muzika treba da bude, Džimi Rebit, menadžer i idejni tvorac, između ostalog, kaže: „Vaša muzika treba da je o tome odakle ste, i od kak’ih to ljudi potičete. — Reci jednom, budi glasan, crn sam i ponosan”³⁵¹ (Doyle 1995, 13). Ovakvom definicijom, odnosno, ovakvim zauzimanjem (ili preuzimanjem) političkog diskursa, Rodi Dojl uvodi nekoliko tema (potom i pitanja) koje se odnose na ulogu i značenje popularne muzike, ili popularne kulture, u formiranju identiteta, zatim, na prevodivost i tumačenje jednog muzičkog ili kulturnog idioma u okviru sasvim različitog ili veoma udaljenog (urbanog, odnosno, irskog) konteksta i svakodnevnog iskustva „borbe za samopoštovanjem i samopouzdanjem mlađe generacije koja je nezaposlena ili sa neodgovarajućim poslom i sa veoma malo izgleda za budućnost”³⁵² (McCarthy 2003, 30). Naposletku, nameće se i previše često postavljano pitanje: da li je veći deo (današnje) popularne muzike tek „instrument američkog kulturnog imperijalizma, sile koja homogenizuje svet i marginalizuje lokalnu kulturu”³⁵³ (McCarthy 2003, 46)?; u romanu *The Commitments* u pitanju je soul, dok je u priči „*The Deportees*” zastupljeno još nekoliko muzičkih žanrova, a instrumentalizacija, institucionalizacija, i amerikanizacija popularne muzike u globalnom prostoru, kao i kompleksni ali i često ne tako jasno i uvek definisan odnos popularne muzike i nacionalnosti (ili etniciteta), gotovo je stalna tema u mnogim kulturnim debatama, koje dobijaju i političke konotacije. Najpre, uz podsećanje na postojanje brojne irske dijaspore u Sjedinjenim Američkim Državama (i hibridnost njenog identiteta), ovde bi trebalo istaći mišljenje Fintana O Tula (Fintan O’

³⁵¹ „Your music should be abou’ where you`re from an’ the sort o’ people yeh come from. — Say it once, say it loud, I`m black an’ I`m proud. ”

³⁵² “...the struggle for self-esteem and self-confidence by a younger generation that is unemployed or under-employed and with very little prospects for the future”

³⁵³ “the instrument of American cultural imperialism, a force homogenising the world and marginalising local culture”

Toole) da „sama američka kultura je delom irski izum [takođe, da je] irska kultura [...] nezamisliva bez Amerike”³⁵⁴ (Fagan 2003, 118). Popularna muzika (o kojoj je ovde reč), uglavnom, ne homogenizuje spomenuti svet (iako se takva mogućnost može realizovati, bar delimično), radi se, u velikoj meri, u suštini, o sasvim suprotnom procesu, za koji bi se moglo reći i da je, između ostalog, kohezivan i koherentan, a popularna muzika može imati, bez obzira na društveno ili geografsko poreklo i univerzalni karakter i značenja; svakako, politička zloupotreba ili korist je moguća, ali nije preovlađujuća (još uvek). Članovi Commitmentsa biraju soul kao adekvatno sredstvo da artikulišu svoje stavove ili izraze svoje potrebe, a, u tome, umesto nacionalnog, primarni značaj ima kulturni, društveni, odnosno, klasni okvir; za njih, soul muzika je kako muzički tako i željeni kulturni identitet, čime je napravljen veliki odmak u odnosu na uobičajenu pretpostavku o poznatim tradicionalnim simbolima irskog identiteta (koji obuhvataju i muziku).³⁵⁵ Soul je, za njih, i jedan od načina prevazilaženja poteškoća sumornog ambijenta u Republici Irskoj, nastalog pod teretom recesije osamdesetih godina, a upravo je ovakav milje bio jedan od glavnih razloga za Dojla — koji je tada radio kao nastavnik engleskog jezika i geografije u

³⁵⁴ Ove reči Fintana O Tula navodi Onor Fejgan (Honor Fagan) u svom eseju „Globalised Ireland, or, contemporary transformations of national identity?”. “ ‘US culture is itself in part an Irish invention’ [...] ‘Irish culture is inconceivable without America’ ”

³⁵⁵ Predstave o irskom muzičkom idiomu, odnosno, o elementima koji bi trebalo da čine tipične karakteristike irske muzičke forme, uobičajena irska značenja i teksturu, najpre, u tradicionalnoj muzici, folku, a potom i u širokom okviru savremene popularne muzike nastale u Irskoj, često su isključivale mogućnost žanrovske fluidnosti u tom kontekstu i postojanja hibridnosti, zapravo, jednog od najvažnijih aspekata muzike u irskoj kulturnoj istoriji. Pitanje irskog identiteta, koje je u burnom istorijskom i političkom diskursu imalo veliki značaj, obuhvatalo je i muziku, koja je često dobijala političke konotacije i naglašena obeležja nacionalnog; „tokom devetnaestog veka [...] muzika je počela da obavlja važne društveno-političke funkcije u irskom životu, i kod kuće i među dijasporom [...] Muzika je bila i lična afektivna delatnost i javni društveni ritual zbog čega je osoba mogla ‘izvoditi’ svoj irski identitet” (Smyth 2009, 4); “during the nineteenth century [...] music began to perform the important socio-political functions in Irish life, both at home and among the diaspora [...] Music was both a private, affective action and a public, social ritual whereby the subject could ‘perform’ their Irish identity”; takođe, u periodu nakon sticanja nezavisnosti 1922. godine irska država je počela da institucionalizuje i promovise irsku muziku i takmičenja u plesu, nastojeći da „neguje nacionalistički kulturni identitet [...] Tokom ovog vremena, irski muzičari i plesači postali su nacionalni kapacitet za konstruisanje osnove irskog kolektivnog i nacionalnog identiteta.” (Kuhling and Keohane 2007, 90); “cultivating a nationalist cultural identity [...] During this time, Irish musicians and dancers became a national resource for constructing the bases of Irish collective and national identity.”

Kilbaraku, siromašnom, radničkom predgrađu Dablina — da napiše roman³⁵⁶ u kome su muzika i humor dominantni umesto očekivanog pesimizma ili očajanja.

Glavna destinacija irskih emigranata tokom osamdesetih godina bila je Engleska, mada je, veliki broj iseljenika, kao i u više navrata tokom burne istorije Irske, odlazio i u Sjedinjene Američke Države; pri tom, iako je bilo iseljavanja iz svih krajeva, najveći broj emigranata odlazio je iz urbanih centara (Glyn, 2012).³⁵⁷ Potpuno drugačije prilike, u Republici Irskoj, nastale su tokom devedesetih godina prošlog veka, u periodu naglog i velikog ekonomskog rasta, kada je bilo mnogo više povoljnih izgleda za budućnost, i kada ta zemlja postepeno dobija nov, sve upečatljiviji multikulturni izgled — iako je prava priroda multikulturalizma u Republici Irskoj, još uvek, u velikoj meri, nestalna (a posebno je tako bilo u periodu nedavne izrazite recesije) i mnogo kompleksnija, često agresivnija, nego što je njena multikulturna ekonomija — takođe, kada različiti aspekti irske kulture (najpre, one tradicionalne) i identiteta postaju globalizovani, odnosno, deo globalne popularne kulture, samim tim, stvorivši potencijalne uslove u kojima se imigranti, koji su u potrazi za poslom, stabilnošću, (novim) identitetom, mogu naći u već, uglavnom, poznatom ili željenom kulturnom okruženju.³⁵⁸ Članovi grupe The Deportees, u istoimenoj priči

³⁵⁶ Između ostalog, Rodi Dojl govori o ovoj temi u intervjuu za *Public Radio International (PRI)*; ovaj intervju je dostupan na <<http://www.pri.org/stories/2014-02-11/heres-why-irish-author-rodody-doyle-revisited-his-characters-commitments>> [18. jul 2015.].

³⁵⁷ Prema pisanju Iriela Glina (Iriel Glynn), osamdesete godine u Republici Irskoj, po negativnim efektima ekonomskih neprilika i sumornoj društvenoj atmosferi mogu se uporediti sa nekim sličnim karakteristikama perioda tokom pedesetih godina u toj zemlji; on navodi podatak da je tokom pedesetih godina gotovo pola miliona uglavnom mladih ljudi napustilo Republiku Irsku, koja je tada imala manje od tri miliona stanovnika; dostupno na: <<http://www.ucc.ie/en/emigre/history/>> [15. jul 2015.]. Takođe, Ema Kvin (Emma Quinn), iznosi podatke, koji ukazuju da je, tokom velikog dela svoje istorije, Irska bila zemlja emigranata: 1841. godine, na prostoru koji danas pripada Republici Irskoj živelo je šest i po miliona stanovnika, a do 1901. godine, zbog iseljavanja i velikog broja smrtnih slučajeva usled posledica „Velike gladi”, koja je zadesila ovu zemlju 1847. godine, broj stanovnika je smanjen na tri miliona i dvesta pedeset hiljada; 1961. godine broj stanovnika Republike Irske bio je tek dva miliona i osamsto osamnaest hiljada; većina irskih emigranata tokom devetnaestog i početkom dvadesetog veka odlazila je u Severnu Ameriku, a ovaj trend je zaustavljen tokom „Velike depresije” tridesetih godina, dvadesetog veka, a od tada, najveći broj irskih emigrana odlazi u Veliku Britaniju, posebno tokom i nakon Drugog svetskog rata (prema procenama, između 1946. i 1951. godine, 83 procenta irskih emigranata je otišlo u Veliku Britaniju) (Quinn, 2010); ovo istraživanje je dostupno na: <<http://focus-migration.hwwi.de/Ireland.6269.0.html?&L=1>>. [9. avgust 2015.]. Takođe, prema podacima Centralne službe za statistiku (An Phríomh-Oifig Staidrimh) u Republici Irskoj, a na osnovu analize podataka dobijenih popisom stanovništva 2011. godine, broj stanovnika u ovoj zemlji je četiri miliona petsto osamdeset osam hiljada dvesta pedeset dva; ovi podaci dostupni su na: <<http://www.cso.ie/en/search/index.html?q=censusu%20highlights>> [10. avgust 2015.].

³⁵⁸ U knjizi *Kosmopolitska Irska: Globalizacija i kvalitet života (Cosmopolitan Ireland: Globalization and Quality of Life)*, Karmen Kuling (Carmen Cuhling) i Kiran Kjohan (Kieran Keohane) govore, pored ostalog, o

Rodija Dojla, dolaze iz Nigerije, Rumunije, Rusije, Sjedinjenih Američkih Država, Španije, Republike Irske (dakle, ova grupa predstavlja trenutni irski multikulturni profil)³⁵⁹, među njima je i irski Treveler, pripadnik tradicionalno nomadske zajednice, koja je u Irskoj, u velikoj meri (bila) marginalizovana i diskriminisana — članovi grupe The Commitments, na primer, su sa daleko manjeg, odnosno, društveno suženog prostora, iz severnog Dablina — a repertoar pesama koje izvode je eklektičan, i u rasponu je od opusa Vudija Gatrija do repertoara Nirvane; izbor instrumenata koje sviraju je veći, čak šarolik, u odnosu na one koje sviraju The Commitments, naravno, u skladu sa načinom interpretacije repertoara i potrebama muzičkih žanrova za koje su se opredelili, a sve ovo daje različite nijanse, bogatiju teksturu, i osoben karakter izvedbi muzike koju su odabrali, proširujući, tako, i njenu moguću poruku. Radnje romana *The Commitments* i priče „The Deportees” smeštene su u različite vremenske periode u Dublinu, ali, svakako, mogu činiti jednu celinu koja obuhvata metamorfoze kroz koje je prolazio ovaj grad naspram dobro poznatog irskog

ekonomskoj i kulturnoj obnovi Irske navodeći termin „irska kulturna renesansa”: pored mnogih imena u popularnoj muzici (U2, The Cranberries, The Corrs, Enya, pored ostalih) „Moguli irske filmske industrije i sportski heroji bili su na vrhuncu slave; Irska je pobedila na takmičenju za Pesmu Evrovizije pet puta tokom devedesetih godina, veoma ubedljivo 1994. godine kada je *Riverdance* prvi put izveden kao tačka u pauzi, iste godine kada se termin „keltski tigar” pojavio” (Kuhling and Keohane 2007, 1). “The Irish film industry moguls and sports heroes flourished; Ireland won the Eurovision Song Contest five times during the 1990s, most notably in 1994 when *Riverdance* was first performed as an interval act, the same year that the term ‘Celtic Tiger’ appeared”

³⁵⁹ Prema podacima dobijenim u popisu stanovništva 2006. godine, populaciju Republike Irske, u tom trenutku, činili su ljudi koji potiču iz čak 188 različitih država; najveći broj je onih iz Velike Britanije, zatim, iz Poljske, a potom i iz Litvanije, Nigerije, i Letonije; Ove podatke objavio je *The Irish Times* (6. jun 2008.), a dostupni su na: <<http://www.irishtimes.com/newspaper/breaking/2008/0630/breaking43.htm>> [25. januar 2010.]. Takođe, cenzus iz 2006. godine, pokazuje da se najveći broj imigranata nalazi u okruzima u kojima su veći gradovi: u Dublinu, Korku i Golveju, između ostalih, a ovi podaci su objavljeni i u dokumentu „Nacija migracije” (“Migration Nation”), u kome su izloženi ključni principi državne politike u odnosu na integracije; dostupno na: <<http://www.integration.ie/website/omi/omiwebv6.nsf/page/321A60276F4F5774802575590065C163>> [11. avgust 2015.]. S druge strane, i vrlo mala mesta kao što je Belihonis, na zapadu Irske, u okrugu Mejo, ili, na primer, Gort, u okrugu Golvej, imaju značajan broj imigranata: kako je objavio BBC (18.05.2007.) trećina populacije Gorta, koji broji oko 3.500 stanovnika, dolazi iz Brazila; dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6646223.stm> [04.02.2010.]; više o Gortu, Kler Hili napisala je u tekstu *Carnaval do Galway the Brazilian Community in Gort, 1999-2006*, na sajtu Društva za irsko-latinoameričke studije, dostupno na: <http://www.irlandeses.org/healy_gort.htm> [10. 03. 2010.]. Inače, 2007. godine za gradonačelnika grada Portliša u okrugu Liš, izabran je četrdesetogodišnji Nigerijac Rotimi Adebari (Rotimi Adebari); 2000. godine Adebari je zatražio azil u Irskoj, a samo sedam godina kasnije ulazi u istoriju tako što postaje, kako prenosi Radio-televizija Irske (RTE), „prvi crni gradonačelnik u Irskoj.”; Adebari smatra da je integracija dvosmerni proces, a da u gradu Portlišu nije najvažnija boja kože, veroispovest ili religija. Ovi podaci su, pored ostalog, izneti u radu „Multikulturno okruženje u savremenoj Republici Irskoj: promene i (novi) kulturni identiteti” autora ove disertacije, u zborniku *Filološka istraživanja danas: kultura, civilizacija, filologija* (2014.).

istorijskog nasleđa, odnosno, tereta i nepravilnosti, i modela koji strogo određuje, definiše, i klasifikuje naciju, društvo, kulturu, identitet, prostor; iako i roman i priča kroz mnoštvo dijaloga, mnogo humora i muzičkih referenci, u neobično brzom tempu, kroz narativni postupak koji gradi svojevrsnu atmosferu koja se nalazi u filmovima,³⁶⁰ na prvi pogled ne pružaju previše mogućnosti za detaljnijom analizom celokupnog prostornog, vremenskog, društvenog, ili kulturnog konteksta, svakako, može se postaviti nekoliko važnih pitanja: koji je značaj popularne muzike u (stalnom) procesu ispitivanja i definisanja ličnog i kolektivnog irskog identiteta i u kojoj meri postoje sloboda i ograničenja u tom traženju i biranju?; na koji način i koliko je, zaista, irsko društvo multikulturno i da li je popularna kultura vrsta univerzalnog ili kohezivnog elementa (ili postoji li potencijal da to postane?) koji može nadilaziti teško promenljivi nacionalni okvir?

U knjizi *Trilogija Beritaun (The Barrytown Trilogy)*, Majkl Kronin (Michael Cronin) piše da „nomadski identitet kulture nema ništa sa nepostojanjem korena već sa specifičnom vrstom ukorenjenosti.”³⁶¹; on smatra da likovi u romanu *the Commitments* — kao i oni u ostala dva dela *Trilogije Baritaun: The Van* i *The Snapper* — zasigurno pripadaju radničkom predgrađu severnog Dablina, ali da je to „mesto koje jeste i koje takođe može biti mnogo drugih mesta”³⁶² (Cronin 2006, 15). Ovo mišljenje može dobiti potvrdu, ali i novi aspekt i preciznije značenje, kako u priči tako i u celokupnoj zbirci *The Deported*.

U kontekstu postavljenih pitanja, ali i u ispitivanju mogućnosti i prirode interakcije različitih elemenata kulture (kao cilju) i individue (kao inicijatoru), značajno je navesti i reči Marka Krepona (Marc Crépon): „Kultura je sinonim za slobodu, od onog trenutka kada može ići s druge strane svojih sopstvenih granica postajući kroz prevod, posredovanje i

³⁶⁰ Sva tri Dojlova romana u *Trilogiji Beritaun (The Barrytown Trilogy)* dobila su svoje filmske verzije: *The Commitments*, 1991. godine, u režiji Alena Parkera (Alan Parker), *The Snapper*, 1993. u režiji Stivena Frirsa (Stephen Frears) i *The Van*, 1996. u režiji Stivena Frirsa. Fokus u ovim pričama je na porodici Rebit, kao, umnogome, tipičnoj velikoj, irskoj porodici, koju čine pored Džimija (protagoniste u romanu *The Commitments*) i njegova braća Lesli i Daren, sestre Trejsi, Linda i Šeron (kao i njena ćerka Džordžina) i roditelji Džejms i Veronika.

³⁶¹ “The nomadic identity of the culture is not to do with rootlessness but with a specific kind of rootedness.”

³⁶² “a place that is and can also be many other places”

razmenu, kultura svih — i obrnuto kultura drugih koja postaje moja, prestaje da bude isključivo vlasništvo drugih”³⁶³ (Cronin 2006, 16).

4.1. *THE COMMITMENTS*: SOUL I „NOVA SLIKA IRSKE”

U svojoj analizi onoga što muziku čini posebnom u odnosu na identitet, Sajmon Frit piše: Muzika je kulturna forma koja najbolje može da prelazi granice — zvuci se prenose preko ograda i zidova i okeana, preko klasa, rasa, i nacija — i da definiše mesta”³⁶⁴ (Frith 1998, 276). Ovakva opšta svojstva muzike, daju univerzalni karakter i pojedinim njenim žanrovim i stilovima (posebno u okviru popularne muzike) te je svakako moguće i da soul, koji je nastao u specifičnom kulturnom i društvenom kontekstu u Sjedinjenim Američkim Državama — a koji je tokom šezdesetih godina prošloga veka imao značajno mesto i u mnogim društvenim previranjima i promenama — može da definiše urbani prostor Dablina i da, pri tom, izvedba i tumačenje soula na tako različitom i udaljenom prostoru u odnosu na mesto njegovog nastanka mogu da konstruišu još jedan novi identitet i značenje tog muzičkog žanra, u tom trenutku i na tom mestu, artikulišući, istovremeno, ideje i senzibilitet (irskih) muzičara. „Dablinski soul” biva materijalizovan, kako primećuje i Dermot Mekarti (Dermot McCarthy), kada pevač grupe *The Commitments*, Deko — koji svojom upečatljivom i nadahnutom interpretacijom pesama privlači pažnju publike i daje grupi posebno obeležje, takođe, njegova svadljivost, grubost, egocentričnost, nelojalnost i promena interesovanja ubrzavaju njen raspad — menja reči standarda „Night Train”, tako što u svojoj izvedbi navodi i nazive stanica železnice u Dublinu (McCarthy 2003, 34), pored imena američkih gradova koji se spominju u ovoj pesmi; „Night Train” su mnogi muzičari obrađivali tokom istorije popularne muzike, a njen tekst je u svom izvođenju menjao i Džejms Braun čiju verziju *The Commitments* izvode, naravno, uz tekst prilagođen dablinskoj publici ali i samim izvođačima:

³⁶³ Citirano u knjizi *The Barrytown Trilogy*, Majkla Kronina; “Culture is synonymous with freedom, from the moment when it can go beyond its own borders by becoming through translation, mediation and exchange, the culture of all – and conversely the culture of others becoming mine, ceases to be the exclusive property of others”

³⁶⁴ “Music is the cultural form best able both to cross borders — sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races, and nations — and to define places”

Dolazio je važan deo. [...] Dablinski soul samo što se nije rodio [...]
 Deko je zarezao: — KREĆE IZ KONOLIJA [...]
 — ODMIĆE KA KILESTERU [...]
 — HARMONSTAUN RAHINI [...]
 — I DA SE NE ZABORAVI KILBERAK— ZAVIČAJ BLUZA ...³⁶⁵
 (Doyle 1995, 92)

Već prilikom jedne od prvih proba, kada The Commitments nisu sigurni kako da završe standard Džimija Rafina (Jimmy Ruffin) „What Becomes of the Brokenhearted”,³⁶⁶ Deko, u jednom trenutku, menja tekst i, pri tom, koristi lokalni toponim kako bi ova pesma dobila uverljiv završetak: „DOLE NA DOKOVIMA TRAŽIĆU TE, ISPOD SATA NA KLERIJU, ČEKAĆU TE...”³⁶⁷ Kleri je naziv velike robne kuće u O’Konelovoj ulici, u Dublinu, a iznad glavnih vrata ovog zdanja nalazi se veliki sat, ispod koga je mesto sastanka, odnosno, susreta mnogih Dablinaca ili svih onih koji posećuju Dublin i ovu ulicu, „mesto duboko urezano u istoriju i mit irske nacije”³⁶⁸ (Mac Domhnaill 2005, 12) na kome, kako se smatra, počinju uspešna poznanstva i veze; stoga, spominjanje sata na Kleriju trebalo bi da figurativno ukazuje ne samo na razvijanje i realizaciju ideje o dablinskom soulu, već i da jasno nagovesti postojanje uspeha, povezanosti, jedinstva i prijateljstva članova grupe, što se tokom romana, ipak, pokazuje kao neostvarivo — a što može označavati i rušenje ovog mita — jer „The Commitments” su istinski uspešni, zaista uživaju, ili su srećni samo kada sviraju, na koncertu, i jedino ih muzika, u početku, može, u izvesnoj meri, povezati; tokom prvih proba „Mogli su, ponekad, da zvuče užasno, ali malo

³⁶⁵ “The important part was coming. [...] Dublin Soul was about to be born. [...] Deco growled: — STARTIN’ OFF IN CONNOLLY [...] — MOVIN’ ON OU’ TO KILLESTER [...] — HARMONSTOWN RAHENY [...] — AN’ DON’T FORGET KILBARRACK — THE HOME O’ THE BLUES...”

³⁶⁶ Singl ploča sa pesmom „What Becomes of the Brokenhearted”, koju je Džimi Rafin snimio 1966. godine, završava se postepenim utihnjanjem zvuka, tehnikom čiji je naziv na engleskom jeziku *fade out*, koja je u velikoj meri korišćena u popularnoj muzici pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka; ovo je, zapravo, razlog zbog koga „The Commitments” nisu sigurni kako da završe pesmu.

³⁶⁷ “ — I’LL SEARCH FOR YOU DOWN ON THE DOCKS I’LL WAIT UNDER CLERY’S CLOCK...” Takođe, u njihovoj izvedbi pesme „Chain Gang” Sema Kuka pojavljuje se referenca na irsko pivo „Guinness”.

