

Davor BEGANOVIĆ*

ZNANOST O KULTURI KAO PROVOKACIJA ZNANOSTI O KNJIŽEVNOSTI

Sažetak: Svjesno izabравši termin *Provokation* (provokacija), a ne njemačku izvornu riječ *Herausforderung* (izazov) u naslovu studije kojom se estetika recepcije inaugurira kao disciplina, što će na temeljni način odrediti šezdesete pa i sedamdesete godine prošloga stoljeća, Hans Robert Jauß ukazao je na nužnost uzdrnavanja uspavane stručne javnosti i njezina suočavanja s činjenicom ustajalosti paradigmi izučavanja književnosti.¹ Izbaciti parolu o (gotovo) suvišnosti povijesti književnosti seže i dalje: naime, na legitimno skidanje s trona apsolutnosti dominantnu filološku paradigmu, s njezinom višestoljetnom koncentracijom na književno djelo kao središnjicu same književnosti i govora o njoj. Jaußova „provokacija” izgleda ovako: „Ponor između književnosti i istorije, između estetičkog i istorijskog saznanja postaje premostiv ako književna istorija u ogledalu svojih dela ne opisuje po drugi put prosto proces opšte istorije, već ako u hodu ‘književne evolucije’ otkrije onu, u svojstvenom smislu *društvenotvornu* funkciju koja je u konkurenciji sa drugim umetnostima i društvenim snagama pripala književnosti u emancipaciji čoveka iz njegovih prirodnih, religioznih i socijalnih veza.”² Osloboditi povijest književnosti od stega koje joj nameće opća povijest, povesti samu književnost kao i znanost koja se njome bavi putom emancipacije, osloboditi je od pritiska što na nju vrše susjedne discipline — doista, u šezdesetim je godinama dvadesetoga stoljeća to bio i više nego provokativan zahvat, osobito što je bio praćen izazovom koji pred znanost o književnosti stavlja takovo prevrednovanje njezina dotadašnjeg zadatka. Od objavljivanja Jaußove studije prošlo je, evo, već četrdeset i pet godina, ali se u akademskoj sredini, bar što se tiče samoga „provociranja”, malo što promijenilo. Cjelokupni je milje obilježen pojmom *turn* koji se može prevesti kao „obrat” i koji nam želi reći da se stabilnost znanstvenoga

* Davor Beganović, Univerzitet u Konstanci

¹ Jauß, Hans Robert: „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti”, u: *Estetika recepcije. Izbor studija*. Prevela Drinka Gojković. Beograd 1978, s. 37–88. Prevoditeljica na srpskohrvatski se odlučila upotrijebiti termin izazov.

² Isto, s. 88.

polja, koju je još od antike garantirala filozofija, više ne može (i ne smije) uzeti kao stvar koja se podrazumijeva po sebi.

Ovdje mi je, prije svega, stalo do kontekstualizacije provokacije kao dominantnog, bar se tako čini, pogleda na svijet i do promatranja jednoga krovnog termina koji se u humanističkim znanostima etablirao upravo na razini svoje moći osporavanja. Riječ je, naravno, o znanosti o kulturi kao poluzi kojom se filologija pomjera iz svoje *turis aeburnea* i prebacuje u široki kontekst fenomenologije svakodnevice. Moj će tekst slijediti dva predviđiva koraka. U prvome ću dati obris povijesnoga razvoja znanosti o kulturi, s osobitim osvrtom na njezine dvije inačice — njemačku poznatu pod imenom *Kulturwissenschaften* i anglosaksonsku s njezinim široko shvaćenim područjem izučavanja supsumiranome kao *cultural studies* — da bih u drugome pokušao pokazati u kolikoj se mjeri metode znanosti o kulturi mogu primijeniti na konkretan primjer iz povijesti jugoslavenske kulture, naime fenomen razantnoga razvitka rock 'n' rolla osamdesetih godina prošlog stoljeća i njegove, isto tako razantne, propasti devedesetih koju ću, možda presmjelo, povezati s raspadom same državne zajednice.

Ključne riječi: *znanost o kulturi, popularna kultura, film, književnost, rock 'n' roll*

I

Master narrative zasnivanja *Cultural Studies* prostorno je smješten u Oxford nakon Drugoga svjetskoga rata, a vremenski je povezan s dolaskom na elitno sveučilište mladih stipendista radničkoga porijekla. Naravno, s tim u vezi je i specifična, politički orijentirana, varijanta engleskoga neomarksizma i njezini glavni predstavnici, paradigmatske *figure cultural studies*, Raymond Williams i Richard Hoggart. Hoggart je, prema Vladimiru Bitiju, „naslijedio disciplinarni diskurs anglistike, združujući ga s osobnom i javnom povijesti, autobiografijom i etnografijom, a kako bi ga potkopao vlastitim iskustvom radničkog djeteta.”³ Williams ide i korak dalje te proširuje sam pojam književnosti, kako ga je shvaćala tradicionalna anglosaksonska „književna kritika”, da bi u njega uključio zanemarene i potisnute diskurzivne formacije poput povijesti, znanosti i sl. „Umjesto da, dakle, prošlost i sadašnjost povezuje u povijesnu nužnost, Williams prošlost tretira poput ogromne zalihe alternativnih i prijepornih resursa, nestabilnog i asimetričnog vrela iz kojeg se može crpsti u različite svrhe.”⁴ *Cultural studies* u tome se smislu postavljaju kao programatska težnja za obrazovanjem radničke klase, ali i za prihvaćanjem nje-

³ Biti, Vladimir: „Od književnosti do kulture i — natrag?“, s engleskog preveli Iva Čorak i Tomislav Brlek, u: *Quorum*, 5–6, 2009, s. 381–391. Ovdje 385.