³⁶⁸ “a place etched deep into the history and myth of the Irish nation”; <http://irishlandscapeinstitute.com/landscape_ireland/LandscapeIreland_Winter05.pdf> [24. jun 2010.].

ko je bio svestan toga. Bili su srećni”³⁶⁹ (Doyle 1995, 60). Pišući o izboru naziva za grupu *The Commitments* (*commitment* – posvećenost, zalaganje...), Dermot Mekarti smatra da Džimi povezuje posvećenost i „odnos između muzike, muzičara i njihove zajednice.”³⁷⁰ (McCarthy 2003, 49) Ipak, situacija u kojoj Imelda, jedna od tri prateće pevačice u ovoj grupi, postaje predmet želja gotovo svih muških članova *Commitmentsa*, jedan je od glavnih razloga za njihovo burno razmimoilaženje i kraj, iako je, na početku, njeno prisustvo, za njih, dobar razlog, pored ostalog, za sviranje u grupi. Konflikt i naglašena razjedinjenost reflektuju različite (oprečne) aspekte njihovih identiteta; takođe, izabравši soul muziku kao način izražavanja protagonista u romanu, i postavivši njihov lični identitet i individualnost u prvi plan nasuprot onim očekivanim „irskim”, opšte prihvaćenim, ili konvencionalnim, institucionalizovanim, i uniformnim modelima kolektivnog, Dojl, zapravo, konstruiše antitezu poznatim (nacionalističkim) stereotipima o neophodnosti postojanja homogenog irskog (kulturnog) identiteta, kao i svemu što bi označavalo uobičajeni (tradicionalni) irski profil: „nacionalnost i nacionalizam, katolicizam i istorijsku povezanost sa zavičajem [...] i čini se da [Rodi Dojl] na njihovo mesto stavlja klasu, generaciju i pol; da bi zamenio Irsku Dablinom — „gradom-državom” [...] Međutim, njegovo štivo, takođe, ukazuje da klasa, generacija i pol mogu da jednako sputavaju kao i floskule Devalerine Irske”³⁷¹ (McCarthy 2003, 22).

Ovde je, svakako, značajno spomenuti nekoliko opozicija koje se mogu pronaći u romanu *The Commitments*; Rodi Dojl postavlja jasnu distinkciju između Evrope i Irske, zemlje koja se većim delom dvadesetog veka (takođe, i u ranijim periodima) nalazila u siromašnijem delu zapadnog sveta, uzdrmanu, tokom osamdesetih godina prošlog veka, velikom ekonomskom krizom i rekordnom nezaposlenošću, koja je opterećena visokom stopom emigracije, i svojom prošlošću kolonije i, u takvim okolnostima, iscrpljujućim naporima da odredi i sačuva svoj identitet ili tek odgovarajuću percepciju o njemu; zatim, istaknuta je različitost kao i granica između urbanog kulturnog miljea Dablina i ostatka

³⁶⁹ “They could sound dreadful sometimes but not many of them knew this. They were happy.”

³⁷⁰ “relationship between the music, the musicians and their community.”

³⁷¹ “nationality and nationalism, Catholicism and historical connection to land [...] and seem to put in their place class, generation and gender; to displace Ireland with the “city-state” of Dublin [...] However, his texts also suggest that class, generation and gender can be just as confining as the shibboleths of de Valera’s Ireland”

Irske, a potom i podeljenost između severnog Dablina i južnog, odnosno, ostatka grada, koja je, pre svega, zasnovana na klasnim razlikama; kada Džimi daje oglas u novinama da traži muzičare za bend, on naglašava: „Seljoberi i južni kraj ne treba da se javljaju”³⁷² (Doyle 1995, 15). Navodeći reči Fintana O Tula (Fintan O`Toole), Lisa Mekgonigle (Lisa McGonigle) ističe da „‘Južni kraj’ ne označava tek bilo koje područje na drugoj strani Lifija već pre ‘oholi establišment bogatih liberala koji je prava vlast u zemlji’ ”³⁷³ (McGonigle 2005, 166); ipak, Deko u tekstu pesme „Night Train” spominje i bogatiji kraj u severnom Dublinu, Saton, „gde snobovske bitange žive”³⁷⁴ (Doyle 1995, 126) a Lisa Mekgonigle primećuje da je „samozadovoljstvo bogatstvom onih koji žive u južnom kraju ono što se grupi ne sviđa pre nego ideološka nadmoć koju imaju ‘seljačine’ ”³⁷⁵ (McGonigle 2005, 166). „Irci su crnje Evrope, momci. [...] A Dablinci su crnje Irske. Jebote, seljačine imaju sve. I Dablinci iz severnog kraja su crnje Dablina. — Reci jednom, budi glasan, crn sam i ponosan”³⁷⁶ (Doyle 1995, 13). Naravno, u ovoj konotaciji, obično uvredljivi izraz „crnja” odnosi se na obespravljenu klasu a ne na rasu³⁷⁷, a Džimi Rebit poistovećuje Irsku, svoj grad i kraj, sa marginalizovanom radničkom klasom američkog crnog stanovništva, te otuda i izbor soul muzike — ali uz Džimijeve česte pokušaje da definiše i obznani relevantna značenja i suštinu soula — koja treba da im posluži kao sredstvo za artikulisanje stavova, potreba, i želja, naravno, u irskom kontekstu, i određivanje (ličnog) identiteta, nasuprot onog koji (očekivano) nameću (proklamovani) nacionalni, državni, politički, i interesi tradicije (ili nasuprot dogmatskim ograničenjima koja nameće katolička crkva):

³⁷² “Rednecks and southsiders need not apply.”

³⁷³ Navedeno u tekstu „Rednecks and southsiders need not apply” u časopisu *Irish Studies Review*, Volume 13, Issue 2, May 2005, 163 – 173. “‘Southsiders’ signifies not merely any territory on the other side of the Liffey but rather ‘the snotty establishment of rich liberals which is the real power in the land’ “

³⁷⁴ “WHERE THE SNOBBY BASTARDS LIVE...”

³⁷⁵ “ the complacent wealth of those Southsiders which the group dislikes rather than the ideological supremacy wielded by the ‘culchies’ .”

³⁷⁶ “An` Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin` everythin`. An` the northside Dubliners are the niggers o` Dublin. — Say it loud, I`m black an` I`m proud.”

³⁷⁷ U zbirci priča *The Deportees* (Prognani), Rodi Dojl piše u predgovoru, kako rečenica „Irci su crnje Evrope” postaje prilično poznata, pošto je napisao knjigu *The Commitments*, 1986: „Dvadeset godina kasnije ima na hiljade Afrikanaca koji žive u Irskoj a, da pišem tu knjigu danas, ne bih iskoristio tu rečenicu. U stvari ne bi mi ni pala na pamet, jer je Irska postala jedna od najbogatijih zemalja u Evropi a ta rečenica ne bi imala smisla” (Doyle 2008, xii). “Twenty years on, there are thousands of Africans living in Ireland and, if I was writing that book today, I wouldn` t use that line. It wouldn` t actually occur to me, because Ireland has become one of the wealthiest countries in Europe and the line would make no sense”

Soul je politika naroda. [...] našeg naroda. — Soul je ritam seksa.
 To je i ritam fabrike. Ritam radnika. Seksa i fabrike. [...]
 — Soul je ritam naroda, Džimi opet reče. — Laburistička partija
 nema soul.³⁷⁸ Fiana jebena Foil³⁷⁹ nema soul. Radnička partija ga nema.
 Irski narod — ne. — Ljudi u Dublinu — jebeš ostale. — Ljudima
 u Dublinu, našim ljudima, pamтите, treba soul. Mi imamo soul.³⁸⁰ (Doyle 1995, 38)

Dermot Mekarti smatra da „Institucije i diskursi koji su tradicionalno upravljali seksualnim i političkim ponašanjem, katolicizam i Katolička crkva, i nacionalizam i istorijske partije, su nevažni za likove i generaciju koju Dojl predstavlja u romanu”³⁸¹ (McCarthy 2003, 30); takođe, partije i Crkva kao institucije koje utiču na društvena zbivanja i postavljanje granica društvenog prostora nemaju konstruktivnu i dinamičnu ulogu, odnosno, ne mogu da zadovolje mnoge različite potrebe jer njihova „ideologija i monumentalna hipokrizija su tako uvredljive i u suprotnosti sa stvarnošću svakodnevnog života mladih ljudi da institucija ne samo da ih izneverava; ona zapravo slabi njihova nastojanja da postignu samopoštovanje. [...] više od nacionalnosti ili nacionalizma klasa je

³⁷⁸ Zapravo, moguća je igra reči: „nema dušu (soul)”; ovo se može odnositi i na ostale političke partije koje Džimi spominje.

³⁷⁹ Fiana Foil (Fianna Fáil) – Republikanska partija (The Republican Party) u Republici Irskoj. Tokom osamdesetih godina ovu partiju vodio je Čarls Hohi — zapravo, predsednik stranke je bio od 1979. do 1992. godine — a na mestu premijera Republike Irske nalazio se u tri navrata, od decembra 1979. do juna 1981. godine, od marta 1982. do decembra 1982. godine, i od marta 1987. do februara 1992. godine. Pored ostalog, Hohi je upamćen i po skandalima u vezi korupcije (istragu o ovome sproveo je i Moriartijev tribunal (The Moriarty Tribunal)). Garet Fidžerald, koji je, od 1977. do 1987. godine, bio predsednik partije Fine Gejl (Fine Gael) (u nekoliko navrata na vlasti u koaliciji sa Laburističkom partijom), bio je na mestu premijera Republike Irske od juna 1981. do marta 1982. godine i od decembra 1982. do marta 1987. godine. Pored ostalog, upamćen je po potpisivanju Anglo-Irskog sporazuma 1985. godine, sa britanskom premijerkom Margaret Tačer; ovaj sporazum je predviđao i buduće susrete britanskih i irskih ministara na kojima bi se tražilo rešenje za aktuelne političke probleme u Severnoj Irskoj.

³⁸⁰ “— Soul is the politics o` the people [...] — Our people. Soul is the rhythm o` sex. It`s the rhythm o` the factory too. The workin` man`s rhythm. Sex an` factory. [...] — Soul is the rhythm o` the people, Jimmy said again. — The Labour Party doesn`t have soul. Fianna fuckin` Fail doesn`t have soul. The Workers` Party ain`t got soul. The Irish people — no. — The Dublin people — fuck the rest o` them. — The people o` Dublin, our people, remember need soul. We`ve got soul.”

³⁸¹ “The Institutions and discourses that traditionally dominated sexual and political behaviour, Catholicism and the Catholic church, and nationalism and the historical parties, are irrelevant to the characters and generation Doyle represents in the novel”

veća determinanta individualnog identiteta u savremenoj Irskoj”³⁸² (McCarthy 2003, 30). Suprotno uobičajenim očekivanjima i uvreženom mišljenju, Rodi Dojl daje objašnjenje u intervjuu, u knjizi Keramajn Vajt (Caramine White) *Reading Roddy Doyle*, da „Sveštenici u radničkim delovima Dablina su periferne ličnosti — malo ljudi uopšte zna ko su oni, i nisu nešto posebno dobrodošli kada zakucaju na vrata. To je nova slika Irske”³⁸³ (White 2001, 169). Džozef Fejgan (odnosno, Džoj Usne), najstariji član Commitmentsa, koji svira trubu, jedini je među ostalim članovima grupe čiji je pravi identitet skriven iza (njegovih) nepouzdanih priča o proslavljenim soul muzičarima sa kojima je doskora sarađivao u Americi, i izabranog identiteta koji treba da predstavlja veoma religioznu osobu; pre nego što je postao član grupe, na pitanje Džimija Rebita o muzičkim uticajima, na koje su morali da odgovore i svi ostali koji su se javili na njegov oglas u kome se traže muzičari za „najmarljiviji bend na svetu” (The Commitments) — što, zapravo, predstavlja proveru njihovog (muzičkog) identiteta³⁸⁴, i čak mnogo važniji faktor od sviračkog umeća, u Džimijevoj odluci da budu primljeni — Fejgan daje sledeći odgovor: „Ne priznajem nikakve uticaje osim Gospoda Boga, [...] Gospod svira moju trubu. [...] Gospod mi je rekao da dođem kući. Ed Vinčel, velečasni baptista iz Avenije Lenoks u Harlemu, mi je rekao. Ali Gospod je rekao njemu da kaže meni. Rekao je da je gledao nešto na televiziji o zavađenoj Braći u Severnoj Irskoj a Gospod je rekao velečasnom Edu da irska Braća nemaju soul i da im je potrebno malo soula. I to prilično jebeno brzo!”³⁸⁵ (Doyle 1995, 27) Rodi Dojl koristi humor kao sredstvo da izbegne mogući kliše, kako bi na (in)direktan način izrazio

³⁸² “ideology and monumental hypocrisy are so at odds with and offensive to the reality of young people’s everyday life that the institution does not just fail them; it actually undermines their attempts at self-esteem. [...] more than nationality or nationalism, class is the greater determinant of individual identity in contemporary Ireland”

³⁸³ “Priests in working-class parts of Dublin are peripheral figures — few people know who they are at all, and they’re not particularly welcome when they knock on the door. It’s a new picture of Ireland”

³⁸⁴ „Prosuđivao je na osnovu jednog pitanja: uticaji. — Ko su tvoji uticaji? — U2. — Simple Minds.

— Led Zeppelin. — U suštini niko. Behu najčešći odgovori. Pogrešni.” (Doyle 1995, 23);

“He judged on one question: influences. —Who’re your influences? — U2 — Simple Minds —Led Zeppelin. —No one really. They were the most common answers. They failed.”

³⁸⁵ “— I admit to no influence but God My Lord, [...] — The Lord blows my trumpet. [...] — The Lord told me to come home. Ed Winchell, a Baptist reverend on Lenox Avenue in Harlem, told me. But the Lord told him to tell me. He said he was watching something on TV about the feuding Brothers in Northern Ireland and the Lord told the Reverend Ed that the Irish Brothers had no soul, that they needed some soul. And pretty fucking quick!”

mišljenje, ili da bi određeni deo romana dobio veću vitalnost, a određeni lik ili scena novu dinamiku, uz moguće proširivanje tematike (crkva, seksualnost, različite slobode, muzika, na primer) ali, naravno, i da bi priča imala što zabavniji karakter. O tome kako pristupa svom instrumentu, (religiozni) Džoj Fejgan Džimiju kaže sledeće: „ —Vozio sam od Holiheda po kiši. Nisam imao kacigu. Nisam imao ništa. Samo Đinu. — Ko je ona? — Moja truba. Moj mentor me je uvek savetovao da zamislim da je pisak ženska bradavica. Izabrao sam onu Đine Lolabridide. Sjajna žena”³⁸⁶ (Doyle 1995, 25). Kao i Džimi Rebit, i Džoj daje upečatljive definicije soula: „— Braćo, Sestre, reče Džoj Usne. — Znamo da je soul seks. A soul je i revolucija, jel`da? Tako da je sada soul — Dostojanstvo. [...] Dostojanstvo je poštovanje. — Samopoštovanje. — Dostojanstvo je ponos. Dostojanstvo, poverenje”³⁸⁷ (Doyle 1995, 39-40). Kako Keramajn Vajt smatra,

„Džoj je parodija Jovana Krstitelja, utire put za pravog Mesiju, Džimija. [...] Džimi propoveda članovima svog benda — svojim sledbenicima — i kroz njih pokušava da dopre do masa. Među sledbenicima su Deko, figura Jude; Džejsms [klavirista u grupi], lekar (kao biblijski Luka); i Imelda, sveta, nedodirljiva ženska figura, čije obožavanje drži bend na okupu. Jasno je, međutim da, Dojl, agnosticar, šaljivim pisanjem, nema na umu da se roman čita kao hrišćanska alegorija; nastojanje benda da spasi čovečanstvo propada jer članovi benda su običan, u najvećoj meri pogrešiv, odan piću, zaluđen seksom, mladi svet Dablina”³⁸⁸ (White, 2001, 59).

³⁸⁶ “— I`d ridden from Holyhead in the rain. I didn` t have a helmet. I didn` t have anything. Just Gina. — Who is she? — My trumpet. My mentor always advised me to imagine that the mouthpiece was a woman`s nipple. I chose Gina Lollabrigida`s. A fine woman.”

³⁸⁷ “— Brothers, Sisters, said Joey The Lips. — We know that soul is sex. And soul is revolution, yes? So now soul is — Dignity. [...] Dignity is respect. — Self respect. — Dignity is pride. Dignity, confidence”

³⁸⁸ “Joey is the parody of John the Baptist, paving the way for the real Messiah, Jimmy. [...] Jimmy preaches to his band members — his disciples — and through them tries to reach the masses. Among the disciples are Deco, the Judas figure; James, a physician (like the biblical Luke); and Imelda , the sacred, untouchable female figure, the worship of whom holds the band together . The agnostic Doyle, however, writing tongue-in-cheek, clearly does not mean for the novel to be read as a Christian allegory; the band`s attempt at saving humanity fails because the band members are ordinary, extremely fallible, heavy-drinking, sex-crazed Dublin youths”

Roman *The Commitments* se ne bavi eksplicitno, analitički, ili u većoj meri, temama koje se odnose na religiju i crkvu ili duhovnost (inače, ove tri oblasti, ipak, ne moraju biti povezane), što opet može biti vrsta iskaza jer je radnja romana smeštena u širi okvir irskih društvenih (ne)prilika, u kojima je katolička crkva je oduvek imala istaknutu ulogu³⁸⁹, čak i u periodu krajem dvadesetog i, u izvesnoj meri, početkom dvadeset prvog veka, kada se interesovanje za nju sve više gubi, a pozitivan stav (ili tek strahopoštovanje) prema njoj kakav je postojao ranije nestaje kod sve većeg broja Iraca³⁹⁰; ipak, kroz prihvatanje soula kao izražajnog sredstva, otkrivanja i ispitivanja novog identiteta ili potrebe za njim, ponuđen je i alternativni način za doseganje, artikulisanje i ispoljavanje duhovne strane (što je do sada bio prerogativ religijskih institucija), iako je u romanu, naglašeno i postojanje čulnih želja protagonista, odnosno, povezanost seksualnosti sa soulom (što potencijalno ukazuje na želju za njihovim povezivanjem u (prirodnu) celinu). Treba naglasiti i to da soul muzika ima svoje polazište u gospelu, gde je religijska, odnosno, duhovna, tematika osnovna tema; Džejms Braun, koji je u romanu predstavljen kao ikona za članove grupe — u najvećoj meri za Džimija — i sam je imao značajno pevačko iskustvo u gospelu, što je bilo od velikog uticaja i za njegove kasnije radove: „Pevač soula i propovednik jevanđelja čak dele isto poreklo: „Iste tehnike [zajedničkih improvizacija slobodnim stilom] koriste propovednik i pevač — pevač za koga se možda smatra da je lirski produžetak ritmički retoričkog stila propovednika”, prema Perl Vilijams-Džouns, sa Muzičkog fakulteta Siti

³⁸⁹ Katolička crkva je učestvovala, u velikoj meri, u oblikovanju irskog identiteta tokom burne istorije Irske, u dugom periodu borbe za nezavisnost, a posebno u odnosu katolika i protestanata u Severnoj Irskoj, tokom dugogodišnjih sukoba, podela i uzajamnih animoziteta; takođe, nekada je imala istaknutu, često i odlučujuću, ulogu kako u političkom tako i u svakodnevnom životu Iraca, zauzimajući često pristrasne, restriktivne, puritanske ili naglašeno konzervativne stavove, generišući, na primer, kako ističe Edna Longli (Edna Longley), i vrstu „irskog monokulturalizma” (Longley 2001, 1).

³⁹⁰ Majkl Kronin podseća na to da se, u jednom od krupnih planova u filmu Alana Parkera *The Commitments*, u kući Džimija Rebita, iznad slike Pape Jovana Pavla II, može videti slika Elvisa Prezlija, a Džimijev otac smatra da je Elvis, zapravo, Bog a ovakvom postavkom portreta na zidu u filmu ističe se i minorna uloga religije u stavovima i svakodnevnici protagonista, iako slika Pape, zapravo, upućuje na činjenicu da u Irskoj, u tom periodu (kao i u nekim prethodnim vremenima), katolicizam ima značajno mesto; Džimi ima „uverenje da je muzika na neki način sveta, da Papa i Popularni Pevač zaista pripadaju zajedničkom mestu na zidu”³⁹⁰ (Cronin 2006, 32); “a belief that music is somehow sacred, that the Pope and the Popular Singer do belong on the wall together.”

koledža u Vašingtonu D.C. (Rose 1990, 118), Džejms Braun je smatrao da su religija i soul međusobno zamenljivi³⁹¹ (White 2001, 50).

Izborom soula za muzički identitet Commitmentsa, napravljen je iskorak u odnosu na stereotipnu predstavu o tome da su irski tradicionalni, odnosno, folk muzika, ili takozvana „irska muzika”, jedini odgovarajući žanr koji može predstavljati karakteristične elemente irskog profila, glas Iraca, odnosno, njihov (prepoznatljiv) identitet posebno u kontekstu vremena krajem osamdesetih godina prošloga veka, ali i sa aspekta postkolonijalnog diskursa. Dojlove priče o Beritaunu, odnosno, o Commitmentsima „mogu se razumeti kao davanje potčinjenima brbljivog glasa koji nepristojno govori. Kao Dablinci iz radničke klase, likovi čine grupu koju tradicionalno učutkuje zamišljena Irska koja daje prioritet i fetišizira ruralno³⁹² (McGonigle 2005, 164). Jezik kojim govore članovi grupe je „u velikoj meri kolokvijalan, obeležen ritualizovanim psovanjem³⁹³ (Ghassempur 2009, 13). Dojl, pre svega, pripoveda priču o (irskom) urbanom miljeu, a protagonisti u njoj pronalaze, neko vreme, kroz popularnu muziku, odnosno, soul, adekvatan način da artikulišu svoje želje, potrebe, ili umetnički impuls, uspevaju da daju smisao svom iskustvu, i obznane svoj novi identitet, iako ne mogu da stvore potrebne uslove, odnosno, ne uspevaju da u potrebnoj meri evoluiraju, kako bi komponovali originalne pesme, svoju muziku kao refleksiju svoje stvarnosti. Ipak, za neke članove Commitmentsa, izabrani muzički žanr ili okvir (kao i struktura same grupe), u određenom trenutku, više ne pruža dovoljno umetničkog prostora; za njih „sa soul muzikom nema prostora za individualnost. Kada Deko [...] počinje da se interesuje za solo karijeru, a Din, saksofonista, otkrije strast za klasičnim džezom, grupa se raspada³⁹⁴ (Ghassempur 2009, 12). Posle burnog razlaza Commitmentsa, i to na pragu prvog većeg uspeha, kada je trebalo potpisati ugovor o objavljivanju singla, upravo sa

³⁹¹ The soul singer and the gospel preacher even share the same origins: “The same techniques [of freestyle collective improvisations] are used by the preacher and the singer—the singer perhaps being considered the lyrical extension of the rhythmically rhetorical style of the preacher”, according to Pearl Williams-Jones, a musical faculty member at City College in Washington D.C. (Rose 1990, 118) James Brown felt that religion and soul were interchangeable”

³⁹² “ can be understood as giving garrulous and foulmouthed voice to the subaltern. [...] As working-class Dubliners, the characters comprise a group traditionally silenced by an imagined Ireland which prioritised and fetishised the rural.”

³⁹³ “highly colloquial, marked by ritualised swearing...”

³⁹⁴ “with soul music there is no room for individuality. When Deco [...] begins to have an interest in a solo career and Dean, the saxophone player, discovers a passion for classical jazz, the band falls apart”

pesmom „Night Train” — posle Imeldine šale, u kojoj je glavna tema njena neočekivana trudnoća, kada Džoj Usne odlučuje da što pre ode u Ameriku, uplašen mogućnošću da (neočekivano) postane otac, smatrajući da „soul nije za Irsku”, dok Deklan ostaje u bolnici posle sukoba sa drugim bubnjarem grupe agresivnim Mikom (on isprva revnosno naplaćuje ulaznice za nastup i održava red), a Din se okreće džezu u kome, kako kaže, „nema pravila” i „nema zidova” — Džimi, Derek i Autspen, prvi članovi grupe, s puno entuzijazma, ali i nedoslednosti u odnosu na raniju posvećenost soulu, razmatraju ideju o kantri muzici, tačnije o „dablinskom kantriju” jer „polovinu ove zemlje čine jebeni farmeri”³⁹⁵ (Doyle 1995, 139). Gubitak grupe odražava se kao gubitak glasa i dezintegracija (izabranog) identiteta, te u novim okolnostima, Džimi pokušava da redefiniše svoj identitet i pronade novo mesto pripadanja, kao i mogućnosti koje vode ka željenom uspehu, kao načinu prevazilaženja i promene gotovo rutinske, sumorne svakodnevne radničkog predgrađa.

4.2. THE DEPORTEES: MUZIKA, NOVI SUSRETI, „NOVI GLASOVI”

...što je više ljudi koji su na marginama slabiji je centar. (Mary McAleese)³⁹⁶.

„Za nekoga ko je toliko zaokupljen popularnom muzičkom kulturom, i sa tako snažnom vizijom stvaranja muzike kao načina samoostvarenja, Džimi je, zapravo, prilično dogmatičan u svom protivljenju bilo kakvoj iskri originalnosti”³⁹⁷ (Smyth 2009, 81). Ovakvim stavom on pokušava da sačuva postojeći homogeni identitet grupe, zanemarujući individualnost članova, čime dalje sazrevanje Commitmentsa postaje teško, te je to još jedan od razloga njihovog razmimoilaženja i dramatičnog razlaza. Ipak, mnogo kasnije, posle manjeg (ne)uspeha sa grupom The Brassers — grupa prestaje da postoji kada pevač Mika, nekadašnji bubnjar Commitmentsa (između ostalog), odlazi na izdržavanje zatvorske kazne — u svojoj trideset šestoj godini, „sa troje male dece i suprugom koja je u šestom

³⁹⁵ “tha` half the country is fuckin` farmers”

³⁹⁶ “the more people who are on the margins the weaker is the centre”

³⁹⁷ “For someone so immersed in popular musical culture, and with such a strong vision of music-making as a means to self-realisation, Jimmy is actually pretty dogmatic in his opposition to any spark of originality”

mesecu trudnoće i bez sluha”³⁹⁸ (Doyle 2007, 27) Džimijeva gledišta, kao i njegov identitet u novim i drugačijim životnim okolnostima bivaju iznova redefinisani, a njegova, čini se, još strastvenija zaokupljenost popularnom muzikom sada obuhvata mnogo širi žanrovski i stilski prostor. „Hip-hop, džangl, kantri, big bit, swing — Džimi je voleo i mrzeo sve to. [...] Bilo je 730 albuma u kući, a Džimi je znao gde da pronađe svaki od njih.”³⁹⁹ (Doyle 2007, 27). U priči „The Deportees” Džimi u muzici traži nove detalje ili strane, heterogenost, hibridnost, eklekticizam, promene (jer se i sam promenio) i pristup iz različitih perspektiva kakve se, svakako, mogu nalaziti, u multikulturnom ambijentu koji je nastajao i menjao se u Republici Irskoj, tokom devedesetih godina prošloga veka i početkom dvadeset prvog veka. „U filmu, književnosti i popularnoj kulturi, pabovi u Irskoj identifikuju se dugo kao važno sredstvo za konstituisanje irskog kolektivnog kulturnog identiteta, zajednice, solidarnosti, druželjubivosti”⁴⁰⁰ (Kuhling and Keohane 2007, 80) a opis paba u kome se Džimi susreće sa glavnim pevačem (afričkog porekla) buduće grupe Kingom Robertom, jedna je od ilustracija svakovrsnih promena u kulturnom prostoru Dablina: „Nije izgledao kao pab. Više kao kafe [...] Ali čim je ušao, beše to pravi pab, i to dobar. Barmen portugalskog izgleda, poslužiteljka španskog izgleda, devojka kineskog izgleda na stolici pored njega [...] novi album R.E.M.-a u razglasu [...] lokalni Afrikanci ćaskaju i smeju se, lokalni Irci ćaskaju i smeju se”⁴⁰¹ (Doyle 2007, 39). Glavni kriterijum, ovog puta, za pristupanje grupi je da muzičari vode poreklo sa različitih strana sveta, i s obzirom na to da je i Irska deo tog sveta — njena marginalizovana pozicija je sada promenjena, te ona postaje jedan od centara — a, kako Dojl piše, „Par starinskih irskih rokera bi dobro izgledali na sceni”⁴⁰² Džimi briše iz svog oglasa uslov po kome „Beli Irci ne treba da se javljaju”⁴⁰³ (Doyle 2007, 36); i sada, još jedan od neophodnih uslova za pristupanje grupi odnosi se na muzičke uticaje, a samim

³⁹⁸ “with three young kids and a wife who was three months pregnant and tone-deaf”

³⁹⁹ “Hip-hop, jungle, country, big beat, swing — Jimmy loved and hated it all. [...] There were 730 albums in the house, and Jimmy knew where to find every one of them”

⁴⁰⁰ “In film, literature and popular culture, pubs in Ireland have long been identified as an important resource for the constitution of Irish collective cultural identity, community, solidarity and sociability”

⁴⁰¹ “It didn’t look like a pub; it was more like a café [...] But, once he was inside, it was a real pub, and a good one. Portuguese-looking barman, Spanish-looking lounge-girl, Chinese-looking girl on the stool beside him [...] REM’s new album on the sound system [...] African locals chatting and laughing, Irish locals chatting and laughing”

⁴⁰² “A couple of old-fashioned Irish rockers would look good onstage...”

⁴⁰³ “White Irish need not apply”

tim Džimi proverava da li je profil, odnosno, identitet potencijalnih članova adekvatan za eklektičnu (muzičku) koncepciju kakvu je zamislio: slušanje irskog sastava The Corrs, folk-pop-rok usmerenja, koji je postigao ogroman komercijalni uspeh i van granica Irske, ali koji po njemu ne pravi „dobru muziku” i ne zadovoljava osnovne muzičke, pre svega, tekstualne kriterijume, dovoljan je razlog da kandidat ne bude uzet u obzir. Sada, Džimi u muzici traži više značenja i vrednosnih aspekata nego što može imati okvir samo jednog žanra, a posebnu važnost u pesmi imaju tekst, tekstura, autentičnost, emocionalna interpretacija i atmosfera. Kada želi da članovima grupe predstavi mogući repertoar, bez ikakvog uvoda ili ubeđivanja o potrebi zauzimanja određenog stava kroz pravila, manir ili poruku izabranog muzičkog žanra — suprotan postupak je primenjen kod Commitmentsa — Džimi, najpre, izgovara samo jednu reč, koja nagoveštava mogućnost istraživanja neograničenog muzičkog prostora: „Muzika.” Zatim, kao jednu od mogućih smernica, najavljuje muziku jednog od najuticajnijih autora u američkoj folk muzici (ali i u rokenrolu), i tako donekle nagoveštava značajan deo tematike kojom će se The Deportees baviti: „Vudi Gatri.” Tek okupljeni The Deportees slušaju Gatrijevu pesmu „Vigilante Man” u izvođenju, odnosno, tumačenju Hindu Love Gods.⁴⁰⁴ „Bila je to muzika koju su želeli da sviraju; [...] Odjekivala je i tutnjala; bila je ljutita i puna samopouzdanja”⁴⁰⁵ (Doyle 2007, 52). U priči je napravljena paralela između socijalnih tema u Gatrijevim pesmama — ekonomska i politička nepravda, obespravljenost, migracije neke su od njih — i (ne)prilika i (mogućih) izazova sa kojima se suočavaju članovi grupe The Deportees u savremenoj Republici Irskoj, koja bi trebalo da bude njihov (novi) dom: perkusionista Gilbert Boro uskoro bi mogao da bude deportovan u Nigeriju, Džimi Rebit, kao menadžer grupe, često dobija anonimne, rasistički⁴⁰⁶ intonirane, telefonske pozive, gitarista Keni iz Roskomona, varošice u

⁴⁰⁴ Hindu Love Gods činili su Voren Zivon i članovi R.E.M., bez Majkla Stajpa; bili su aktivni u periodu od 1984. do 1990. godine. Gatrijeva pesma „Vigilante Man” nalazi se na njegovom albumu *Dust Bowl Ballads* (1940) čije pesme sadrže elemente društvene kritike i koje će kasnije uticati na mnoge muzičare (Boba Dilana i Brusa Springstina, pored ostalih).

⁴⁰⁵ “ It was music they wanted to play; [...] It rolled and growled; it was angry and confident”

⁴⁰⁶ Dojl ukazuje na postojanje rasizma u Irskoj i ambivalentne stavove prema imigrantima. Inače, prema rezultatima ankete koji su objavljeni na Radio-televiziji Irske (RTE), 2005. godine, osmoro od desetoro ispitanika u toj zemlji smatra da treba ograničiti broj stranaca kojima bi bilo dozvoljeno da žive u Irskoj; dve trećine ispitanika nema prijatelje koji nisu irskog porekla a gotovo 80% njih je mišljenja da bi trebalo da vlada ograniči broj stranaca kojima bi bio dozvoljen ulazak u zemlju; procenat onih koji bi dobro razmislili da kupe kuću u kraju u kome živi veliki broj stranaca je čak 43% . Ipak ova anketa pokazuje i veliki broj

istoimenom irskom okrugu, ispoljava uobičajenu predrasudu velikog broja Iraca prema zajednici Trevelera⁴⁰⁷, i pokazuje izvesnu dozu rezervisanosti prema Pediju Vordu, još jednom pevaču u grupi; „Samo, ipak je neobično. Kao T, Treveler. U grupi. — Pogledaj oko sebe, reče Džimi. — Ovo je neobična grupa. U tome je i cela jebena ideja”⁴⁰⁸ (Doyle 2007, 58). Muzika Vudija Gatrija imaju značajno mesto u repertoaru grupe: pored pesme „Vigilante Man”, koja „predstavlja kolektivni bol i patnju sezonskih radnika”⁴⁰⁹ (Garman 2000, 180), The Deportees će svirati, između ostalih pesama, „Dead or Alive”, „Blowing Down This Road Feeling Bad ”⁴¹⁰, i „Do, Re, Mi”, u kojoj su opisana negativna iskustva i predrasude na koje su nailazili radnici koji su, tridesetih godina prošlog veka, kretali ka Kaliforniji iz Oklahome i drugih američkih država pogođenih siromaštvom, sušom,

kontradiktornih stavova u odnosu na teme koje se tiču multikulturnog društva u Irskoj: više od polovine ispitanika smatra da je dobro da stranci žive sa njima u istoj društvenoj zajednici a gotovo 80% deli mišljenje „da je dobro da deca, u današnjoj Irskoj, rastu u multikulturnom društvu”; ovi podaci, pored ostalog, su dostupni na: <<http://www.rte.ie/news/2005/0501/poll.html>>. [09.01.2010.]. Takođe, 2001. godine Nacionalni savetodavni odbor za pitanja koja se odnose na rasizam i interkulturalizam u Irskoj (NCCRI) sistematski je počeo sa prikupljanjem i analiziranjem podataka o incidentima na rasnoj osnovi a potom i da ih unosi u redovne šestomesečne izveštaje; prema podacima u periodu između jula i decembra 2008. godine, na primer, „42% svih incidenata, koji su prijavljeni [ovom odboru], dogodili su se u široj oblasti Dablina”, dok je značajan broj incidenata prijavljen i u Korku, kao i u okruzima Mit i Laut. 42% prijavljenih slučajeva odnosi se na osobe crne boje kože, poreklom iz Afrike, znatan procenat se odnosi i na osobe azijskog porekla, zatim, Travelere, ali i pripadnike poljske, francuske, jevrejske i muslimanske zajednice; dostupno na:<<http://www.nccri.ie/pdf/RacistIncidentsJuly-Dec08.pdf>> [12.03.2010.]; podaci su izneti u radu „Multikulturno okruženje u savremenoj Republici Irskoj: promene i (novi) kulturni identiteti” autora ove disertacije, na konferenciji „Filološka istraživanja danas”, održanoj od 26. do 27. novembra 2010. godine, na Filološkom fakultetu u Beogradu.

⁴⁰⁷ Irski Treveleri su nomadska zajednica, odnosno, autohtona etnička grupa, sa osobenom tradicijom, specifičnim kulturnim karakteristikama; čine manje od 1% ukupnog stanovništva u Irskoj, a prema mnogim izveštajima Treveleri su jedna od zajednica koje su najviše diskriminisane u Evropi. U svojoj knjizi *Irish Travellers: Racism and the Politics of Culture*, Džejn Helajner (Jane Helleiner) piše: „Treveleri u južnoj Irskoj su konstruisani kao autohtona irska manjina a konstrukcije ‘rasne’ razlike koje se odnose na takve označitelje kao što su boja, fiziognomija, geni, ili ‘krv’ uglavnom ne postoje u diskusiji o Trevelerima. Mnogo češća je dominantna konstrukcija Trevelera kao populacije koja se razlikuje, ne kao ‘rasa’, već pre negativno procenjenim ‘načinom života’ egzemplifikovanim specifičnim obeležjima koja uključuju lutanje, život u kamp prikolicama, posebna zanimanja, i siromaštvo” (Helleiner 2003, 8). “Travellers in Southern Ireland are constructed as an indigenous Irish minority and constructions of ‘racial’ difference in terms of such signifiers as colour, physiognomy, genes, or ‘blood’ have been largely absent from Traveller-related discussion. Much more common has been a dominant construction of Travellers as a population distinguished, not by ‘race’, but rather by a negatively evaluated ‘way of life’, exemplified by specific features including itinerancy, trailer-living, particular occupations, and poverty”

⁴⁰⁸ “It’s just, it’s unusual though. A, a traveller, like. In a band. [...] — Look around you, Kenny, said Jimmy. — It’s an unusual band. That’s the whole fuckin’ idea.”

⁴⁰⁹ “Vigilante Man” represents the collective pain and suffering of migrant workers.”

⁴¹⁰ Autori pesme su Vudi Gatri i Li Hejz.

peščanim olujama⁴¹¹ i drugim neprilikama; „Ama bolje se vratite u lepi Teksas, Oklahomu, Kansas, Džordžiju, Tenesi. Kalifornija je edenski vrt, raj u kome treba živeti ili ga videti; ali verovali ili ne, tako toplu je naći nećete ako nemate do re mi.”⁴¹² The Deportees menjaju tekst ove pesme, povezuju vemenski i geografski udaljene prostore, pa sada Irska dobija značenje koje je imala Kalifornija; Belifermot, predgrađe Dablina, je „rajski vrt” a umesto američkih država koje se spominju u Gatrijevoj pesmi, oni sada pevaju o državama sa različitih strana sveta, odakle dolaze imigranti u Republiku Irsku, kako bi, na ne tako lak način, uz mnogo (neočekivanih) teškoća, pronašli ili stvorili svoj (novi) dom: „ — AMA — BOLJE BI BILO DA SE VRATITE U LEPU GAN-U — OKLAHOMU, POLJSKU, GRUZIJU, AFRIK-UUUU — ”⁴¹³ (Doyle 2007, 73). Samo ime grupe The Deportees aludira na pesmu Vudija Gatrija „Deportee (Plane Wreck At Los Gatos)”, koju su izvodili i mnogi irski muzičari — Kristi Mur, Pedi Rajli, The Dubliners, ili The Woolfe Tones — a u kojoj su iznete neprilike, i nepravde koje je doživljavala izvesna grupa sezonskih radnika (uostalom, kao i mnogi drugi radnici), koji su poginuli u avionskoj nesreći prilikom deportacije iz Kalifornije u Meksiko; Gatri je bio potaknut na pisanje pesme⁴¹⁴ pošto je pročitao tekstove u novinama u kojima su žrtve meksičkog porekla trivijalizovane tako što su objavljena samo imena nastradalih članova posade dok su ostali putnici nazvani tek jednim imenom — „prognani” („the deportees”); „Raspoloženja izražena u ovoj pesmi usklađena su sa ličnim opažanjima migranata; shvatili su da im je bio negiran lični identitet.”⁴¹⁵ (Jackson 2007, 33-34). Upravo pitanja ličnog identiteta i pripadanja imaju veliki značaj za sve članove grupe The Deportees, naravno, i za sve imigrante, „nove Irce” koji pokušavaju da budu prihvaćeni i pronađu svoje mesto, glas, i smisao, u novom domu, u kome se još uvek izgrađuje kosmopolitska struktura (nestalnom dinamikom), koja je još uvek suštinski fragmentarna, ili je tek u okviru deklarativnog, ili je samo zamišljena, i pri

⁴¹¹ Ovaj period je poznatiji kao *Dust Bowl*.

⁴¹² U slengu, *do re mi* je novac, lova. “Why you better go to beautiful Texas, Okahloma, Kansas, Georgia, Tennessee. California is a garden of Eden , a paradise to live in or see; But believe it or not, you won` t find it so hot If you ain` t got the do re mi.”; dostupno na: <http://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Do_Re_Mi.htm>. [7. oktobar 2010.].

⁴¹³ “ — WHY-YOU`D BETTER GO BACK TO BEAUTIFUL GHAN-A — OKLAHOMA, POLAND, GEORGIA, AFRIC-EEEE — “

⁴¹⁴ Reči je napisao Vudi Gatri, autor muzike je Martin Hofman.

⁴¹⁵ “The sentiments expressed in this song harmonize with the migrants` own perceptions; they realized that they were being denied their personal identity.”

tom, trebalo bi uzeti u obzir i zapažanje da „Kosmopolitizam omalovažava lokalno i zamišlja identitet kao izbor”⁴¹⁶ (Kuhling and Keohane 2007, 74). U Dojlovoj priči, može se naslutiti stav (koji se može razviti i u kulturološku tezu) da bi kosmopolitska Irska trebalo da čini prostor u kome je sloboda izbora u (re)definisaju ličnog identiteta uvek moguća u zajednici koja ima svoju dinamiku, očekivanja, i svakako, identitet čija fluidnost čini pretpostavku za stalno razvijanje i sazrevanje društva i njegove kulture. Priča „The Deportees” „ponavlja [...] simboličnu upotrebu muzike kao sredstva za transformaciju i iskustvo u novom kontekstu.[...] Muzika grupe The Deportees briše rasne i etničke razlike između njih samih i između njih i njihove irske publike”⁴¹⁷ (McCarthy 2003, 48).

U novom kontekstu, za celu Republiku Irsku, religijska pripadnost kao jedan od glavnih aspekata uskog nacionalnog identiteta, i katolička crkva kao, pre svega, politička institucija koja je težila da ima apsolutnu kontrolu i homogenizuje, koliko god je moguće, kulturu i svakodnevni život, čini se da gube nekadašnji uticaj i značaj; u priči „The Deportees” Dojl izražava svojevrsnu (duhovitu) kritiku prema stereotipnim stavovima, nametljivosti i uticaju koji su imale religijske institucije, a pitanje identiteta ističe sa aspekta rase ili etniciteta, ili seksualnog usmerenja (McCarthy 2003, 234). Ovo pitanje, koje se, pre svega, odnosi na ispoljavanje ličnog identiteta, postavljeno je u okviru radnje u kojoj se, zapravo, muzika nalazi u prvom planu: na kraju priče, The Deportees imaju izuzetno uspešan koncert u Satonu — kraju o kome The Commitments imaju negativno mišljenje jer u njemu, kako Deko peva, „snobovske bitange žive”, te se i negativna percepcija, kako se čini, o društvenom profilu ovog kraja znatno menja — na rođendanskoj proslavi ćerke Debelog Gandija, uzornog i religioznog vlasnika restorana Celtic Tandoori⁴¹⁸, koga Dojl predstavlja na upečatljiv način:

⁴¹⁶ “cosmopolitanism disparages the local and conceives of identity as choice...”

⁴¹⁷ “reprises [...] symbolic use of music as a *transformative* medium and experience in a new context.[...] The Deportees` music breaks down the racial and ethnic differences between themselves and between them and their Irish audience”

⁴¹⁸ Još jedna ilustracija multikulturnog miljea nalazi se u kombinaciji reči u nazivu Gandijevog restorana Celtic Tandoori, čime se označava spoj keltskog i indijskog: *tandoor* (pećnica, rerna) je reč hindi porekla; sam nadimak, Debeli Gandi, vlasnika restorana, inače, revnosnog hrišćanskog vernika, ima ironičan prizvuk i svojevrsnu notu humora.

Gandi je zurio u pozornicu.[...] Upravo se zaljubio. [...] U Gilberta. Gandiju je bila poznata ta rečenica: homoseksualnost je odvratnost. Bila mu je poznata od kada je ugledao svetlo pre deset godina, i brzo shvatio da je njegovo snažno prihvatanje hrišćanstva veoma dobro za poslovanje. Bilo je to dosadno većini ljudi, podosta njih se plašilo, ali, i pored toga, Gandijeva čudna vera najednom ga je učinila uglednim. [...] Ali evo ga, ponovo je zaljubljen. Dogodilo se to jednom ranije, kada je imao sedamnaest godina. [...] A ovde, niotkuda vratilo se. Osećanje, čežnja. Sreća i jad.⁴¹⁹ (Doyle 2007, 70-71)

(Popularna) muzika može činiti svojevrsni novi, istovremeno, lični i kolektivni prostor u već postojećem (realnom) prostoru; ona je i kontekst u kome je moguće stalno preispitivanje značenja, redefinisavanje identiteta, i nestajanje inhibicija. Popularna muzika je deo popularne kulture koja „mora, iznad svega, biti relevantna za neposrednu društvenu situaciju ljudi” (Fisk 2001, 33). Za obe grupe u Dojlovoj prozi, *The Commitments* i *The Deportees*, popularna muzika je relevantna za njihovo društveno i lično iskustvo; roman *The Commitments* i priča „*The Deportees*” relevantni su za društvenu i kulturnu stvarnost dva različita vremenska perioda u Republici Irskoj.

Razmatrajući ambivalentnost Iraca prema imigrantima i nastajanju multikulturne sredine — što je, zapravo, jedna od glavnih tema u celoj zbirci priča *Prognani*⁴²⁰ — Fintan

⁴¹⁹ “Gandhi stared at the stage. [...] He’d just fallen in love. [...] With Gilbert. Gandhi knew the line: homosexuality was an abomination. He’d known it since he’d seen the light ten years ago, and quickly realised that his loud embrace of Christianity was very good for business. It bored most people, and frightened quite a few, but, even so, Gandhi’s weird faith had made him suddenly respectable. [...] But here he was, in love again. It had happened once before, when he was seventeen. [...] And here, out of nowhere, it was back. The feeling, the longing. The happiness and misery.”

⁴²⁰ Rodi Dojl, u osam priča, istražuje prirodu i trenutnu ostvarenost tog novog, multikulturnog društva. Tri priče, „Pogodi ko dolazi na večeru” (“Guess Who’s Coming for the Dinner”), „Novi dečak” (“New Boy”) i „Razumem” (“I Understand”), imaju za protagoniste osobe afričkog porekla koje su se ranije nalazile u traumatičnim okolnostima, punim nasilja. Kada Stefani Linan, u prvoj priči „Pogodi ko dolazi na večeru”, pozove svog prijatelja Bena, izbeglicu iz Nigerije, na večeru sa svojom porodicom, njen otac Lari, koji za sebe smatra da je tolerantna osoba bez predrasuda, ubeđen da će se oni venčati, ipak, biva opsednut nizom strahova, uzdrman svojim pomešanim osećanjima i stereotipnim negativnim predstavama o Africi (Vekić, 2010, 278).

O Tul primećuje da njihovi stavovi uglavnom bivaju pozitivni kada se njihova glavna interesovanja nalaze u domenu popularne kulture ili sporta:

Kada sam odrastao u dablinskom predgrađu Kramlinu, naš lokalni heroj bio je rok pevač Fil Lajnot, koji je bio i Irac i crnac. Upečatljivo je, takođe, da Irci nisu imali teškoće da se identifikuju sa crnim igračima u irskom fudbalskom timu krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, koji je bio najznačajnije obeležje nacionalnosti. [...] Naravno, lako je ljudima da prave heroje od sportista ili muzičara dok još uvek ostaju neprijateljski raspoloženi prema običnom siromašnom imigrantu. Ali popularnost romana *The Commitments* Rodija Dojla, sa svojom slikom siromašnih Dablinaca koji nastoje da budu crnačka soul grupa nagoveštava da postoji neko jače privlačenje ka ideji o Crnim Ircima⁴²¹ (O' Toole 2000, 27).

Savremena Republika Irska, čiji će multikulturni prostor postajati sve širi, pruža „iskustvo liminalnosti” (Kuhling and Keohane 2007, 14), a njene različite, nove kulturne forme daju joj hibridni, ali još uvek prepoznatljivi identitet, kompleksniji profil, bogatiju teksturu, raznovrsnije imaginativne obrasce, širi nacionalni okvir, u kome se može nalaziti, kako Deklan Kajberd (Declan Kiberd) piše u svom eseju „Stranci u sopstvenoj zemlji: multikulturalizam u Irskoj” (“Strangers in their Own Country: Multiculturalism in Ireland”), određenje nacije, koje je na najbolji način do sada izrazio Džejs Džojs u romanu *Uliks* (Ulysses) kroz reči svog junaka Leopolda Bluma: „narod koji živi na istom mestu”⁴²² (Kiberd 2001, 63). U ovakvom kontekstu, Dablin na početku dvadeset prvog veka, kako Rodi Dojl tvrdi u svom eseju „Green Yodel No.1”, je, zapravo, mesto velikih mogućnosti:

⁴²¹ “When I was growing up in the Dublin suburb of Crumlin, our local hero was the rock singer Phil Lynnot, who was both Irish and black. It is striking, too, that the Irish had no difficulty identifying with black players on the Irish soccer team of the late 1980s and early 1990s which was the most potent popular emblem of nationhood. [...] It is, of course, easy for people to make heroes of sportsmen or musicians while still remaining hostile to the ordinary, poor immigrant. But the popularity of Roddy Doyle’s novel *The Commitments* with its [sic] image of poor Dubliners aspiring to be a black soul band suggests that there is some deeper allure to the idea of the Black Irish”

⁴²² “the same people living in the same place.” Takođe, u ovoj rečenici, korišćen je prevod Zorana Paunovića: „–Nacija? –veli Blum. –Nacija, to je narod koji živi na istom mestu.”; Džejs Džojs, *Uliks*, preveo Zoran Paunović (Geopoetika, Beograd, 2003.), 350.

„Nove ljubavne priče, porodične sage, nove ljubomore, rivalstva, novi počeci i novi krajevi. Živimo u uzbudljivim vremenima, ako ih želimo”⁴²³ a razmatrajući moguće kulturološke dijaloge, razmenu i stvaranje novih ideja (i identiteta), Dojl piše:

U julu 1930. američka kantri legenda, pevač Džimi Rodžers, „Raspevani Kočničar”, ušao je u studio u Los Anđelesu. Sa njim je bio Luj Armstrong. Zajedno, snimili su Rodžersovu pesmu „Blue Yodel No.9” [...] ovo je bio jedinstven i uzbudljiv događaj a snimak je očaravajuće, prekrasno muzičko delo, godinama ispred svog vremena. Mešavina ruralnog kantrija i urbanog džeza; bluz koji je otpеваo belac, kantri i vestern koji je odsvirao crnac. Susret kantrija i džeza. Susret ruralnog i urbanog. Susret belog i crnog. Tokom dva minuta i trideset osam sekundi. „Blue Yodel No.9” beše rezultat lične i stvaralačke hrabrosti. Dva čoveka su izabrala da se ne osvrću na svet izvan studija i stvorili su muzičko delo koje je istovremeno prkosilo svetu i slavilo ga. Oni su napravili nova pravila i prekršili stara. [...] Dablin u 2003. godini nije Los Anđeles iz 1930. ali mnoge od tih stvaralačkih mogućnosti postoje, a mnogo manje hrabrosti je potrebno⁴²⁴ (Doyle 2006, 69).

Mogućnosti o kojima piše Rodi Dojl odnose se na, kako kaže „nove priče, novu umetnost, nove glasove, novu muziku” i formiranje novih, odnosno, drugačijih (fluidnih) identiteta — na čije formiranje utiče popularna muzika i drugi elementi popularne kulture — ali i novog multikulturnog miljea koji je počeo da nastaje krajem prošlog i početkom

⁴²³ “New love stories, family sagas, new jealousies, rivalries, new beginnings and new endings. We live in exciting times, if we want them”

⁴²⁴ “In July 1930, the American country singing legend Jimmie Rodgers, the “Singing Brakeman”, went into a studio in Los Angeles. With him was Louis Armstrong. Together, they recorded a Rodgers song called “Blue Yodel No. 9”. [...] this was a unique and thrilling occasion, and the recording is a fascinating, glorious piece of music, years ahead of its time. A mix of rural country and urban jazz; the blues sung by a white man, country-and-western played by a black man. Country meets jazz. Rural meets urban. White meets black. For two minutes and thirty-eight seconds.”Blue Yodel No. 9” was the result of individual and creative courage. Two men chose to ignore the world outside the studio and created a piece of music that both defied that world and celebrated it. They made new rules, broke old ones.[...] Dublin in 2003 is not Los Angeles in 1930, but much of that creative opportunity is there, and a lot less courage is needed”

ovog veka u Republici Irskoj, za koju se može reći da je hronotop, mesto, u kome se, prema Bahtinu, „čvorovi naracije vezuju i odvezuju [...] njima i pripada značenje koje oblikuje naraciju”⁴²⁵ (Bakhtin 2002, 22). Govoreći o mnogim preispitivanjima koja se odnose na irski kulturni identitet (u sadašnjem trenutku), ili kulturnu autentičnost (što je, svakako, jedna od glavnih tema u Dojlovoj zbirci priča), Ričard Kirni (Richard Kearney) smatra da su ona često, suvišna; „Irsko svojstvo postaje vidljivo, gotovo uprkos samom sebi, kada se napusti opsesija jedinstvenim identitetom. [...] Sada, kako ponovo sebe otkrivamo kroz susrete sa drugima, vrativši svoj glas u našim migracijama kroz druge kulture i kontinente — Evropu, Britaniju, Severnu Ameriku — počinjemo da shvatamo da je irsko svojstvo oduvek postojalo”⁴²⁶ (Kearney 2006, 323).

⁴²⁵ “the knots of narrative are tied and untied [...] to them belongs the meaning that shapes narrative”

⁴²⁶ “The Irish thing surfaces, almost in spite of oneself when the obsession with a unique identity is abandoned [...] Now, as we rediscovering ourselves through our encounter with others, reclaiming our voice in our migrations through other cultures and continents — Europe, Britain, North America — we are beginning to realize that the Irish thing was always there”

5. KODA — POPULARNA MUZIKA I SAVREMENA BRITANSKA I IRSKA PROZA: NOVI KULTURNI PROSTORI, DALJA ISTRAŽIVANJA

Muzika nije samo umetnost koja ima svoje zakone i vrednosti; ona je, takođe, društvena činjenica.⁴²⁷

(W.H. Oden: *Bojarova ruka*)⁴²⁸

Granice knjige nisu nikada jasno određene: izvan naslova, prvih redova, i poslednje tačke, izvan unutrašnje konfiguracije i svoje autonomne forme, ona je zapletena u sistem referenci na druge knjige, druge tekstove, druge rečenice: ona je čvor unutar mreže.⁴²⁹ (Michel Foucault: *Arheologija znanja*)⁴³⁰

Zajedničke glavne teme u romanima, autobiografijama i memoarima koji su predmet analize u ovoj disertaciji su odnosi popularne muzike i identiteta u kulturnom, društvenom, klasnom, ili nacionalnim kontekstu, zatim, muzička industrija, (sup)kulture obožavalaca, multikulturalnost, supkulturni i urbani prostor, odnosno, kulture popularne muzike u britanskom i irskom kontekstu. Prozna dela, koja su ovde spomenuta, u određenoj meri, imaju neke elemente koji se koriste u strukturi i formama izražavanja, predstavljanja ili opisa u popularnoj muzici. Tako, na primer, *Buda iz predgrađa* Hanifa Kurejšija ima epizodičnu strukturu koja podseća na muzički album (Martino 2012, 18), a ovaj termin nalazi se i u naslovu romana *Crni album*, koji bi mogao, pored ostalog, ukazivati ne samo na važno mesto popularne muzike u toj priči već i na višeslojnost značenja i tematsku povezanost u

⁴²⁷ “Music is not only an art with its own laws and values; it is also a social fact.”

⁴²⁸ Navedeno u knjizi *Litpop: Writing and Popular Music* (Carrol and Hansen 2014, 4).

⁴²⁹ “The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full-stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network.”

⁴³⁰ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (translated by A.M. Sheridan Smith) (London/New York: Routledge, 2002), 25-26.

poglavljima te knjige, kakva postoji i na mnogim muzičkim konceptualnim albumima⁴³¹; u svom prikazu romana *High Fidelity*, Suzan Mur (Suzanne Moore) upoređuje čitanje tog Hornbijevo delo sa slušanjem „dobrog singla” (Moore, 1995), delovi pojedinih poglavlja podsećaju na narativni postupak koji se može naći u pojedinim pesmama Brusa Springstina, a prvo poglavlje (u kome ima primera za ovakvo pripovedanje) konstruisano je kao muzička lista (prvih „pet nezaboravnih raskida”); takođe, svoje novinarsko iskustvo Kolin Mekines će iskoristiti u priči romana *Apsolutni početnici*, pored ostalog, u kratkom prikazu koncerta u jednom od džez klubova, što može predstavljati i fragment muzičkog novinarstva, koje će se ubrzano razvijati u narednim decenijama; razlog za korišćenje, kako Nik Bentley kaže, eksperimentalnog realizma kao forme u Mekinesovom pripovedanju je u njegovom novinarskom i sociološkom impulsu, kako bi opisao karipsku supkulturu i supkulture mladih (većim delom povezanih sa određenom muzikom), koje su, kako je smatrao, bile pogrešno predstavljane, a u epizodičnoj formi priče (u kojoj su odbačeni kako lilearno pripovedanje, tako i usmerenost na zaplet), udaljavanje od standardnog engleskog jezika, kao vrste suprotstavljanja dominantnoj kulturi, ogleda se u mnogim rečima i izrazima koji su bili korišćeni u različitim supkulturama⁴³² (Bentley, 2003)⁴³³; zatim, Džon Niven, u romanu *Pobij svoje prijatelje*, često upotrebljava formu izveštaja kakvi postoje u muzičkoj industriji; u romanu *The Commitments*, kao i u priči „The Deportees” Rodi Dojl navodi reči pesama koje istoimene grupe izvode tokom koncerta ili probe (reči pesama su napisane velikim slovima kako bi se čitaocu, na specifičan, vizuelan način, preneo zvuk pesme, odnosno, nastupa); teme, reference na pojedina mesta, ulice, ili gradove, kao i narativni stil u tekstovima nekih pesmama koje je Morisi napisao, kako tokom rada sa the Smiths, tako i

⁴³¹ Kako Marian Tatom Lets (Marianne Tatom Letts) piše, konceptualni albumi se mogu kategorisati kao narativni i tematski; likovi i postojanje zapleta su glavne karakteristike narativnih albuma, a primeri za ovakve albume, pored mnogih drugih, su *The Wall* (Pink Floyd, 1979.) i *Tommy* (The Who, 1969.); u tematskim konceptualnim albumima ponavljaju se određeni motivi, muzički elementi ili reči pesama, a primeri se mogu naći na albumima *The Dark Side of the Moon* (Pink Floyd, 1973.) ili *Songs from the Wood i Heavy Horses* (Jethro Tull, 1977. i 1978.); u trećoj kategoriji konceptualnih albuma proširuju se parametri koji definišu tradicionalne konceptualne albume, odnosno, ne slede se pravila za formiranje kohezije na njima, a jedan od primera je *Kid A* (Radiohead, 2000) (Letts 2010, 26-24).

⁴³² *Oafo* (huligan, kabadahija), *dog-end* (pikavac), *cat* (osoba, obično muškarac, tokom pedesetih godina, najviše u upotrebi među ljubiteljima džez), *wig* (džez muzičar, takođe, vrsta frizure koja je podsećala na periku sudije), pored ostalih.

⁴³³ Dostupno na: <<http://literarylondon.org/london-journal/september2003/bentley.html>> [26. jun 2014.].

tokom svoje solo karijere, nalaze se i u njegovoj autobiografiji, posebno u onim delovima koji se odnose na život u Mančesteru ili traumatična iskustva u školama u tom gradu (fizičko i verbalno nasilje koje su učenici mogli da dožive od strane nastavnika opisano je i u pesmi „The Headmaster Ritual”, sa albuma *Meat is Murder* (1985)); uticaji pank, kroz procese kolaža ili brikolaža, uz mnogobrojne kontradiktornosti i nedoslednosti, evidentni su u pristupu pisanja (ili sastavljanja) autobiografije Džona Lajdona *Roten: zabranjeno za Irce, crnce i pse*. Takođe, paratekstualni aspekti — čije je suštinsko svojstvo, kako na to podseća Žerar Ženet (Gerard Genette), funkcionalnost, odnosno, relevantnost u odnosu na nameru autora, označavajući, pri tom, i uvod u tekst (Genette 2001, 407-408) — koji se, u spomenutim knjigama, odnose na dizajn njihovih korica, mogu se povezati sa načinima na koje su estetske zamisli, značenja, ili informacije, predstavljene na omotima ploča⁴³⁴ diskova ili kasete ili, u izvesnoj meri, na pratećim slikama ili u tekstovima za digitalna muzička izdanja; Aleks Stajnvajn, za koga se može reći da je tvorac umetničkog dizajna omota ploča — 1947. godine kreirao je dizajn za omot prvog albuma (LP)⁴³⁵, koji je, 1948. godine, objavila diskografska kuća Columbia Records — inspiraciju, odnosno, model za novo predstavljanje muzičkih izdanja pronašao je u dizajnu i idejnim rešenjima zaštitnih omota tvrdo ukoričenih knjiga (Osborne 2014, 201). O vizuelnom predstavljanju knjiga, trebalo bi, svakako, sprovesti novo istraživanje, posebno, ako se uzme u obzir činjenica da se dizajn korica često menja posle prvog izdanja⁴³⁶, posebno u različitim izdavačkim kućama, a mnogi

⁴³⁴ Stavljaje u prvi plan idejnih i žanrovskih razlika nije bio jedini razlog zbog koga se veća pažnja poklanjala pronalazenju novih rešenja u dizajniranju omota ploča, koji su, sve više, postajali sofisticirani (naravno, ne svi); kako Ričard Ozborn (Richard Osbourne) na to podseća, već sredinom pedesetih godina, mnoge diskografske kuće su došle do zaključka da kupce u prodavnicama ploča više privlače izdanja na kojima je manje teksta na omotu na kome ne dominira logo kompanije, već su istaknuti njegovi vizuelni aspekti (Osbourne 2014, 211).

⁴³⁵ Stajnvajn je još od 1939. godine pristupao na novi, maštovitiji način dizajniranju omota ploča na sedamdeset osam obrtaja. Njegov koncept se vrlo brzo pokazao uspešnim, a u intervjuu 1990. godine, Stajnvajn je rekao da je izgled ploča nekada bio besmislen i neprivačan, te da su omoti pravljani od zelenog ili žutog i braon papira; dostupno na: <http://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-album-covers-dies-at-94.html?_r=0> [28. oktobar 2015.].

⁴³⁶ Na primer, na koricama prvog izdanja Mekinesovog romana *Apsolutni početnici* nalazi se fotografija čiji je autor Rodžer Mejn, na kojoj su predstavljeni mladić i devojka u jednoj od ulica na londonskom Noting Hilu, u, tada, radničkom, siromašnom delu grada; pedesetih godina, Rodžer Mejn je napravio veliki broj fotografija tinejdžera u zapadnom Londonu, čiji je izgled predstavljao kontrast u odnosu na zapuštene, sumorne, ili oronule krajeve u kojima su se nalazili; izdanje ovog romana, iz 2011. godine, izdavačke kuće Allison and Busby Limited, na svojim koricama ima sliku (žute) vespe, kao jednog od simbola mod supkulture, koja je

video zapisi, kratki filmovi, ili reklamni spotovi u predstavljanju nekih knjiga, odnosno, njihovih priča, po svojoj osnovnoj formi podsećaju na muzičke spotove.

Još jedan primer preuzimanja muzičke forme u kreiranju forme proznog dela je struktura romana *Psihorag (Psychoraag)* (2004) škotskog pisca Suhajla Sadija, koji se bavi svim ključnim pitanjima u odnosu proze i popularne muzike o kojima je bilo reči i u glavnoj analizi ostalih prozних tekstova u ovoj disertaciji, te je zato ovde deo uvodnog dela završnih razmatranja. Ovaj roman sa svojim temama i motivima, podseća na cikličnu strukturu raga (rāga ili rāg)⁴³⁷; iako nazivi poglavlja („Ponoć”, „Jedan sat ujutru”, „Dva sata ujutru”...) ukazuju na linearni protok vremena, naracija je u njima od njega odvojena, a njena cikličnost proizilazi iz ponavljanja motiva i osnovnog vremenskog obrasca, uz vraćanje na polazni trenutak svakoga sata (Hoene 2015, 67). U rečniku na kraju ovog romana (čiji se karakter odražava i u njegovoj naglašenoj demotičnosti jezika) Saadi daje i tumačenje reči rag, gde, pored ostalog piše, da lični opisi raga pružaju mogućnost muzičarima da razmišljaju o njegovim karakteristikama, kao i da svoju ličnost sjedine sa raspoloženjem koje će preneti publici (Saadi 2004, 428). Samim naslovom svog romana Sadi nagoveštava sličan način na koji će pristupiti pripovedanju⁴³⁸; premda je radnja romana smeštena u nekoliko sati realnog vremena, tokom noćnog radio programa (od ponoći do šest sati ujutru), kroz poslednju emisiju „Junnune Show” lokalnog radija Chandni⁴³⁹, čitalac će se naći u daleko širem vremenskom i geografskom prostoru nego što je onaj koji pripada Glazgovu, u kome je rođen i odrastao voditelj Zaf, protagonist ove Sadijeve priče (čije vođenje programa, takođe, dobija izvesne elemente raga).⁴⁴⁰ Zaf se

bila u zamahu šezdesetih godina, a ovim je ukazivanje na nekoliko drugih mogućih značenja i tema — kakvo postoji na fotografiji prvog izdanja — umnogome svedeno.

⁴³⁷ Raga je jedan od tonaliteta koji se koriste u indijskoj klasičnoj muzici; preciznije, prema opisu koji daju Parag Kordija (Parag Chordia) i Aleks Re (Alex Rae) rag je melodijska apstrakcija oko koje je celokupna klasična muzika severne Indije organizovana, to je skup melodijskih pokreta, i metoda za njihovo razvijanje; doslovno značenje reči rag je „ono što boji um”; po tradiciji, smatra se da rag evocira sedam osnovnih emocija, tugu, ljubav, smirenost, istovremeno snagu i hrabrost, ljutnju, spokoj, posvećenost (Chordia and Rae 2008, 110-111).

⁴³⁸ Svoj pristup pisanju Sadi poredi sa stvaranjem muzike: volim pripovedanje, igranje rečima, pravljenje harmonija i melodija; ”I love telling stories, playing with words, making harmonies and melodies.” Dostupno na: <<http://literature.britishcouncil.org/suhayl-saadi>> [3. oktobar 2015.].

⁴³⁹ Značenje termina *chandni* je mesečina, dok je *junnune*, kako Sadi navodi, „ludilo, stanje nalik transu”(Saadi 2004, 422, 425).

⁴⁴⁰ Kako Martin Klejton (Martin Clayton) piše u svojoj knjizi *Vreme u indijskoj muzici: ritam, metar, i forma u izvedbi raga severne Indije (Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North India Rag*

nalazi u međuprostoru čije granice određuju nasleđe i kulturna obeležja Pakistana, zemlje porekla njegovih roditelja (o kojoj, zapravo, ne zna mnogo), i rasne predrasude na koje nailazi u Škotskoj. On pokušava da pronađe mesta kojima bi mogao pripadati, kroz život ljudi koji su mu najbliži, ili su to bili, odnosno, kroz nekadašnje priče njegovih roditelja o događajima u Pakistanu i svoja prisećanja na vezu sa Škotlandankom Babs, a ova nastojanja bivaju otežana nedavnim raskidom sa njom, zatim, njegovim ne tako bliskim odnosom sa majkom, i činjenicom da njegov otac boluje od demencije, čime gubitak sećanja na porodičnu prošlost predstavlja i gubitak dela lične istorije; u romanu je istaknuto postojanje međusobnih veza između mesta, identiteta i muzike, ali Sadi, opet, navodi na ideju, odnosno, mogućnost „da se identitet može pronaći u muzici kao takvoj bez ikakvog povezivanja bilo identiteta ili muzike sa bilo kojim mestom”⁴⁴¹ (Hoene 2015, 70-73). Eklektični i veliki izbor muzike koju Zaf bira reflektuje njegova (introspektivna)⁴⁴² razmišljanja o trenucima provedenim sa Babs, značajnim događajima ili pričama, a obuhvata i pesme koje mogu asocirati na putovanje njegovih roditelja iz Pakistana u Škotsku (u nekim trenucima, pojedini delovi pesama ili tek deonice instrumenata iniciraju određene slike u sećanju). Njegov izbor muzike predstavlja odstupanje od očekivanog, uobičajenog, ili konvencionalnog, jer Radio Chandni, kao radio stanica lokalne zajednice, sa ustaljenom programskom šemom, koja je namenjena slušaocima južnoazijskog porekla, emituje muziku koja bi trebalo da se nalazi u strogo određenom žanrovskom okviru koji se nalazi u karakterističnim muzičkim formama južne Azije; Zaf najavljuje slušaocima da se u njegovoj emisiji neće puštati samo muzika iz „bolivudske” produkcije ili samo *bangra*⁴⁴³, a

Performance), jedan od rituala, pre nastupa muzičara, je da moraju biti najavljeni dužim govorom (Clayton 2008, 1). Ovaj ritual, se može, u izvesnoj meri, uporediti sa najavama pesama, grupa, odnosno, muzičara, koje osmišljava voditelj radijskog programa.

⁴⁴¹ “that identity can be found in music as such, without either identity or music being linked to any place at all”

⁴⁴² U ovoj Zafovoj emisiji (za razliku od ranijih) slušaoci nisu uključeni u program; izbor muzike nije napravljen unapred već biva određen trenutnim Zafovim raspoloženjem, sećanjima ili samoispitivanjem.

⁴⁴³ *Bangra*, forma folk muzike koja potiče iz Pandžaba, regije koja se prostire u graničnim oblastima Indije i Pakistana ima važno mesto ne samo u zemlji svog porekla već i u Velikoj Britaniji među stanovništvom koje potiče iz južne Azije. Kao deo tradicije, koja potiče iz prostora koji je deo identiteta zajednice, pre svega onih njenih članova koji nisu rođeni u Velikoj Britaniji, *bangra* ima značajnu društvenu funkciju kako na venčanjima i porodičnim zabavama tako i na *Melama*, azijskim festivalima, koji se održavaju u većim gradovima Velike Britanije. Iako su krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, mnogu britanski muzičari južnoazijskog porekla modifikovali *bangru*, pod uticajem savremene plesne muzike stvarajući nove forme, odnosno, *fuziju*, u kojoj su elementi *hausa* ili *tehna*, kombinovani sa *repom*, *regeom*, *ragom*, *bangrom*,

za svoj muzički izbor kaže: „Ovo je muzika današnjice – ne poznaje nikakve granice i mi ne poznajemo nikakve granice”⁴⁴⁴ (Sadi 2004, 30). Osnovnu strukturu romana čini improvizovana muzička lista na kojoj se nalaze grupe, odnosno, muzičari koji svoje polazište imaju u različitim idejnim, žanrovskim, kulturnim i vremenskim okvirima: na njoj su i pesme iz druge polovine šezdesetih i početkom sedamdesetih godina (uz izrazitu notu psihodelije⁴⁴⁵) Tima Baklija, grupa The 13th Floor Elevators, Country Joe and the Fish, The Byrds, Yardbirds, zatim, posebno mesto tokom programa imaju Bitlsi, na čiji rad je indijska kultura i muzika uticala u znatnoj meri, u jednom delu njihove karijere⁴⁴⁶ — tok

pored drugih žanrova (Bennett 2000, 105), čini se da je za protagonistu Sadijevog romana ona još uvek hermetična ili isključiva (kao jedno od obeležja identiteta zajednica južnoazijskog porekla). Takođe, u svojoj knjizi *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, Endi Benet navodi i mišljenje Džordža Lipsica (George Lipsitz) da se pripadnici mnogih religija, koji potiču iz Pandžaba, zbližavaju zahvaljujući bangri. (Bennet 2000, 105). Les Bek (Les Back), u svom eseju „X Amount of Sat Siri Akall: Apache Indian, reggae music and intermezzo culture”, ima slično mišljenje, navodeći reči Komala jednom od glavnih pevača bangra grupe Kobra, iz istočnog Londona: [...] Azijci su bili izgubljeni, nisu bili prihvaćeni od belaca, pa su skrenuli u crnu kulturu, oblačili su se kao crnci, govorili su kao oni, i slušali rege. Ali sada bangra im je dala ‘njihovu’ muziku i učinila da osećaju da zaista imaju identitet” (Back 2003, 331). S druge strane, trebalo bi istaći i mišljenje Rupe Hok, koja, s pravom, tvrdi da je „previše pojednostavljeno smatrati bangru jedinom snagom koja ujedinjuje sasvim različite pripadnike azijske omladine Britanije” (Huq 1996, 64). Ona navodi i reči Hanifa Kurejšija u intervjuu za britanski *The Guardian* iz 1992. godine (7. avgust): „ ‘Azijska zajednica je tako raznolika, toliko široka što se tiče klase, starosne dobi, pogleda na svet, da nema nikakvog smisla govoriti o takozvanoj azijskoj zajednici’ ” (Huq 1996, 67); “Asians were lost, they weren’t accepted by whites, so they drifted into the black culture, dressing like blacks, talking like them, and listening to reggae. But now Bhangra has given them ‘their’ music and made them feel that they do have an identity”; “an oversimplification to see bhangra as the one force uniting the disparate members of Britain’s Asian Youth”; “ ‘The Asian community is so diverse, so broad in terms of class, age and outlook that it doesn’t make any sense to talk of the so-called Asian Community’ ”

⁴⁴⁴ “This is today music – it knows nae boundaries an we know nae boundaries”

⁴⁴⁵ Suhajl Sadi kaže da reference na psihodeliju u tekstu otvaraju još jedan put u istraživanju stanja izmenjene svesti u proznom delu, te da je želeo, tokom pisanja ovog romana, da pomera granice realnog, da ulazi u oblast paradoksa i dolazi do logičnih, ali i nelogičnih zaključaka; dostupno na: <<http://www.spikemagazine.com/0406-suhayl-saadi-psychoraag-interview.php>> [2. januar 2014.].

⁴⁴⁶ Intezitet interesovanja kod članova ove grupe za aspekte indijske kulture (posebno za transcidentalnu meditaciju) bio je različit (Džordž Harison je najviše vremena posvetio indijskoj muzici i kulturi); njihov boravak u Indiji 1968. godine, u ašramu koji je organizovao Mahariši Maheš Jogi, za njih je uglavnom bilo razočaravajuće iskustvo (što je i izraženo u pesmi „Sexie Sadie”, najpre nazvanoj „Maharishi”) i nije potrajao dugo: Džon Lenon će kasnije izjaviti da su napravili grešku, te da je Mahariši samo čovek koji se ne razlikuje od drugih (Christiansen 2014, 139-140). Kako Samanta Kristiansen (Samantha Christiansen) na to ukazuje, Bitlsi nisu bili prvi iz kontrakulture koji su otkrili Indiju; takvih interesovanja bilo je i u Bit generaciji (the Beat generation) — Alen Ginzberg i Piter Orlovski proveli su sedam meseci (od 1962. do 1963. godine) putujući Indijom, posećujući, pri tom, drevne gradove i sveta mesta — a njihova opčinjenost Indijom odražavala je vrlo čest motiv u predstavljanju Istoka kao suprotnosti Zapadu: nasuprot društvenoj konfuziji u posleratnoj Americi, koja je pokušavala da se navikne na posledice „Hladnog rata”, nemire, nove ratove — kao što su bili oni u Koreji i, kasnije, u Vijetnamu — političke tenzije i novu potrošačku ekonomiju, predstavljanje (i percepciju) Indije podrazumevale su slike (ili preciznije, mitovi) zemlje bez poslovnih i političkih stresova, koju prožimaju drevna mudrost i unutrašnji mir; ipak, ovakva na prvi pogled, laskava

Zafovih misli (koji će ga, u nekoliko navrata uvesti u gotovo meditativno stanje), iako pun slika ljudi koji su najvećim delom ispunjavali njegov život, biva usporen tokom emitovanja „Within You Without You”⁴⁴⁷, te mu se prvi put dešava da zaspi tokom programa: iz veoma kratkog sna prenuće ga „nastupanje tišine” (Saadi 2004, 147) — a pesmom „A Day in the Life”, kojom se završava album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, završava se i Zafova emisija (kao i priča u ovom romanu), ostavljajući utisak, uz poslednje tonove klavira (čiju „savršenost” Zaf poredi sa „imenom Boga” (Saadi 2004, 419)), da je junak priče imao katarzično iskustvo, te da će, u danu koji počinje, moći da nastavi život u realnosti čiji svet može biti bar donekle drugačiji od onog koji je predstavljen, pored ostalog, u ovoj pesmi Bitlsa, a koji je Ian Mekdonald opisao u svojoj analizi u knjizi *Revolucija u glavi: ploče Bitlsa i šezdesete*, kao neprosvećen, deprimirajući, destruktivan (Ian MacDonald 2008, 229). Na Zafovoj listi, tokom noći, mogu se čuti i keltski motivi u pesmama škotske grupe The Colour of Memory (čime je istaknuta važnost lokalnog ambijenta), i psihodelični raga rok, u pesmama engleske grupe Kula Shaker⁴⁴⁸ (čime je uspostavljena veza ili vrsta muzičke razmene između indijskog i britanskog kulturnog konteksta), koji su karijeru započeli u drugoj polovini devedesetih godina i često bili svrstavani u diskurs britpopa (Zaf, tokom svoje emisije, pušta čak nekoliko pesama spomenutih grupa); značajan deo njegove liste čine i južnoazijski muzičari, Nusrat Fateh Ali Kan (kavali pevač, koji je inspirisao mnoge rok muzičare u Americi i Evropi), pakistanska sufi rok grupa Junoon, kao i Talat Mahmud, Kišor Kumar, Mukeš (pored ostalih), pevači čiji glas se mogao čuti i u pesmama najgledanijih indijskih filmova. Takođe, tokom velikog dela programa emituju se pesme grupa, odnosno, muzičara, kao što

karakterizacija nije previše daleko od svedene kulturne binarne podele kakva je postojala u stanovištu evropskih kolonizatora, o „necivilizovanom” i „divljem” Istoku i modernom i razvijenom Zapadu; iako je Indija, šezdesetih godina, predstavljana kao alternativa posrnuću zapadne civilizacije u njenom konzumerizmu i nasilju, potpuno izostavljanje bilo kakvog aspekta savremenog života u predstavljanju južne Azije samo je isticalo ideje o superiornosti zapada u tehnološkom, ekonomskom, ili vojnom smislu (Christiansen 2014, 135).

⁴⁴⁷ Džordž Harison je napisao „Within You Without You” (na albumu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) iz perspektive indijske meditativne filozofije, a u muzičkom smislu, ona predstavlja najveći odmak u odnosu na sve dotadašnje pesme koje su Bitlsi snimili. U pozadini miksa, u kome je dominantan zvuk table (naravno, uz melodiju sitara), vokali Džordža Harisona podsećaju na mantru, a uz aranžmane i produkciju Džordža Martina, ova pesma predstavlja uspešnu interakciju muzičkih ideja Istoka i Zapada (Hannan 2008, 55).

⁴⁴⁸ Ime su dobili po Kulašekari, indijskom svecu, pesniku, i kralju iz devetog veka, u regiji današnje Kerale.

su Asian Dub Foundation, Cornershop, Talvin Singh, Šila Čandra, ili Nitin Soni, kod kojih različiti, umetnički, žanrovski i politički aspekti čine amalgam sa njihovim južnoazijskim nasleđem i britanskim (urbanim) identitetom.⁴⁴⁹ Pitanja o mogućnostima izbora identiteta i etniciteta, ali i o pripadanju britanskom društvu, supkulturi ili glavnim kulturnim tokovima veoma su značajna za spomenute muzičare, ali i za protagonistu romana Zafa; njihova iskustva (i reakcije) u kontradiktornim realnostima, u, na prvi pogled, predvidivom lokalnom okruženju ili, naizgled, bezgraničnom globalizovanom svetu — ili u stvaranju novog kulturnog prostora — suštinski je deo je njihovog muzičkog izraza, koji predstavlja njihov identitet, koji, opet, čini deo dinamičnih, (kompleksnih) kulturnih procesa. Muzika u Sadijevom romanu istovremeno povezuje različita i udaljena mesta ali ih i nadilazi, prelazi granice⁴⁵⁰, ona je proizvod kulture i umetnička forma koja se pre dešava u vremenu nego

⁴⁴⁹ Asian Dub Foundation u svom muzičkom izrazu spajaju nekoliko različitih stilova, repkor, elektronsku muziku, hip hop, pank, takođe, tradicionalnu muziku, između ostalog; kako navode na svojoj stranici na internetu, u svojoj muzici oni kombinuju raga-džangl ritmove, tradicionalne elemente, sviranje bas gitare je u indo-dab stilu, a pristup zvuku gitare inspirisan je sitarom; tekstovi pesama obuhvataju aktuelne društvene, političke, kulturne teme, a kako članovi grupe ističu, prvi album *Facts and Fiction*, koji je objavljen, 1995. godine, nije privukao pažnju u periodu dominacije britpopa; dostupno na :<http://www.asiandubfoundation.com/?page_id=204> [07.06.2011.]; basista ove grupe Dr Das je u jednom od intervjua rekao da je njihova muzika zvuk koji predstavlja urbani London u tom trenutku, te, da je, zapravo, ona pravi britpop (Zuberi 2001, 182). Cornershop u svojoj muzici kombinuju britpop, elemente elektronske muzike, indijsku muziku (koja, opet, obuhvata mnogo različitih žanrova), a ova grupa je, pored ostalog, privukla pažnju britanske publike i na indijske filmove (Dawson 2005, 168), zahvaljujući pesmi „Brimful of Asha”, (u remiksovanoj verziji Normana Kuka) — posvećenoj Eši Bosl najpoznatijoj indijskoj filmskoj pevačici — koja je dospela na prvo mesto britanskih top lista 1998. godine. Talvin Singh je kompozitor i producent, koji u svojoj muzici kombinuje dram en bejs, džangl, pop i motive indijske muzike; takođe, on koristi i sitar, tablu, gramofon, i semlove u kreiranju muzike. Njegov prvi album *OK*, iz 1998. godine, dobio je prestižnu „Mercury” nagradu, a Singh je izabrao ovaj naziv jer svuda, kako kaže „ljudi znaju šta je OK. Muzika ne treba da ima granice. To je najvrednija stvar u muzici danas. Živimo u vremenu kada stvari moraju da se ujedine” (Zuberi 2001, 182) (“people know what *OK* is. Music shouldn’t have boundaries. That’s the most valuable thing in music today. We’re living in a time when things have got to unite”). U pesmama Šile Čandre, nalaze se, u najvećoj meri, elementi indijske muzičke tradicije ali i keltske, arapske, andaluzijske muzike, pored mnogih drugih. Eklekticism je osnovno obeležje muzike Nitina Sonija koji na svojim albumima kombinuje mnoge žanrove kao što su elektronika, novi džez, trip hop, dram end bejs, haus, hip hop, pored ostalih, uz elemente azijskih muzičkih tradicija; u jednom od intervjua Niti Soni kaže da Indija pripada njegovom kulturnom nasleđu ali da nacionalnost ne predstavlja nikakvu barijeru za njega; dostupno na: <<http://www.indianlink.com.au/art-without-boundaries-nitin-sawhney/>> [4. oktobar 2015.]. Iz perspektive postmoderne teorije, kako na to podseća Dominik Strinati (Dominic Strinati), novu istoriju popularne muzike u velikoj meri obeležava trend mešanja različitih muzičkih stilova i žanrova (Strinati 2005, 221).

⁴⁵⁰ Koncept granice ili graničnog područja, kako na to ukazuju Bil Eškroft (Bill Ashcroft), Gareth Griffiths (Gareth Griffiths) i Helen Tifin (Helen Tiffin) je od suštinskog značaja u postkolonijalnim studijama, a pitanja koja se u njemu postavljaju odnose se na konstruisanje granica među narodima, nacijama, i individuumima; ovaj međuprostor problematizuje i razgrađuje binarne sisteme koji su ih stvorili (Ashcroft, Griffiths and Tiffin. 2007, 25) a u ovom procesu, veoma često, popularna muzika ima značajnu ulogu.

što će biti ograničena u određenom mestu, u neprestanom je previranju, i procesu ponovnog stvaranja, zavisi od svog konteksta izvedbe, ona postaje Zafov instrument za prevazilaženje nacionalnog i/ili religijskog identiteta koji ima osnovu u restriktivnoj binarnoj podeli u kojoj je nasuprot ličnog postojanja sve ostalo drugo (odnosno strano) (Hoene 2015, 76, 77). Zafov studio postaje vrsta liminalnog prostora, u kome se oseća sasvim bezbedno od „prošlosti i budućnosti”, odakle se njegov glas⁴⁵¹ čuje preko radio talasa u „tami prostora” (Saadi 2004, 8); radio je „jedino mesto gde se osećao kao čovek — kada je bio sam samo sa svojim glasom. Svake noći vraćao se na početak. U Altakvin”^{452 453} (Saadi 2004, 200). Zaf u svojim najavama često upotrebljava reči iz drugih jezika — škotska varijanta engleskog, urdu, arapski, farsi, irski, francuski, hindi, španski, turski, staropersijski, pandžapski su jezici čije su pojedine reči i izrazi upotrebljeni u ovom romanu — a, kako zapaža Ketrin Ešli (Katherine Ashley), s obzirom na to da je završio studije etnologije, on je, svakako, svestan postojanja veza između jezika i identiteta i kontradiktornosti koje, pri tom, često nastaju: celovitost i neutralnost su ciljevi u njegovoj potrazi, i premda neutralnost zavisi od utvrđivanja granica, on ne želi da ih napravi između sebe i drugih: u svojoj emisiji, on pokušava da integriše mnogo različitih pesama i jezika (odnosno njihovih elemenata) u jednu celinu; identitet bi za njega predstavljao „proces neprestanog prevođenja” (Ashley 2011, 136). Naposljetku, može se tvrditi da se Zaf nalazi u takvom prelaznom trenutku, gde se, kako ga Homi Baba (Homi Bhabha) opisuje, „prostor i vreme ukrštaju kako bi stvorili kompleksne oblike različitosti i identiteta, prošlog i sadašnjeg, unutarnjeg i spoljašnjeg, pripadanja i odbacivanja”⁴⁵⁴ (Bhabha 1994, 1).⁴⁵⁵

Realnost u Škotskoj, šezdesetih i sedamdesetih godina, kako o tome piše Suhajl Sadi, bila je ispunjena rasizmom; u vremenu uspona Nacionalnog fronta, demagoških govora Inoka Pauela, nastanka brojnih organizacija i skupina ekstremne desnice, kada je, tokom tih

⁴⁵¹ Kako Džodi Berland (Jody Berland) na to ukazuje, preko glasa voditelja, odnosno, didžeja, radio stanica kreira kontekst na koji aludira; jedno od jedinstvenih svojstava radija je njegova mogućnost da napravi mapu našeg simboličnog i društvenog okruženja (Berland 1990, 191).

⁴⁵² “wis the only place where he felt human — when he wis alone with just his voice. Every night, he wis goin back to the beginnin. To Altaqween”

⁴⁵³ Altakvin: iz arapskog jezika, *Altaqween*, postanje (Saadi 2004, 421).

⁴⁵⁴ “where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion”

⁴⁵⁵ Takođe, zapažanje u knjizi Kristin Hene (Chrisitn Hoene), *Muzika i identitet u postkolonijalnoj britanskoj južnoazijsko književnosti (Music and Identity in Postcolonial British South Asian Literature)*, str.78.

svojih formativnih godina, gotovo svakodnevno bio prinuđen da trpi rasističke uvrede — Sadijevi roditelji su pakistanskog i avganistanskog porekla; rođen je 1961. godine u jorkširskom gradu Beverliju, a odrastao je u Glazgovu — Sadi je pokušao da kreira svoj lični, drugačiji svet, a u tome su mu pomogle reči i zvuk, odnosno, muzika i emisije koje je slušao na radiju: „Imao sam osećaj da postoji svet koji je plesao kao plamen sveće u alabasteru i da taj svet nije bio uskogrudni Glazgov.”⁴⁵⁶ U romanu *Psihorag*, Sadi ukazuje na svojstvo radija da, kroz interakciju govora, muzike i njenog konteksta i značenja — koja mogu biti proširena u okviru celine koja nastaje kroz mnoge kombinacije u sastavljanju liste za emitovanje — dobija znatan potencijal da povezuje i transformiše različite (udaljene), društvene i kulturne prostore (čime značenja muzike opet mogu biti proširena), a ovde je akcenat i na karakteristici radija, o kojoj, pored ostalog, piše Džodi Berland (Jody Berland) u svom razmatranju odnosa radijskog prostora i industrijskog vremena, da može kreirati mapu „našeg simboličkog i društvenog okruženja” (Berland 1990, 191).

Prema rečima Sajmona Frita, popularna muzika više nije pripojena samo jednom vremenu i prostoru — što je istaknuto i kroz priču romana *Psihorag* — ona se neprestano revitalizuje, remiksuje, i ponovo objavljuje, da bi ispunila takvu vrstu prostora u kome nema uobičajenog istorijskog toka; Bitlsi pripadaju šezdesetim godinama, ali za mnoge slušaocce, na primer, i devedesetim godinama, kada su objavljeni njihovi digitalno remiksovani antologijski albumi (Frith 2007, 254). Takođe, trebalo bi istaći i mišljenje Martina Klejtona, da istorijski procesi, odnosi i ideologije u društvenim prostorima, omogućavaju ili ograničavaju muzičke prakse, koje, opet, kreiraju ili menjaju te prostore, odnose u njima, ili ideologije⁴⁵⁷ (što je jedna od tema u delima o kojima je bilo reči).

Ovde, u završnim razmatranjima, trebalo bi istaći da, kao način komunikacije, popularna muzika (u Velikoj Britaniji i Republici Irskoj) može činiti sponu između mnogih kompleksnih identiteta (ličnih, društvenih, kulturnih, nacionalnih), a što je zabeleženo i u pričama proznih dela koja su obuhvaćena u ovoj disertaciji; brojni muzički

⁴⁵⁶ “I felt there was a world which danced like the flame of a candle in alabaster and that this world was not parochial Glasgow.” Tekst je dostupan na: <http://sarmed.netfirms.com/suhayl/NEW/articles_essays/valve/index.htm> [30. septembar 2015.].

⁴⁵⁷ U članku Martina Klejtona „Kultura indijske muzičke izvedbe” (“The culture of Indian music performance”); <<http://culturalmusicology.org/martin-clayton-the-culture-of-indian-music-performance/>> [22. septembar 2015.].

žanrovi, dinamične scene i supkulture (u ovim zemljama) pružaju vredne pripovesti o svakodnevnim životnim iskustvima (sukobima, izazovima, povezivanjima) u nestalnom multikulturalnom društvu, koje je u stalnom nastajanju, postavljajući, pri tom, pitanja o njegovoj prirodi i trenutnom profilu, na šta ukazuju i tekstovi većine dela koja su ovde predmet analize. Na koje načine, na primer, (iznova) uspostavljati ravnotežu između različitih strana? Da li je multikulturalnost potpuno ostvariva? Da li je ona tek ideja, teorija, ideal, ideologija različitih (interesnih) sfera, i sredstvo u održavanju sistema globalizovane ekonomije, politički diskurs ili neophodno uređenje (ili tek njegov pokušaj) u evolutivnom procesu društvenog razvitka, tokom neprestanih, neizbežnih kretanja i promena, ili je neophodnost u održivosti i ukupnom civilizacijskom razvoju kroz vreme? Postavljena pitanja ukazuju na mnoga mesta gde bi se nalazili delovi tek jednog odgovora, koji će, tokom neprekidnih, ponekad nepredvidljivih, procesa promena u vremenu, ipak, iznova postajati nepotpun jer nova rešenja treba neprestano tražiti.⁴⁵⁸

U svom eseju „Stranci u sopstvenoj zemlji” (“Strangers in their Own Country”), Deklan Kajberd navodi tvrdnju Jael Tamir (Yael Tamir) „da svako ima pravo da izabere nacionalnu kulturu i da ovo može biti sve više izbor pre nego nepromenljivo pravo dato rođenjem.”⁴⁵⁹ (Kiberd 2001, 69) U (kontradiktornim) okvirima globalizovanog sveta, pre svega, na nivou ekonomije, trgovine, aspekata kulture, industrije zabave, komunikacija i migracija, ova tvrdnja ukazuje i na mogućnosti i potrebu slobodnog izbora u formiranju i definisanju (novog ili drugačijeg) identiteta. Naciju, kao i nacionalnu kulturu, trebalo bi, zapravo, odrediti ne kao homogenu kategoriju, već kao složenu celinu koju karakterišu mnogostrukost i fluidnost u složenom sistemu različitih elemenata — koji su u neprekidnom i, samim tim, dugom procesu (re)definisanja (što bi, naravno, trebalo posmatrati i na dijahronijskoj i sinhronijskoj ravni) — ali čiji odnos, svakako, treba biti uravnotežen. Prema tvrdnji Kevina Robinsa „nacija, svakako, nikada ne može postojati u

⁴⁵⁸ Ova pitanja o prirodi multikulturalnosti su deo rada autora ove disertacije „Multikulturalno okruženje u savremenoj Republici Irskoj: promene i (novi) kulturni identiteti” objavljenom u zborniku *Filološka istraživanja danas: kultura, civilizacija, filologija*, tom VI (Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2014.), str. 173-192.

⁴⁵⁹ “that everyone has the right to choose a national culture and that this may be more and more a choice rather than a fixed birthright.”

formi sopstvene idealne slike o sebi. Nju uvek izneverava nepredvidljiva realnost” (Robins 2001, 471), o kojoj je reč, na primer, i u pričama romana *Apsolutni početnici*, *Crni album* i *Psihorag*. Nacija i njene kulture trebalo bi da bude „zona pluralizama koja će svoju postojanost dokazati upravo uspehom kojim prihvata izbegle, prognane i pridošlice”⁴⁶⁰ (Kiberd 2001, 66) o čemu, pored ostalog, govori i Rodi Dojl u svojoj zbirki kratkih priča *The Deporteers*.

Po mišljenju Džoša Kuna, popularna muzika je po svojoj prirodi postnacionalna, i premda može poticati iz nacionalnih formacija i da utiče na publiku jednog nacionalnog okvira, te da inicira kreiranje nacionalnih ideja i politike, ona je, zapravo, oduvek imala svoje polazište negde drugde i bila na putu ka nekom drugom mestu (Kun 2005, *Kindle Locations* 385-387), na šta, opet, mogu ukazivati pojedini aspekti svih priča o kojima je ovde bilo reči.

Jedan od glavnih ciljeva analize izabranih proznih dela u ovoj disertaciji je da, u ovom trenutku, ponudi jedno od mogućih određenja mesta, uloge i značaja angloameričke popularne muzike kao okvira savremene irske i britanske proze, pre svega, sa društvenog, nacionalnog, (sup)kulturnog ili multikulturalnog aspekta Velike Britanije i Republike Irske, a što, naravno, znači, da ovim nikako nisu iscrpljene i mnoge druge priče, teme i (nova) pitanja, koja se mogu pronalaziti i postavljati u ovoj oblasti.⁴⁶¹ U irskoj i britanskoj prozi, predlog za dalja istraživanja, može obuhvatati veliki korpus dela (koji se stalno proširuje objavljivanjem novih knjiga), a među izabranim delima trebalo bi izdvojiti i roman *Trumpet* (1998) škotske spisateljice Džeki Kej, u kome se glavne teme, muzika, ljubav,

⁴⁶⁰ “ a zone of pluralisms which will prove its durability precisely by the success with which it embraces refugees, exiles and newcomers.”

⁴⁶¹ Neki od pisaca čiji su romani predmet analize u ovom radu, u određenoj meri, koriste motive koji se tiču popularne muzike i u nekim svojim drugim tekstovima, koji mogu biti deo jednog novog istraživanja; iako Nik Hornbi u svom romanu *Juliet, Naked* (2009) (naziv se odnosi na istoimeni muzički album), pre svega, govori o nestajanju emotivne veze, opsesivnosti, nepravilnostima u životu slavni, jedna od glavnih tema odnosi se na uticaj interneta na popularnu muziku, a ona se može naći i u novom romanu Rodija Dojla (*The Guts* (2013)), pored glavne teme koja se odnosi na izazove srednjih godina, porodične odnose, tešku bolest i hrabrost da se ona prebrodi. Takođe, Nik Hornbi je pisao eseje o svom doživljaju nekih omiljenih pesama, a oni su objavljeni u knjizi *31 pesma* (*31 Songs*) (2003). Uspostavljajući određene veze između muzike i književnosti u koncertnom prostoru, Nick Hornbi je nastupao sa grupom Marah čitajući svoje neobjavljene eseje napisane upravo za nastupe sa ovim muzičarima. Hornbi je saradivao i sa Benom Foldsom, napisavši reči (zapravo, osobene narative) za pesme na albumu *Lonely Avenue* iz 2010. godine.

lični identitet, pol i seksualnost, nalaze u priči o džez trubaču Džosu Mudiju, za koga se, posle njegove smrti, ispostavlja da je fizički bio ženskog pola; Džeki Kej je osnovne elemente i inspiraciju za ovaj roman pronašla u priči o životu američkog džez muzičara Bilija Tiptona (rođenom kao Doroti Lusil Tipton) koji je, kao klavirista i saksofonista, gradi svoju karijeru krajem tridesetih, tokom četrdesetih i pedesetih godina prošloga veka. Ejdan Bern (Aidan Byrne) i Nikola Alen (Nicola Allen) su mišljenja da se, u romanu *Truba*, o džezu govori, najpre, kao o načinu prevazilaženja polnih, rasnih ili ličnih kategorizacija, te da se zahteva od čitaoca da ne prihvati polne podele kao konstrukcije koje nanose štetu kako muškarcima tako i ženama (Allen and Byrne 2014, 94); analiza ovog romana i njegovog konteksta predstavljala bi vredan doprinos studijama pola i seksualnosti.⁴⁶² Dihotomija između razumevanja sveta koja su utemeljena u različitim vrednostima i uverenjima koja pripadaju matrijarhalnom ili patrijarhalnom društvenom sistemu je jedna od tema vredna pažnje u romanu Alena Vornera *Morvern Kalar* (*Morvern Callar*) (1995) u kome, ovaj škotski pisac, kako primećuje Džon Le Blan (John LeBlanc), u narativnom postupku, koji se sastoji iz elemenata mita i postmodernističkog pripovedanja, kombinuje (čini se paradoksalno) elemente keltske mitologije i slike savremene rejev supkulture; zapravo, matrijarhalni karakter je ono što im je zajedničko, a postupci *Morvern Kalar*, glavnog ženskog lika u romanu, mogu se povezati sa karakterom, odnosno, delovanjem keltskih boginja (Morigan, na primer) ili druida; tokom svog pripovedanja, odnosno puta i boravka na Ibici (koja je simbol Drugog sveta i jedan od centara rejev supkulture) ona pravi reference na muziku različitih žanrova, čija je svrha da je uvede u „drugi nivo svesti” u kome će iznova kreirati alternativni svet u kome se odražava keltski matrijarhat (LeBlanc 2000, 146-147). Zatim, ovde bi trebalo spomenuti i roman *Tlo pod njenim nogama* (*The Ground Beneath Her Feet*) (1999) Salmana Ruždija, u kome se ovaj pisac bavi temama i motivima koji su inherentni sferi rok muzike, koja je, pre svega, posmatrana kao globalni fenomen⁴⁶³ (sam Ruždi, kao pisac, pripada globalnom prostoru,

⁴⁶² Bern i Alen iznose podatak da je 85 procenata džez muzičara u Engleskoj muškog pola (Byrne and Allen 2014, 85). Inače, prema studiji Džoane Džefri (Joana Jeffri) o poslu džez muzičara, u Sjedinjenim Američkim Državama, 2000. godine, u udruženju džez muzičara nalazilo se svega 15,6 procenata žena (Jeffri 2002, 7).

⁴⁶³ Kako Tim Gotje (Tim Gauthier) primećuje, većina aluzija na rok muziku u Ruždijevom romanu ima američki kontekst, čime se, ipak, dobija utisak da ona postaje simbol američke superiornosti (Gauthier 2014, 166). Takođe, Kristofer Rolason (Christopher Rollason), u svom eseju „Ruždijeva ne-indijska muzika: *Tlo*

Istočnom i Zapadnom svetu, kao britanski i kao indijski pisac); koristeći osnovne motive mita o Orfeju, Salman Ruždi konstruiše profile slavnih ličnosti u popularnoj muzici i rekonstruiše, na specifičan način, u tom trenutku, pojedine delove pedesetogodišnje istorije popularne muzike. Kroz priču o Ormusu Kami i Vini Apsari, na putu velikog uspeha njihove grupe VTO, od Bombaja, do Londona i Njujorka, u Ruždijevoj priči je istaknuta važnost velikih gradova kao kosmopolitских centara (Gauthier 2014, 156). Takođe, u ovom romanu (koji je može čitati i kao *roman à clef*) „pop i rok scena je srž zapleta, dok se čini da je Ruždi gotovo opsednut ličnostima svojih protagonista, njihovim identitetom pevača i muzičara”⁴⁶⁴ (Albertazzi 2006, 125); glavni likovi u priči su konstruisani na osnovu profila muzičara kao što su Džon Lenon, Elvis Prezli, Bob Dilan, Brajen Vilson (Ormus Kama), Tina Turner, Šer, ili Ima Sumak⁴⁶⁵ (Vina Apsara). Govoreći o glavnim temama u ovoj knjizi, Ruždi je naglasio da je „Rok mitologija našeg vremena”⁴⁶⁶, a Silvia Albertaci (Silvia Albertazzi) ukazuje i na to da priča u ovom romanu dokazuje kako se iz drevnih mitova, još uvek, u vremenu globalizacije, može mnogo naučiti, te da životi slavnih „reflektuju paradoks rok utopije: uništiti vreme koristeći muziku, formu umetnosti čiji je temelj u samom vremenu [...] Kada Vina i Ormus [protagonisti romana] sviraju svoju muziku, potpuno su nesvesni prošlosti i budućnosti, dok njihova publika živi za taj trenutak u kome se ta muzika svira i u kome je mogu slušati, kratki trenutak koji je izvan vremena i van sećanja”⁴⁶⁷ (Albertazzi 2006, 128). Tim Gotje je mišljenja da Ruždi preuzima mit o Orfeju, pre svega, kako bi iskazao svoj stav o „besmrtnosti umetnosti” ali ne i umetnika,

pod njenim nogama” (“Rushdie's Un-Indian Music: *The Ground Beneath Her Feet*”), citira deo intervjuja Salmana Ruždija francuskom listu *Le Monde* (1. oktobar 1999.), u kome kaže da roman *Tlo pod njenim nogama*, zapravo, nije o rokenrolu, on je pokušaj da se odgovori na evoluciju svetske kulture koja traje poslednjih pedeset godina (Rollason 2006, 1).

⁴⁶⁴ “the rock and pop scene is the core of the plot, while Rushdie appears to be almost haunted by the personality of his protagonists, by their identity as singers and musicians”

⁴⁶⁵ Ovo je predlog Kristofera Rolasona, koji povezuje opis neobično velikog raspona glasa, koji u Ruždijevom romanu ima Vina Apsara, i činjenicu da je peruanska pevačica Ima Sumak — međunarodni uspeh je postigla pedesetih godina — imala raspon glasa od gotovo pet oktava, spominjujući, pri tom, i naziv njene pesme „Zemljotres” (“Earthquake”) kao moguću intertekstualnu referencu jer, na početku priče, Vina Apsara gine u zemljotresu koji pogađa Meksiko (Rollason 2006, 12).

⁴⁶⁶ Dostupno na: <http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN_RUSHDIE.html>. [25. oktobar 2015.]; “Rock is the mythology of our time”

⁴⁶⁷ “reflect the paradox of rock utopia: to annihilate time by using music, an art form which is based on time itself [...] When Vina and Ormus play their music, they are completely oblivious of past and future, while their audience lives for the moment in which that music is played and they can listen to it, a brief moment which is outside of time and without memory”

podsećajući, pri tom, kako je, u mitu, Orfejeva glava nastavila da peva, iako su Majnade rastrgle njegovo telo, navodeći i Ruždijeve reči da pevač može biti uništen ali se ne može zaustaviti (njegova) pesma (Gauthier 2014, 165). Jedno od pitanja koje se može postaviti na osnovu Ruždijeve priče odnosilo bi se na mesto ili prostor kome bi pripadali muzičari, u svetu u kome i sami, kao njihova muzika, neprestano prelaze granice ili ograničenja.

Dalje istraživanje odnosa angloameričke popularne muzike i proze trebalo bi usmeriti, pored ostalog, i na veliki korpus američkih proznih dela, u kojima se pisci bave karakteristikama i različitim stranama popularne kulture u svakodnevnom životu, ili temama o individualnosti, identitetu i (sup)kulturama popularne muzike, zatim, istorijom pojedinih žanrova popularne muzike, delovanjem muzičke industrije, granicama, podelama (ne i nepromenljivim i stalnim) i antagonizmima između dominantne i marginalizovane kulture, značenjima u popularnoj muzici, razlikama između autentičnog i fabrikovanog, takođe, o odnosu između obožavalaca i slavnih ličnosti; pored romana pisaca kao što su Džek Keruak (*On the Road*, 1957)), Don DeLilo (*Great Jones Street* (1973)), Džonatan Litam (*The Fortress of Solitude* (2003)), Dženifer Igan (*A Visit from the Goon Squad* (2010)), Šerman Aleksi (*Reservation Blues* (1995)), Mark Spic (Marc Spitz) (*How Soon is Never* (2003)) ili autobiografija i memoara Boba Dilana (*Chronicles: Volume One* (2004)), Džonija Keša (*Cash: The Autobiography* (1997)), Peti Smit (*Just Kids* (2010)), *M Train* (2015)), Krisi Hajnd (*Reckless: My Life as a Pretender* (2015)), Kim Gordon (*Girl in a Band* (2015)), pored ostalog, pažnja bi trebalo da bude usmerena i na delo Majkla Muhameda Najta: njegov roman *Takvaker (Taqwacores)* (2003), priča o Jusefu i grupi muslimanskih pankera u gradu Bafalu, inspirisao je mlade muslimane u Sjedinjenim Američkim Državama da formiraju takvaker, (novu) dinamičnu supkulturu, koja obuhvata muziku pank grupa — ili preciznije takvaker grupa, koje u svojim pesmama i nastupima ističu i elemente islama kao deo svog nasleđa — zatim, forume za diskusiju, časopise, filmove i mnoge druge vidove umetničkog izražavanja. Takvaker kakav je zamišljen u Najtovom romanu ne može se odrediti jednostavnim definicijama ili kategorizacijama, a iznenađujuća i kontradiktorna sinteza panka i islama je kontroverzna; ovaj roman je bio cenzurisan, konfiskovan, oštro kritikovan, a, pored toga, polarizovao je i mišljenja na savremenoj pank sceni zbog povezivanja religijskih tema ili pitanja i panka, te se može reći

da je postao izazov konvencionalizovanim pank postulatima. Takvako, kako je predstavljen u romanu, ali i kao supkultura (u američkom miljeu), suprotstavljen je rigidnim religijskim principima, političkim, kulturnim i društvenim dogmama, fanatizmu, seksizmu i homofobiji; Najtov roman artikuliše razmišljanja i emocije mladih čitalaca koji deo svog kulturnog nasleđa imaju u islamu, a koji, podstaknuti ovom pričom, kreiraju alternativni prostor između svoje autoritativne, restriktivne tradicije i netrpeljivosti, konfuzije i anksioznosti društva i njegove dominantne kulture, posebno u (novom) turbulentnom vremenu kakvo je nastalo posle terorističkih napada u Sjedinjenim Američkim Državama 11. septembra 2001. godine. Roman *Takvako* Majkla Muhameda Najta, u ovom kontekstu, ima veliki značaj i relevantnost za društvenu situaciju svojih čitalaca.⁴⁶⁸

Istraživanje odnosa popularne muzike i proze može, u budućnosti, imati neočekivan smer i doneti rezultate koji će definisati deo kulturnih i društvenih vrednosti u određenom vremenu i olakšati razumevanje novog konteksta u kome je nastala knjiga kao i njenog (novog) formata, posebno ako se uzmu u obzir nivoi intertekstualnosti koje pojedine elektronske knjige mogu imati sa svojim multimedijalnim sadržajima — kako na to podseća Linda Hačn (Linda Hutcheon), postmoderna intertekstualnost osporava zatvorenost i jedno, centralizovano značenje (Hutcheon 2004, 127) — takođe, bolje razumevanje novih motiva i tema. Zatim, pažnju bi svakako privukla i pitanja koja bi se odnosila na recepciju romana (ili odnosa reči i zvuka) koji bi bio objavljen uz određenu muziku (onda, može se govoriti i o recepciji muzike u okviru tog izdanja) na jednom od formata kao što su

⁴⁶⁸ Više detalja o romanu *Takvako* Majkla Muhameda Najta nalazi se u članku autora ove disertacije, pod nazivom “Michael Muhammad Knight’s *Taqwacores*: Fiction Versus Reality in a Subculture’s Popular Music”, u knjizi *Words and Music* (eds. Kennedy and Gadpaille (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 127-142. Pored brojnih ideja o panku i islamu koje imaju protagonisti u Najtovom romanu, u toj priči, nalazi se i sledeće mišljenje : „‘pank’ je kao zastava; otvoreni simbol, on znači samo ono što ljudi veruju da znači [...] Prestao sam da pokušavam da definišem pank otprilike u isto vreme kada sam prestao da definišem islam [...] neupućeni smatraju da su i u jednom i u drugom jedinstvene, celovite zajednice, a ništa kao to nije dalje od istine” (Knight 2007, 7); “ ‘punk’ is like a flag; an open symbol, it only means what people believe it means [...] I stopped trying to define punk around the same time I stopped trying to define Islam. [...] Both are viewed by outsiders as unified, cohesive communities when nothing can be further from the truth”

kompakt disk, ploča, kasetna (što je manje verovatno), ili kao digitalno izdanje. Na primer, australijski pisac Tim Vinton je, 2001. godine, uz svoj roman pod nazivom *Dirt Music: a Novel*, objavio i dva kompakt diska sa muzikom za ovaj roman (*Dirt Music: Music for a Novel*); muzika na prvom disku, uglavnom je u formi bluz, dok su na drugom disku kompozicije Arva Perta, Vona Vilijamsa, Šostakoviča i Baha. Na kraju, treba istaknuti, da bi bilo potrebno sprovesti analize i u okviru novog pristupa pisanju, odnosno, kreiranju knjiga i novog čitalačkog iskustva, koje je omogućeno u izdanjima izdavačke kuće Booktrack, koja objavljuje, u elektronskoj formi, knjige različitih žanrova, koje u svom tekstu sadrže muziku, ambijentalni zvuk i zvučne efekte (koji su prilagođeni dinamici priče, njenim temama, motivima, scenama). Različiti muzički žanrovi i kompozitori se uzimaju u obzir za svako delo u izdanju ove kuće, a savremeni pisci, čije su knjige objavljene do sada, saradivali su sa njom u kreiranju i biranju zvuka, odnosno, muzike, kako bi njihove ideje bile precizno prenesene; za potrebe objavljivanja svoje kratke priče „Na jugu” (“In the South”), u ovoj formi, Salman Ruždi je, na primer, saradivao sa novozelandskim kompozitorom Džonom Psatasom, i poslao je svoje komentare i izabrane delove indijske tradicionalne muzike izdavačkoj kući Booktrack (koje je, potom, snimio Simfonijski orkestar Novog Zelanda).⁴⁶⁹

Naposletku, na koji način će čitaoci razumeti muzičke reference u tekstu, a onda i njegove delove ili celinu, može zavisiti i od njihovog poznavanja ili doživljaja te muzike, a da li će ih književno delo (sa takvim, za čitaoca, manje poznatim ili nepoznatim referencama) podstaknuti da pronadu i slušaju muziku koju pisac spominje, i, naravno, kakvo bi onda bilo njihovo razumevanje priče, može biti predmet još jednog istraživanja.

Prema rečima Sajmona Frita, muzika ima suštinsku važnost za načine na koje ljudi sistematizuju svoja sećanja, upravljaju svojim emocijama, definišu svoj identitet i slobodu

⁴⁶⁹ Kratka priča „Na jugu” najpre je objavljena 18. maja 2009. godine u časopisu *New Yorker*, a u digitalnom formatu izdavačke kuće Booktrack objavljena je 8. maja 2015. godine. Pored ostalih, informacije o ovoj izdavačkoj kući objavljene su i u listovima *The New York Times* (23. avgust 2011.), u tekstu dostupnom na: <http://www.nytimes.com/2011/08/24/books/booktrack-introduces-e-books-with-soundtracks.html?_r=1> [27. oktobar 2015.], *The Guardian* (16. april 2012.), u tekstu dostupnom na: <<http://www.theguardian.com/books/2012/apr/16/booktrack-ebooks-sensuous-andrew-motion>> [27. oktobar 2015.], *Daily Finance* (1. septembar 2011.), u tekstu dostupnom na: <http://www.dailyfinance.com/2011/09/01/e-book-soundtracks-the-next-revolution-in-reading/> [27. oktobar 2015.].

(Frith 2007, 268), a ovo se može tvrditi i za književnost, uopšte, svakako, i za prozu o kojoj je ovde bilo reči.

U svojoj knjizi *Popularna kultura (Understanding Popular Culture)*, Džon Fisk piše da „Čitava popularna kultura jeste proces borbe, borbe oko značenja društvenog iskustva, proces ostvarenja ličnosti pojedinca i njenih odnosa s društvenim poretkom, kao i tekstova i robe unutar tog poretka” (Fisk 2001, 37). U uslovima stalnih, promenljivih interakcija različitih društvenih grupa, u fluidnoj stvarnosti u kojoj se prepliću i sukobljavaju mnoga različita iskustva i percepcije, najvažnija svojstva popularne kulture (naravno i popularne muzike) su, između ostalih, kako ističe i Džon Fisk, njena relevantnost „za neposrednu društvenu situaciju ljudi” (Fisk 2001, 33), a može se reći i da je ovo jedno od svojstava dela o kojima je ovde bilo reči. Popularna muzika (predstavljena u proznim delima) je dinamičan, heterogen i važan kulturni fenomen, koji ukazuje na to da bi stvaranje naglašene, sistematske i systemske kulturološke homogenizacije, hermetizma ili konstantne mitologizacije istorijskih aspekata u kolektivnom identitetu (kada je individualnost marginalizovana) bilo u suprotnosti sa dinamikom i suštinom prirode (procesa) kulture koja nije statična ili dovršena konstrukcija (a to ne bi trebalo ni da bude). Čini se da pojedini aspekti kulture popularne muzike mogu menjati ustaljenu, poznatu, kulturnu matricu ili bar jedan njen deo, i iznova stvarati nove kulturne simbole, koji su, zapravo, refleksija društvenog, odnosno, kulturnog iskustva i trenutka, koji može imati privremen značaj ili, s druge strane, važnost koja prevazilazi okvir sadašnjeg.

U drugoj polovini dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka, (irski i britanski) roman je nastavio da se razvija pored drugih (relativno novih) narativnih formi, pre svega, onih koje pripadaju popularnoj kulturi — pretpostavke jednog dela književne kritike da će roman nestati pokazale su se neosnovanim — film (kao i televizijske adaptacije romana) i proza veoma često razmenjuju teme, ideje i motive (Bentley 2008, 192), a ovakav odnos između proze (ali i poezije, što je, naravno, još jedno značajno polje istraživanja) i popularne muzike je čest i stvara arhitekturu reči, zvuka, simbola, kulturnih značenja koja ispunjava i čini nove prostore i svetove, u kojima se nalaze mnogobrojne narativne mogućnosti.

Brajen Mekhejl (Brian McHale) naglašava da je jedna od glavnih karakteristika postmodernizma postavljanje ontoloških pitanja, a neka od njih su: „Kakve vrste sveta postoje, kako su one sačinjene i kako se razlikuju?”⁴⁷⁰ (McHale 2004, 10); prema rečima Brena Nikola (Bran Nicol) postmoderna proza je vrsta izazova za čitaoce jer zahteva od njih da ne budu pasivni konzumenti već da aktivno stvaraju značenja (Nicol 2009, xiv), a kako Linda Hačn ukazuje na to, postmodernizam ispituje zatvorene sisteme, koji su centralizovani i hijerarhijski ustrojani (Hutcheon 2004, 41), a ovo se, pored ostalog, može tvrditi i za prozna dela o kojima je ovde bilo reči, koja, naravno, pripadaju savremenoj prozi, za koju, Filip Tju, s pravom kaže, da „može odgovoriti na savremene uslove života i na ono što on naglašava kao kulturno” (Tju 2006, 245).

Prema rečima Endrua Gudvina (Andrew Goodwin), popularnu muziku (koja, pre svega, pripada savremenom trenutku, iako može povezivati različite i udaljene periode) treba predavati i proučavati kao način razvijanja kritičkog mišljenja — što bi, svakako, trebalo činiti i kada je književnost u pitanju — a to je i prilika da se postavljaju pitanja o tome šta pomoću nje možemo reći ili naučiti (Goodwin 1997, 47-50).

Popularna muzika i proza (o kojoj je ovde reč), kao i njihovo tekstualno prožimanje, otkrivaju nove i mnoge promenljive aspekte svakodnevnog života čiji karakter i smisao pisci, muzičari, čitaoci i slušaoci pokušavaju da pronađu ili (iznova) kreiraju.

⁴⁷⁰ “What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?”

Literatura

Primarni izvori:

- Doyle, Roddy. 1995. *The Barrytown Trilogy: The Commitments, The Snapper, The Van*. London: Minerva.
- Doyle, Roddy. *The Deportees*. London: Vintage Books. 2008.
- Fearnly, James. 2012. *Here Comes Everybody*. London: Faber and Faber Ltd. Kindle Edition.
- Hornby, Nick. 1996. *High Fidelity*. London: Indigo.
- Hooley, Terri. 2013. *Hooleygan: Music Mayhem Good Vibrations*. Belfast: Blackstaff Press. Kindle Edition.
- Kay, Jackie. 2011. *Trumpet*. London/Basingstoke/Oxford: Picador.
- Knight, Michael Muhammad. 2007. *The Taqwacores*. London/Berkeley/Beirut: Telegram Books.
- Kureishi, Hanif. 1999. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber Limited.
- Kureishi, Hanif. *The Black Album*. London: Faber and Faber Fiction. 2009. Kindle Edition.
- Lydon, John, with Keith and Kent Zimmerman. 2003. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. London: Plexus Publishing Limited.
- MacInnes, Colin. 2011. *Absolute Beginners*. London: Allison and Busby Ltd.
- Malkani, Gautam. 2007. *Londonstani*. London: Harper Perennial.
- Morrissey, Steven Patrick. 2013. *Autobiography*. London: the Penguin Group Penguin Books Ltd. Kindle Edition.
- Niven, John. 2009. *Kill Your Friends*. Pymble/Toronto/Auckland/London/New York: Harper Collins. Kindle Edition.
- Richards, Keith. 2010. *Life*. London: Phoenix. Kindle Edition.
- Rushdie, Salman. 2000. *The Ground Beneath Her Feet*. London: Vintage.
- Saadi, Suhayl. 2005. *Psychoraag*. Edinburgh: Chroma.
- Warner, Alan. 1996. *Morvern Callar*. London: Vintage.

Ostali prozni izvori:

- Ackroyd, Peter. 2001. *London: the Biography*. London: Vintage Books.
- Coe, Jonathan. 2001. *The Rotter's Club*. New York: Vintage Books.
- Coe, Jonathan. 2008. *The Closed Circle*. London: Penguin Books.
- Coe, Jonathan. 2008. *What a Carve Up*. London: Penguin Books.
- Des Barres, Pamela. 2005. *I'm with the Band: Confessions of a Groupie*. Chicago: Chicago Review Press.
- Des Barres, Pamela. 2008. *Let's Spend the Night Together: Backstage Secrets of Rock Muses and Supergroupies*. Chicago: Chicago Review Press.
- Džojš, Džejms. 2003. *Uliks*, preveo Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Doyle, Roddy. 2013. *Guts*. London: Random House.
- George, Boy. 1995. *Take It Like A Man: the Autobiography of Boy George*. London: Sidgwick & Jackson, Pan Macmillan.
- Gray, Alasdair. 1984. *Lanark: A Life in Four Books*. London: Panther.
- Hornby, Nick. 2010. *Juliet Naked*. London: Penguin Books.
- Hornby, Nick. 2011. *31 Songs*. London: Penguin Books.
- James, Tommy. 2010. *Me, the Mob, and the Music: One Helluva Ride with Tommy James and the Shondells*. New York: Scribner.
- Townshend, Pete. 2012. *Who I Am*. London: HarperCollins Publishers.

Književno-teorijske studije i članci:

- Albertazzi, S. 2006. "Music in the Ground Beneath Her Feet". In *Salman Rushdie: Critical Essays*, edited by Mohit K. Ray/Rama Kundu. New Delhi: Atlantic Publisher and Distributors.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Hellen Tiffin. 2007. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts, Second Edition*. London/New York: Routledge.
- Ashley, Katherine. 2011. "Ae Thoostrand Tongues" Language and Identity in Psychoraag".

- International Review of Scottish Studies*, Vol. 36: 129-150.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, Mikhail. 2002. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics". In *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, edited by Brian Richardson, 15-24. Columbus, OH : Ohio State University Press.
- Ball, John Clement. 2004. *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Bentley, Nick. 2008. *Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Bentley, Nick. 2010. "New Elizabethans": The Representation of Youth Subcultures in 1950s British Fiction. In: *Literature & History*, Volume 19, Number 1: 16-33.
- Bentley, Nick. 2003. "Writing 1950s London: Narrative Strategies in Colin MacInnes's City of Spades and Absolute Beginners". In *Literary London Society Journal*, Volume 1, Number 2. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/bentley.htm>.
- Berlatsky, Eric. 2014. "It's Me or the ... Eggplant": Pleasure, Politics, and Prince in Hanif Kureishi's *The Black Album*. In *Write in Tune: Contemporary Music in Fiction*, edited by Erich Hertz and Jeffrey Roessner. London/New York: Bloomsbury Publishing. Kindle Edition.
- Byrne, Aidan and Nicola Allen. "Masculinity and Jazz in Jackie Kay's Trumpet, Jim Crace's All That Follows, and Alan Plater's The Beiderbecke Trilogy". In *Writing in Tune: Contemporary Music in Fiction*, edited by Erich Hertz and Jeffrey Roessner, 85-97. New York, London/New Delhi/Sidney: Bloomsbury.
- Carroll, Rachel and Adam Hansen. "Writing and Popular Music: Litpop in/and/as the World". In *Litpop: Writing and Popular Music*, edited by Rachel Carroll and Adam Hansen, 3-32. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Cronin, Michael. 2006. *The Barrytown Trilogy*. Cork: Cork University Press.
- Dvinge, Anne. 2012. "Keeping Time, Performing Place: Jazz Heterotopia in Candace Allen's *Valaida*". In *Journal of Transnational American Studies*, 4 (2): 1-19.

- Eakin, John Paul. 2004. "What Are We Reading When We Read Autobiography?" *Narrative*, Vol. 12, No. 2: 121-132.
- Eakin, John Paul. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Faulk, Barry. 2007. "Love, Lists, and Class in Nick Hornby's High Fidelity". *Cultural Critique*: 153-176.
- Gauthier, Tim. 2014. "Rock Music as Cosmopolitan Touchstone in Salman Rushdie's The Ground Beneath Her Feet". In *Writing in Tune: Contemporary Music in Fiction*, edited by Erich Hertz and Jeffrey Roessner, 155-168. New York/ London/ New Delhi/ Sidney: Bloomsbury.
- Genette, Gérard. 2001. *Paratexts: Thresholds of Interpretations*, translated by Jane E. Lewin. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Ghassempur, Susanne. 2009. "Tha` Sounds Like Me Arse!": A Comparison of the Translation of Expletive in Two German Translations of Roddy Doyle's *The Commitments*. PhD Thesis, Dublin City University.
- Goulding, Simon. 2010. " 'Neighbours are the Worst People to live beside' The 1958 Notting Hill Riots as Dramatic Spectacle, Drama as Analysis". In *The Literary London Journal*, Volume 8, Number 1.
<http://www.literarylondon.org/london-journal/march2010/goulding.html>.
- Helbig, Jörg. 1998. " "Get back to where you once belonged" — Hanif Kureishi's use of the Beatles-myth in *the Buddha of Suburbia*". In *Across the Lines: Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English*, edited by Wolfgang Kloos, 77- 82. Amsterdam: Rodopi.
- Hertz, Erich and Jeffrey Roessner. 2014. "Introduction". In: *Write in Tune: Contemporary Music in Fiction*. New York/London: Bloomsbury.
- Hoffmann, Gerhard. 2005. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Hutcheon, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/New York: Routledge.

- Kaleta, Kenneth C. 1998. *Hanif Kureishi: Postcolonial storyteller*. Austin: University of Texas Press.
- Keskinen, Mikko. 2005. "Single, Long-Playing, and Compilation: The Formats of Audio and Amorousness in Nick Hornby's *High Fidelity*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol 47, No.1: 3-21.
- King, Bruce. (2005). "Abdulrazak Gurnah and Hanif Kureishi: Failed Revolutions". In *The Contemporary British Novel*, edited by James Acheson and Sarah C. E. Ross, 85-94. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LeBlanc, John. "Return of the Goddess: Contemporary Music and Celtic Mythology in Alan Warner's *Morvern Callar*". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, No. 41, 2000: 145-153.
- Martino, Pierpaolo. 2012. *Mark the Music: The Language of Music in English Literature from Shakespeare to Salman Rushdie*. Roma: Aracne.
- McCarthy, Dermot. 2003. *Roddy Doyle: Raining on the Parade*. Dublin: The Liffey Press.
- McCombe, John. 2014. " "Common People": Realism, Class Difference, and the Male Domestic Sphere in Nick Hornby's *Collision with Britpop*". *Modern Fiction Studies*, Volume 60, Number 1, 165-184.
- McGonigle, Lisa. 2005. "Rednecks and Southsiders Need Not Apply: Subalternity and Soul in Roddy Doyle's *The Commitments*". *Irish Studies Review*, vol.13. No.2: 163-173.
- McHale, Brian. 2004. *Postmodernist Fiction*. London/New York: Routledge.
- Moore-Gilbert, B. 2001. *Hanif Kureishi*. Manchester: Manchester University Press.
- Nelson, Kristina. 2004. *Narcissism in High Fidelity*. Lincoln: iUniverse, Inc.
- Nicol, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York/Cambridge: Cambridge University Press.
- Ochsner, Andrea. 2009. *Lad Trouble Masculinity and Identity in the British Male Confessional Novel of the 1990s*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- O'Reilly, Nathaniel. 2009. "Embracing Suburbia: Breaking Tradition and Accepting the Self in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia*". *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, Volume 7, Number 2.
<http://www.literarylondon.org/london-journal/september2009/oreilly.html>.

- Osbourne, Richard. 2014. "Audio Books: The Literary Origins of Grooves, Labels and Sleeves". In *Litpop: Writing and Popular Music*, edited by Rachel Carroll and Adam Hansen, 201-215. Farnham/Burlington.
- Rollason, Christofer. 2006. "Rushdie's Un-Indian Music: The Ground Beneath Her Feet". <http://yatrarollason.info/articles.php?art=article1>.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books.
- Sağlam, Berkem Güreñci. 2014. "Rocking London: Youth Culture as Commodity in *The Buddha of Suburbia*". In *The Journal of Popular Culture*, Vol. 47, No. 3: 554-570.
- Sayre, F. Robert. 1994. "Introduction: On Reading and Writing Autobiography". In *American Lives: An Anthology of Autobiographical Writing*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Showalter, Elaine. "Ladlit". In *On Modern British Fiction*, edited by Zachary Leader, 60-76. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Sidonie and Julia Watson. 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Stein, Mark. (2004). *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Swiss, Thomas. 2005. "That`s Me in the Spotlight: rock autobiographies". In *Popular Music*, Volume 24/2, 287-294.
- Thomas, Susie. 2011. "Hanif Kureishi: 'The Buddha of Suburbia' – 1990". *London Fictions*. <http://www.londonfictions.com/hanif-kureishi-the-buddha-of-suburbia.html>.
- Tju, Filip. 2006. *Savremeni britanski roman*, prevela Nataša Vavan Pralica. Novi Sad: Svetovi.
- Urban, Ken. 2007. "Ghosts from an Imperfect Place: Philip Ridley's Nostalgia". *Modern Drama*, 50:3, Fall: 325-345.
- Upstone, Sara. 2008. "A Question of Black or White: Returning to Hanif Kureishi's *The Black Album*". *Postcolonial Text*, Vol 4, No 1: 1-24.
- Vekić, Saša. 2008. „Višestruki slojevi identiteta u romanu Gautama Malkanija *Londonstanac*”. U *Philologia*, broj 6: 173-183.

- Vekić, Saša. 2010. „Stvarnost, promene i otkrivanje novih irskih identiteta: *Pegavi ljudi* Hjuha Hamiltona i *The Deportees (Prognani)* Rodija Dojla”. U *Jezik, književnost, promene: književna istraživanja, zbornik radova*, urednice Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, 271-282. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet.
- Vekić, Saša. 2013. “Michael Muhammad Knight’s *Taqwacores: Fiction Versus Reality in a Subculture’s Popular Music*”, In *Words and Music*, edited by Kennedy and Gadpaille, 127-142. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- White, Caramine. 2001. *Reading Roddy Doyle*. New York: Syracuse University Press.
- Woods, Tim. 2003. “Re-Enchanting the City: Sites and Non-Sites in Urban fiction”. In: *Cities on the Margin on the Margin of Cities: Representations of Urban Space in Contemporary Irish and British Fiction*, edited by Laplace Philippe and Éric Tabuteau. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises.

Kulturološke studije i članci o popularnoj muzici:

- Adams, Ruth. 2008. “The Englishness of English Punk: Sex Pistols, Subcultures, and Nostalgia”. *Popular Music and Society*, Vol. 31, No. 4: 469-488.
- Adorno, W. Theodor. 2002. “On Popular Music”. In *Essays on Music*, edited by Richard Leppert, translated by Susan H. Gillespie, 437-469. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Auslander, Philip. 2009. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Back, Les. 2003. “X Amount of Sat Siri Akal!: Apache Indian, reggae music and intermezzo culture”. In *The Language, Ethnicity and Race Reader*, edited by Roxy Harris and Ben Rampton, 328-345. London/New York: Routledge.
- Baker, H. John . 2011. “In the Spirit of ’69? Morrissey and the skinhead cult”. In *Morrissey: Fandom, Representations and Identities*, edited by Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power, 55-72. Bristol/Chicago: Intellect Ltd.
- Baučer, Dejvid. 2008. *Dilan i Koen: Pesnici rokenrola*, preveo Zoran Paunović. Beograd: Clio.

- Bauman, Zygmunt. 2003. "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity". In: *Questions of Cultural Identity*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Bortvik, Stjuart i Ron Moj. 2010. *Popularni muzički žanrovi*, prevele Aleksandra Čabraja i Vesna Mikić. Beograd: Clio.
- Bennet, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan.
- Belk, Russell W. 2003. "Collectors and Collecting". In *Interpreting Objects and Collections*, edited by Susan M. Pearce, 317-326. London/New York: Routledge.
- Berland, Jody. 1990. "Radio Space and Industrial Time: Music Formats, Local Narratives and Technological Meditation." *Popular Music*, Volume 9/2: 179-192.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.
- Bracewell, Michael. 1998. *England is Mine: Pop Life In Albion from Wilde to Goldie*. London: Flamingo.
- Brennan, Matt. 2010. "Constructing a Rough Account of British Concert Promotion History in: Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project." In *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*: 4-13.
- Campbell, Sean. 2011. *Irish Blood, English Heart: Second Generation Irish Musicians in England..* Cork: Cork University Press.
- Campbell, Sean. 2013. "From 'Boys' to 'Lads': Masculinity and Irish Rock Culture". *Popular Music Online*. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/campbell.html>.
- Campbell, Sean. 2007. "Ethnicity and Cultural Criticism: Evocations and Elisions of Irishness in the British Music Press". *Celtic Cultural Studies*. <http://www.celtic-cultural-studies.com/papers/01/campbell-01.html>.
- Carroll, Rachel and Adam Hansen. 2014. "Writing and Popular Music: Litpop in/and/as the World". In *Litpop: Writing and Popular Music*, edited by Rachel Carroll and Adam Hansen, 3-32. Farnham/Burlington: Ashgate.

- Chordia, Parag and Alex Rae. 2008. "Understanding Emotion in Raag: An Empirical Study of Listener Responses". In *Computer Music Modeling and Retrieval Sense of Sounds*, edited by Richard Kronland-Martinet, Sølvi Ystad, Kristoffer Jensen, 110-124. Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- Christiansen, Samantha. 2014. "From "Help!" to "Helping out a Friend": Imagining South Asia through the Beatles and the Concert for Bangladesh". *Rock Music Studies*, Vol. 1, No. 2: 132-147.
- Clarke, John. 2000. "Skinheads & the Magical Recovery of Community". In *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London/New York: Routledge.
- Clayton, Martin. 2008. *Time in Indian Music: Rhythm, Metre, and Form in North India Rag Performance*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Clayton, Martin. 2014. "The culture of Indian music performance". In *Cultural Musicology iZine*. <http://culturalmusicology.org/martin-clayton-the-culture-of-indian-music-performance/>.
- Cloonan, Martin. 1997. "State of the Nation: "Englishness", Pop, and Politics in the Mid-1990s". In *Popular Music and Society*, Volume 21, Issue 2: 47-70.
- Coates, Norma. 2003. "Teenyboppers, Groupies, and Other Grotesques: Girls and Women and Rock Culture in the 1960s and early 1970s". *Journal of Popular Music Studies*, Volume 15, Issue 1: 65-94.
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music*, Vol. 12, No.2: 123-138.
- Dawson, Ashley. 2005. "'BOLLYWOOD FLASHBACK" Hindi film music and the negotiation of identity among British-Asian youths. *South Asian Popular Culture*, Vol.3, No.2. October 2005: 161-176.
- Denisoff, R. Serge. 1995. *Solid Gold: The Popular Record Industry*. New Brunswick: New Jersey.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Devereux, Eoin and Aileen Dillane. 2011. "Speedway for Beginners: Morrissey, Martyrdom and Ambiguity". In *Morrissey: Fandom, Representations, Identities*, edited by Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power, 190-205. Bristol/Chicago: Intellect Ltd.
- Doyle, Roddy. 2006. "Green Yodel No.1". In *Re-Imagining Ireland*, edited by Andrew Higgins Wyndham, 61-71. Charlottesville/London: University of Virginia Press.
- Eckstein, Lars. 2009. "Session 11 and 12: ADF, "Real Great Britain", Asian British Hip Hop after 9/11". Eberhard Karls Universität Tübingen.
<https://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/englisches-seminar/abteilungen/englische-literaturen-und-kulturen/lehrstuhl-prof-dr-christoph-reinfandt/downloads.html>.
- Fagan, G. Honor. 2003. "Globalised Ireland, or, contemporary transformations of national identity?" In *The End of Irish History?:* 110-121. Manchester: Manchester University Press.
- Feldman, Christine Jacqueline. 2009. *We are the Mods: A Transnational History of a Youth Subculture*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*, preveo Zoran Paunović. Beograd: Clio.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Frith, Simon. "Music and Identity". 2003. In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul Du Gay, 108-127. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications.
- Frith, Simon. 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot/Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Frith, Simon. 2007. "Can Music Progress: Reflections on the History of Popular Music". *Muzikologija*, 247-256.
- Fox, Kamal. 2002. "Mixed Feelings: Notes on the Romance of the Mixed Tape." *Rhizomes*, 05 fall. <http://www.rhizomes.net/issue5/fox.html>.
- Garman, Bryan. 1996. "The ghost of history Bruce Springsteen, Woody Guthrie, and the hurt song". *Popular Music and Society*, Volume 20, Issue 2: 69-120.

- Garman, K. Bryan. 2000. *A Race of Singers: Whitman's Working-class Hero from Guthrie to Springsteen*. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press.
- Gillett, Charlie. 2011. *The Sound of the City: The Rise of Rock & Roll*. London: Souvenir Press. Kindle Edition.
- Gildart, Keith. 2013. *Images of England Through Popular Music: Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955-1976*. Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan.
- Gilroy, Paul. 2000. *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Colour Line*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Gilroy, Paul. 2002. *There Ain't No Black in the Union Jack*. London: Routledge.
- Goodwin, Andrew. 1997. "On Being a Professor of Pop". *Popular Music and Society*, Volume 21, Issue 1: 42-52.
- Groom, Nick. 2007. "Union Jack and Union Jills". In *Flag, Nation and Symbolism in Europe and America*, edited by Thomas Hylland Eriksen, Richard Jenkins, 68-87. London/New York: Routledge.
- Gracyk, Theodore. 2001. *I Wanna Be Me: Rock Music and Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Guilbert Georges-Claude. 2002. *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers.
- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, Stuart. 2011. "Notes on Deconstructing 'the Popular' ". *Cultural Theory: An Anthology*, edited by Imre Szeman and Timothy Kaposy: 72-80. Chichester: Blackwell Publishing.
- Hamm, Charles. 2006. *Putting Popular Music in Its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hannan, Michael. 2008. "The Sound Design of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". In *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*, edited by Olivier Julien, 45-62. Aldershot/Burlington.

- Harris, John. 2004. *Britpop!: Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock*. London: Harper Perrenial.
- Hawkins, Stan. 2010. "Unsettling Differences: Music and Laddism in Britpop". In *Britpop and the English Music Tradition*, edited by Andy Bennet and John Stratton. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Hawkins, Stan and Sarah Niblock. 2011. *Prince: The Making of a Pop Music Phenomenon*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Healy, Claire. 2006. "Carnaval do Galway The Brazilian Community in Gort, 1999-2006". *Society for Irish Latin American Studies*. http://www.irlandeses.org/healy_gort.htm.
- Hebdige, Dick. 1988. *Subculture: The Meaning of Style*. Abingdon/New York: Routledge.
- Hebdige, Dick. 2000. "The Meaning of Mod". In *Resistance Through Rituals*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson, 81-86. London/New York: Routledge.
- Hebdige, Dick. 2000. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London/New York: Routledge.
- Helleiner, Jane. 2003. *Irish Travellers: Racism and the Politics of Culture*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Hesmondhalgh, David. 2005. "British Popular Music and National Identity". In *British Cultural Studies*, edited by David Morley and Kevin Robins, 273-286. Oxford: Oxford University Press.
- Hesmondhalgh, David. 1999. "Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre". In *Cultural Studies*, Volume 13, Issue 1: 34-61.
- Hezmondho, Dejvid. 2003. „Britanska pop muzika i nacionalni identitet”, preveo Srđan Simonović. U *Britanske studije kulture*, uredili Dejvid Morli i Kevin Robins, preveli Ivan Panović, Srđan Simonović, Ljiljana Marković, 272-286. Beograd: Geopoetika.
- Hopps, Gavin. 2009. *Morrissey: The Pageant of His Bleeding Heart*. Kindle Edition.
- Huq, Rupa. 2007. "The sound of the suburbs". *Soundings*, Issue 37: 35-44.
- Huq, Rupa. 2010. "Labouring the Point? The Politics of Britpop in 'New Britain' ". In *Britpop and the English Music Tradition*, edited by Andy Bennet and John Stratton, 89-102. Farnham/Burlington: Ashgate.

- Huq, Rupa. 1996. "Asian Cool? Bhangra and Beyond". In *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*, edited by Sanjay Sharma, John Hutnik and Ashwani Sharma, 61-80. London/New Jersey: Zed Books.
- Hyder, Rehan. 2004. *Brimful of Asia: Negotiating Ethnicity on the UK music Scene*. Aldershot/Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Jefferson, Tony. 2000. "Cultural Responses of the Teds". In *Resistance Through Rituals*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson, 81-86. London/New York: Routledge.
- Jeffri, Joanna. 2003. *Changing the Beat: A Study of the Worklife of Jazz Musicians, Volume I*. Washington, D.C. : National Endowment for the Arts.
- Johnson, Bruce and Martin Cloonan. (2003). *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Jones, Gaynor and Jay Rhan. 1977. "Definitions of Popular Music: Recycled". In *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 4: 79-92.
- Kearney, Richard. 2006. *Navigations: Collected Irish Essays, 1976-2006*. Dublin: The Lilliput Press Ltd.
- Kiberd, Declan. 2001. "Strangers in their Own Country: Multiculturalism in Ireland". In *Multi-Culturalism: The View from Two Irelands*, edited by Edna Longley and Declan Kiberd, 45-74. Cork: Cork University Press.
- Kuhling, Carmen and Kieran Keohane. 2007. *Cosmopolitan Ireland Globalization and Quality of Life*. London: Pluto Press.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: Music, Race and America*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press. Kindle Edition.
- Lacasse, Serge. 2009. "Intertextuality as a Tool for the Analysis of Popular Music: Gérard Genette and the Recorded Palimpsest". In *Practicing Popular Music 12th biennial IASPM-International Conference Montreal 2003 Proceedings*, edited by Alex Gyde and Geoff Stahl: 494-503.
- Letts, Tatom Marianne. 2010. *Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Lipsitz, George. 2006. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: The University of Minnesota

- MacDonald, Ian. 2008. *Revolution on the Head: the Beatles' Records and the Sixties*. London: Vintage.
- Marsh, Dave. 2004. *Bruce Springsteen: Two Hearts, the Story*, New York/London: Routledge.
- Martino, Pierpaolo. 2011. "‘Vicar In A Tutu’: Dialogism, Iconicity and the Carnavalesque in Morrissey". In *Morrissey: Fandom, Representations, Identities*, edited by Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power 226-240. Bristol/Chicago: Intellect Ltd.
- Matula, Theodore. 2000. "Contextualizing musical rhetoric: A critical reading of the Pixies' ‘Rock Music’". *Communication Studies*, 51(3): 218-237.
- Mitchell, Tony. 2009. "Sigur Rós's Heima: An Icelandic Psychogeography". In *Transforming Cultures eJournal*, Vol. 4, No 1, April: 172-198.
- Modud, Tarik. 2003. „Britansko-azijski identitet: nešto staro, nešto pozajmljeno, nešto novo". U *Britanske studije kulture*, preveli Ivan Panović, Srđan Simonović, Ljiljana Marković. Beograd: Geopoetika.
- McConnell, Kathleen. 2006. "The Handmade tale: cassette tapes, authorship, and the privatization of the Pacific Northwest independent music scene". In *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, edited by Ian Peddie, 163-176. Aldershot/Burlington: Ashgate.
- McKillop, James. 2000. *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford University Press.
- McLaughlin, Eugene. 2006. "Re-Branding Britain". The Open University.
<http://www.open.edu/openlearn/society/politics-policy-people/sociology/re-branding-britain>.
- McLaughlin, Noel and Martin McLoone. 2000. "Hybridity and National Musics: The Case of Irish Rock Music". *Popular Music*, Vol. 19, No. 2: 181-199.
- McRobbie, Angela and Jenny Garber. 2000. "Girls and Subcultures". In *Resistance Through Rituals*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson, 81-86. London/New York: Routledge.
- Mitchell, P. Stuart. 2005. "You Say You Want a Revolution?: Popular Music and Revolt in France, the United States and Britain During the Late 1960s." *HAOL*, Núm. 8: 7-18.

- Negus, Keith. 1998. "Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry". In: *Media, Culture & Society*, 359-379. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications.
- Negus, Keith. 2010. *Popular Music Theory: An Introduction*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Nicholls, David. 2007. "Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts". In *Music & Letters*, Vol. 88 No. 2: 297-315.
- Linskey, Dorian. 2010. *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs*. London: Faber and Faber Limited.
- Longley, Edna. 2001. "Multi-Culturalism and Northern Ireland: Making Differences Fruitful, Introduction". In *Multi-Culturalism: The View from the Two Irelands*, edited by Edna Longley and Declan Kiberd, 1. Cork: Cork University Press.
- O'Tool, Fintan. 2000. "Green, white and black: Race and Irish identity". In *Emerging Irish Identities* (Proceedings of a Seminar held in Trinity College Dublin, 27 November 1999), edited by Ronit Lentin, 21-27. Dublin: Department of Sociology, Trinity College Dublin.
- Palmer, Gareth. 2009. "Bruce Springsteen and Masculinity". In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, edited by Sheila Whitely, 100-117. London/New York: Routledge.
- Parker, K. Tracey. 2011. *Pop Life: Images and Popular Culture in the Works of Hanif Kureishi and Zadie Smith*. Ann Arbor: ProQuest.
- Pearce, Susan M. 2005. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. London/New York: Routledge.
- Pini, Maria. 1997. "Women and the Early British Rave Scene". In *Back to Reality: Social Experience and Cultural Studies*, edited by Angela McRobbie, 152-169. Manchester: Manchester University Press.

- Power, J. Martin. 2011. "The "Teenage Dad" and "Slum Mums" are Just "Certain People I Know": Counter Hegemonic Representations of the Working/ Underclass in the Works of Morrissey". In *Morrissey: Fandom, Representations, Identities*, edited by Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power, 226-240. Bristol/Chicago: Intellect Ltd.
- Rauch, Alan, 1988. "Bruce Springsteen and the Dramatic Monologue". *American Studies Journal*, Vol. 21, No. 1: Spring : 29-49.
- Reynolds, Simon. 2006. "War in the Jungle". In *The Popular Music Studies Reader*, edited by Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee: 78-85. Abingdon/New York: Routledge.
- Robins, Kevin. 2005. „Ka Londonu: gradu izvan nacije”. U 2003. *Britanske studije kulture*, 460-478, preveli Ivan Panović, Srđan Simonović, Ljiljana Marković. Beograd: Geopoetika.
- Sabin, Roger. 2002. " 'I won't let that dago by': Rethinking punk and racism". In *Punk Rock: So What?*, edited by Roger Sabin, 199-218. London/New York: Routledge.
- Savage, Jon. 2005. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and Faber Limited.
- Savage Jon. 2008. *Teenage: The Prehistory of Youth Culture: 1875-1945*. London: Penguin Books Ltd.
- Savage, Jon. 2013. "Symbols clashing everywhere: punk fashion 1975-1980". In *Punk: Chaos to Couture*, 25-36. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Shuker, Roy. 2001. *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge.
- Shuker, Roy. 2004. "Beyond the 'high fidelity' stereotype: defining the (contemporary) record collector". In *Popular Music*, Volume 23, Issue 3: 311-330.
- Shuker, Roy. 2006. *Popular Music: the Key Concepts*. London/New York: Routledge.
- Sibli, Dejvid. „Kontrola prostora: Kulture Travelera, omladine i droge”. U 2003. *Britanske studije kulture*, 409-421, preveli Ivan Panović, Srđan Simonović, Ljiljana Marković. Beograd: Geopoetika.
- Sinfield, Alan. 1989. *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

- Smyth, Gerry. 2009. *Music in Irish Cultural History*. Dublin/Portland: Irish Academic Press.
- Stivenson, Nik. 2007. *Dejvid Bouvi*, prevela Mila Atanasković. Beograd: Clio.
- Stratton, Jon. 2005. "Jews, Punk and the Holocaust: From the Velvet Underground to the Ramones: The Jewish-American Story". *Popular Music*, Vol. 24, No. 1: 79-105.
- Strinati, Dominic. 2005. *An Introduction to Theories of Popular Culture, Second Edition*. London/New York: Routledge.
- Tejlor, Dž. Piter. 2003. „Koja Britanija? Koja Engleska? Koji Sever?”. U *Britanske studije kulture*, uredili Dejvid Morli i Kevin Robins, preveli Ivan Panović, Srđan Simonović i Ljiljana Marković, 134-151. Beograd: Geopoetika.
- Vekić, Saša. 2013. "Popular Music and Cultural Identity". In *The Understanding Britain Reader 1*, edited by Phillip Drummond, 13-20.
- Vekić, Saša. 2014. „Multikulturno okruženje u savremenoj Republici Irskoj: promene i (novi) kulturni identiteti”. *Filološka istraživanja danas VI: kultura, civilizacija, filologija*, urednici Aleksandra Vraneš i Ljiljana Marković, 173-192. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Whitely, Sheila. 2005. "Introduction". In *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, edited by Sheila Whitely, Andy Bennet and Stan Hawkins, 2. Aldershot/Burlington: Ashgate.
- Whitely, Sheila. 2006. "Patti Smith: *The Old Grey Whistle Test*, BBC-2 TV, May 11, 1976". In *Performance and Popular Music History, Place and Time*, edited by Ian Inglis, 81-91. Aldershot/Burlington: Ashgate.
- Whitely, Sheila. 2010. "Trainspotting: The Gendered History of Britpop". In *Britpop and the English Music Tradition*, edited by Andy Bennet and John Stratton, 55-70. Farnham/Burlington: Ashgate.
- Williamson, John and Martin Cloonan. 2007. "Rethinking the music industry". In *Popular Music*, Volume 26/2, 305-322.
- Womack, Kenneth, J. Jerome Zolten, Mark Bernhard. 2012. *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*: Farnham/Burlington: Ashgate.

Zuberi, Nabeel. 2001. *Sounds English: transnational popular music*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Filozofske, društvene i istorijske studije:

Foucault, Michel. 1986. "Of Other Spaces". In *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 22-27.

Foucault, Michel. 2002. *The Archaeology of Knowledge*, translated by A.M. Sheridan Smith, 25-26. London/New York: Routledge.

Hall, Stuart. 1979. "The Great Moving Right Show", *Marxism Today*: 14-20.

Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith. Maiden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.

Turner, Alwyn. 2013. *A Classless Society*. London: Aurum Press Ltd.

Izveštaji, statistički i istorijski podaci, dokumenta:

An Phríomh-Oifig Staidrimh, Central Statistics Office. 2013. <http://www.cso.ie/en/search/index.html?q=censusu%20highlights>.

Gov.UK. 2006. "Intelligence and Security Committee Report into the London Terrorist Attacks on 7 July 2005". <https://www.gov.uk/government/publications/report-into-the-london-terrorist-attacks-on-7-july-2005>.

MacPherson, William. 1999. "The Stephen Lawrence Inquiry". <https://www.gov.uk/government/publications/the-stephen-lawrence-inquiry>.

NCCRI. 2009. "Reported Incidents Related to Racism and strategic responses from the NCCRI". <http://www.nccri.ie/pdf/RacistIncidentsJuly-Dec08.pdf>.

Office for the Promotion of Migrant Integration. 2008. "Migration Nation". <http://www.integration.ie/website/omi/omiwebv6.nsf/page/321A60276F4F5774802575590065C163>.

Quinn, Emma. 2010. "Country profile: Ireland". *Focus Migration*. <http://focus-migration.hwwi.de/Ireland.6269.0.html?&L=1>.

The National Archives. "News in 1974". Last Modified October 6, 2005.

<http://www.nationalarchives.gov.uk/releases/2005/nyo/news.htm>.

UK Music. 2013. "Music Tourism: Wish You Were Here 2013".

<http://www.ukmusic.org/research/wish-you-were-here-2013>.

Dokumentarni filmovi i video zapisi:

Albini, Steve. 2014. "Face the Music 2014". Music Industry Conference.

<http://www.facethemusic.org.au/face-the-music-videos-now-up-on-youtube/>.

Manzoor, Sarfraz and Rebecca Lovell. 2010. "Hanif Kureishi: 'Being a writer was like a playin' ". *The Guardian*, May 5. <http://www.theguardian.com/books/video>

[/2010/may/05/hanif-kureishi](http://www.theguardian.com/books/video/2010/may/05/hanif-kureishi).

Last Shop Standing. 2012. Directed by Pip Piper. Blue Hippo Media

Live Forever: The Rise and Fall of Brit Pop. 2003. Directed by John Dower. Passion Pictures. DVD.

The Britpop Story. 2005. Directed by Cloë Thomas. British Broadcasting Corporation (BBC) Television.

YouTube. 2008. "Morrissey – 02 Glamorous Glue (Madstock)". February 7.

<https://www.youtube.com/watch?v=M6DnMA5liB8>.

Ostalo:

Albini, Steve. 2014. "Steve Albini on the surprisingly sturdy state of the music industry-in full". *The Guardian*, November 17. <http://www.theguardian.com/music/2014/nov/17/steve-albinis-keynote-address-at-face-the-music-in-full>.

Asian Dub Foundation. 2015. http://asiandubfoundation.com/site/?page_id=353.

BBC. 2000. "Labour Pop Guru Turns on Blair". January 21.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/613151.stm.

BBC. 2007. "Your 1970s: Strikes and blackouts", June 7.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6729683.stm.

- BBC. 2007. "Ireland's new multicultural mix". May 18.
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6646223.stm>.
- BobDylan.com. London, England (82). <http://www.bobdylan.com/us/events/location/London,%20England>.
- Bosman, Julie. 2011. "Bells and Whistles for a Few E-Books". *The New York Times*, August 23. http://www.nytimes.com/2011/08/24/books/booktrack-introduces-e-books-with-soundtracks.html?_r=2.
- Bury Liz. 2013. "Morrissey Autobiography breaks first-week sales records". *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/books/2013/oct/23/morrissey-autobiography-first-week-sales-record>.
- Bychawsky, Adam. 2008. "Radiohead reveal how successful 'In Rainbows' download really was". *NME*. <http://www.nme.com/news/radiohead/40444#PIqQHxLQhxLU7TIF.99>.
- Dawtreay, Adam. 2009. "Irish film, music more multicultural". *Variety*, February 18. <http://variety.com/2009/film/awards/irish-film-music-more-multicultural-1118000285/>.
- Eagleton, Terry. 2013. "Autobiography by Morrissey — review". *The Guardian*, November 13. <http://www.theguardian.com/books/2013/nov/13/autobiography-by-morrissey-review>.
- Glynn, Irial, 2012. "Irish Emigration History". <http://www.ucc.ie/en/emigre/history/>.
- Graham, David. 2011. "The Battle of Trafalgar Square: The poll tax riots revisited". *The Independent*, October 23. <http://www.independent.co.uk/news/uk/politics/the-battle-of-trafalgar-square-the-poll-tax-riots-revisited-1926873.html>.
- Hari, Johann. 2011. "Hanif Kureishi on the Couch". *The Independent*, October 23. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/hanif-kureishi-on-the-couch-1522837.html>.
- Harris, John. 2003. "The day the music shop died". *The Guardian*, December 7. <http://www.theguardian.com/music/2003/dec/07/popandrock.netmusic>.

- Heller, Steven. 2011. "Alex Steinweiss, Originator of Artistic Album Covers, Dies at 94". *The New York Times*, July 19. http://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-album-covers-dies-at-94.html?_r=1.
- Hewson, Paul. 2006. "–Bono: The White Nigger". In *Navigations: Collected Irish Essays, 1976-2006* by Richard Kearney, 323-327. Dublin: The Lilliput Press Ltd.
- Hines, Alice. 2011. "What Does a Book Sound Like? Booktrack Adds Soundtracks to E-Books". *Daily Finance*, September 1. <http://www.dailyfinance.com/2011/09/01/e-book-soundtracks-the-next-revolution-in-reading/>.
- Horan, Tom. 2012. "Britain's rarest record – yours for £200,000". *The Guardian*, November 22. <http://www.theguardian.com/music/2012/nov/22/britains-rarest-record-yours-200000>.
- Indian Link*. 2010. "Art without boundaries Nitin Sawhney". November 2. <http://www.indianlink.com.au/art-without-boundaries-nitin-sawhney/>.
- Kadzis, Peter. 1999. "Salman speaks: Rushdie's new novel, *The Ground Beneath Her Feet*, is a work of epic ambition that fuses myth with rock-and-roll reality". *The Boston Phoenix*, May 6. http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN_RUSHDIE.html.
- Keay, Douglas. 1987. "Interview". *Woman's Own*. <http://www.margarethatcher.org/document/106689>.
- Kureishi, Hanif. 2001. " 'Music was our common culture in the 60s and 70s' ". *The Guardian*, March 16. <http://www.guardian.co.uk/books/2001/mar/16/fiction.hanifkureishi>.
- Kureishi, Hanif. 2009. "Hanif Kureishi: Turning the Black Album into a stage play". *The Guardian*, June 29. <http://www.theguardian.com/books/2009/jun/29/hanif-kureishi-black-album>.
- Lydon, John. 2013. "A Beautiful Ugliness Inside". In *Punk: Chaos to Couture*, 21-22. New York: The Metropolitan Museum.
- Lydon, John. "The Written Word...". <http://www.johnlydon.com/jlbooks.html>.
- MacCabe, Colin. 1999. "Interview: Hanif Kureishi on London". *Critical Quarterly*, vol. 41, no. 3: 46.

- Mac Cormaic, Ruadhán. 2008. "188 different nationalities in State in 2006". *The Irish Times*, June 30. <http://www.irishtimes.com/news/188-different-nationalities-in-state-in-2006-1.825168>.
- Mac Domhnaill, Daibhi. 2005. "Renewing the high street". *The Official Journal of the Irish Landscape Institute*, Winter, 12.
- MacLaren, Malcolm. 2007. "Searching for a way to break the rules". *The Guardian*, September 15. <http://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/15/greatinterviews2>.
- McAleese, Mary. 2000. "Remarks by President McAleese to the Tipperary Rural Travellers Project Anti Racism Conference". *President of Ireland*. <http://www.president.ie/en/media-library/speeches/remarks-by-president-mcaleese-to-the-tipperary-rural-travellers-project-ant>.
- Manzoor, Sarfraz. 2008. "The year rock found power to unite". *The Guardian*, April, 20. <http://www.theguardian.com/music/2008/apr/20/popandrock.race>.
- Marcus, Greil. 2004. "People of the Year: Bob Dylan". *The Rolling Stone*, December 30. <http://www.rollingstone.com/music/news/people-of-the-year-bob-dylan-20041230>.
- McCormick, Neil. 1984. "All Men Have Secrets and These are Morrissey's". *Hot Press*, May 4.
- Mitchell, Nick. 2006. "Suhayl Saadi: Psychoraag". *Spike Magazine*, April 1. <http://www.spikemagazine.com/0406-suhayl-saadi-psychoraag-interview.php>.
- Modculture. 2012. "Absolute Beginners by Colin MacInnes (Allison & Busby)". <http://www.modculture.co.uk/absolute-beginners-by-colin-macinnnes-allison-busby/>.
- Moore, Suzanne. 1995. "Slipped Discs". *The Guardian*, March 28. <http://www.theguardian.com/books/1995/mar/28/fiction.reviews>.
- Motion, Andrew. 2012. "Can Booktrack make ebooks sensuous?". *The Guardian*, April 16. <http://www.theguardian.com/books/2012/apr/16/booktrack-ebooks-sensuous-andrew-motion>.
- Murphy, Clare. 2014. "Belfast's punk scene brings Good Vibrations ... and Troubles". *The Conversation*. <http://theconversation.com/belfasts-punk-scene-brings-good-vibrations-and-troubles-28708>.

- New Musical Express*. 1992. "Flying the flag or flirting with disaster" August 22 (front page).
- Nicholson, Stuart. 2005. "Flash-back". *The Guardian*, June 19.
<http://www.theguardian.com/music/2005/jun/19/popandrock2>.
- Oxford Dictionaries*. "ladette". <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/ladette>.
- Record Store Day*. 2015. "Quotes". <http://www.recordstoreday.com/Quotes>.
- RTE*. 2005. "Survey on Irish attitudes to foreign nationals". May, 1. <http://www.rte.ie/news/2005/0501/62599-poll/>.
- Saadi, Suhayl. 2015. "Author Statement." *British Council*. <http://literature.britishcouncil.org/writer/suhayl-saadi>.
- Saadi, Suhayl. 2002. "Valve radio". *Suhayl Saadi*. http://sarmed.netfirms.com/suhayl/NEW/articles_essays/valve/index.htm.
- Select* (front page). April 1993.
- Sheff, David. 1981. "Interview with John Lennon and Yoko Ono". *Playboy*.
<http://www.john-lennon.com/playboyinterviewwithjohnlennonandyokoono.htm>.
- Spillers records*. "Spillers -The Oldest Record Shop In the World".
http://www.spillersrecords.co.uk/about_spillers/.
- The Economist*. 2013. "No Ordinary Politician", April, 13. <http://www.economist.com/news/briefing/21576081-margaret-thatcher-britains-prime-minister-1979-1990-died-april-8th-age>.
- The Herald*. 2012. "Music and mayhem and murder with ex-indie A&R man John Niven".
http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13079779.Music_and_mayhem_and_murder_with_ex_indie_A_R_man_John_Niven/.
- The Official Woody Guthrie Website*. "Do Re Me". http://www.woodyguthrie.org/Lyrics/Do_Re_Mi.htm.
- Travis, Alan. 2009. "National archives: Fear of fights at cemetery gates during 1979 winter of discontent". *The Guardian*, December 30. <http://www.theguardian.com/uk/2009/dec/30/liverpool-gravedigger-strikes>.
- Vanity Fair*. March, 1997 (front page).

- Verma, Jatinder. 2009. "A Tara Arts production with the National Theatre. Discover: National Theatre, *The Black Album* by Hanif Kureishi". [http://tara-arts.com/media/files/The Black Album Education Resource Pack touring \(TARA Arts %26 National Theatre\).pdf](http://tara-arts.com/media/files/The%20Black%20Album%20Education%20Resource%20Pack%20touring%20(TARA%20Arts%20National%20Theatre).pdf).
- Vulliamy, Ed. 2007. "Absolute MacInnes". *The Guardian*, April 15. <http://www.theguardian.com/uk/2007/apr/15/britishidentity.fiction>.
- Waechter, Christina. 2008. "Ambition ist alles, was zählt" - John Niven weiß, wie man Popstar wird". *jetzt. de Süddeutsche Zeitung*. <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/431769/Ambition-ist-alles-was-zaehlt-John-Niven-weiss-wie-man-Popstar-wird>.
- Weller, Paul. 2007. *Desert Island Discs*. *BBC4*, December 21. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b008gh41#b008gh41>.
- Werman, Marco. 2014. "The World: Here's why Irish author Roddy Doyle revisited his characters from *The Commitments*". *PRI*, February 11. <http://www.pri.org/stories/2014-02-11/heres-why-irish-author-rodgy-doyle-revisited-his-characters-commitments>.
- York, Thom and Nigel Godrich. 2014. *Tomorrow's Modern Boxes*. <http://www.radiohead.com/deadairspace/tomorrows-modern-boxes>.

Biografija autora

Saša Vekić rođen je 20. 10. 1969. godine u Paraćinu. Diplomirao je na Filološkom fakultetu u Beogradu 28. 09. 2006. godine na Odseku za engleski jezik i književnost i završio je diplomske akademske studije-master na studijskom programu engleski jezik i književnost 03.10. 2008. godine, odbranivši rad pod nazivom *Simboli, aluzije, motivi i preplitanja značenja u Dablincima Džejmsa Džojisa*. 25. 02. 2013. godine, prijavio je temu doktorske disertacije pod nazivom *Popularna muzika kao okvir savremene irske i britanske proze*. Kao nastavnik engleskog jezika, 2011. godine, dobio je licencu Ministarstva prosvete i nauke za rad nastavnika, vaspitača i stručnih saradnika. Do sada je učestvovao na međunarodnim konferencijama u Beogradu, Nišu, Mariboru, Londonu, na kojima je izložio radove o temama iz različitih oblasti književnosti i kulture. Oblasti njegovog interesovanja su savremena irska i britanska književnost, studije angloameričke popularne muzike, popularna kultura, radijski muzički program, psihogeografija, engleski jezik.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Саша Векић

број индекса 08022

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Популарна музика као оквир савремене ирске и британске прозе

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 15. 12. 2015.

Потпис докторанда



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Саша Векић
Број индекса: 08022
Студијски програм: наука о књижевности
Наслов рада: Популарна музика као оквир савремене ирске и британске прозе
Ментор: Др Зоран Пауновић

Потписани/а Саша Векић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 15. 12. 2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Популарна музика као оквир савремене ирске и британске прозе

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 15. 12. 2015.



1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.