⁴ *Isto*.

zine, dotada nedovoljno izučene i recipirane, autentične i autohtone kulture kao predmeta vrijednoga proučavanja.

No pomak prema interesu za radničku klasu bio je tek prvi korak u nečemu što će se pokazati pojavom, što će obilježiti polje humanističkih znanosti u drugome dijelu prošlog stoljeća. Šezdesete su godine doba procvata etnografije antropološkoga usmjerenja, koja će na sceni društvenih znanosti zamijeniti relativno konzervativnu britansku antropološku školu. Tek je jedan korak dijelio od spoznaje da se ista metoda koju je Claude Lévi-Strauss primijenio u proučavanju tuđih kultura⁵ bez većih korekcija može aplicirati i na vlastite. Etnološki se pogled može usmjeriti i na vlastitu kulturu, „na vlastite socijalne institucije, norme, vrijednosti, navike. Taj je razvitak etnološkoga pogleda osobito izazvan konfrontacijom sa tuđošću. Time se distancirani uvid nekog promatrača koji dolazi izvana može usmjeriti na vlastitu kulturu te je očuditi na takav način da se u njoj može opaziti ono što dotada nije viđeno.”⁶ Metodološki je značaj „translacije” etnografije u znanost o kulturi i više nego očit. Manifestacije koje su, svjesno ili nesvjesno, previđane na taj se način prebacuju u fokus. Manjine — kako etničke tako i seksualne ili socijalno-klasne — postaju relevantnim predmetom izučavanja, a njihova „umjetnička djela”, koja dotada uopće nisu promatrana kao takva, dobivaju zasluženu pozornost. Odstupanje od kanona, ranije smatrano znakom niže pozicioniranosti na ljestvici kulturnih vrijednosti, tim se obratom pokazuje kao legitimni revolt protiv odozgo propisanih matrica, čija egzekucija postaje čin kulture (makar je obilježili i kao alternativnu) *par excellence*. Za Doris Bachmann-Medick odlučujuća je komponenta u novome usmjerenju *cultural studies* koncentriranost na *praksu* — štoviše: njihova sklonost ka „practiciranju prakse”. Novoorijentirana etnologija „ni u kojem slučaju ne ostaje intelektualna vježba, već je usko povezana sa zbiljom. Tako je [...] potaknu-

⁵ U *Tristes tropique* Lévi-Strauss se u opisivanju tuđih kultura, recimo, služi diskurzom koji se na momente naslanja na literarni, točnije putopisni. Stoga se njegova antropološka izvješća sa zadržkom mogu čitati kao književni tekstovi, a da se pri tome kriterij znanstvenosti ne gubi u potpunosti. Uzorit je primjer takvoga antropološkoga pristupa djelo francuskog antropologa Marca Augéa. Njegova studija *Non — Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris 1992) zasniva se na antropološkome uvidu u mjesta koja su simboli „napretka” i tehnološke superiornosti: željeznički kolodvori, zračne luke, supermarketi... Upravo njih naziva *ne-mjestima*.

⁶ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg 2006, s. 29.

ta samim socijalnim procesima, etničkim konfliktima, politikom prema manjinama, pokretom za građanska prava u takozvanim multikulturalnim društvima, migracijom i dijasporom u hibridnom prekrivanju raznih slojeva kulturnoga iskustva i kulturne višepripadnosti. S obzirom na takve poticaje ne može se tvrditi da se kulturalnoznanstveni *turns* [...] zbivaju u kakvom teorijskom laboratoriju. Naprotiv, oni su usko povezani sa socijalnim i interkulturalnim procesima u čijemu oblikovanju, sa svoje strane, učestvuju svojim konceptualnim perspektiviranjem.”⁷

Biti, međutim, ukazuje i na zamke koje se kriju iza tako koncipiranih *cultural studies*. Kao prvo, kulturalni su studiji „tijekom 1980-ih godina [...] autorizirali vlastito izvlašćivanje utemeljenih disciplina primjenom iste privremeno ograničene slobode u podređenim kulturama.”⁸ Pozivajući se na Kantovu raspravu *Spor fakulteta* (1798), Biti ukazuje kako se on već tada usprotivio fragmentiziranju znanja kojim se dokida kategorija univerzalnosti. U svojevrsnom samoupravnome projektu Kant uzdiže filozofiju na razinu „kritičkog suca ostalim disciplinama”, koje valja lišiti „privatnog vlasništva” radi buduće „zajedničke slobode”. Primijenjene na situaciju u kulturalnim znanostima s kraja dvadesetoga stoljeća te će teze generirati ponešto zapanjujuće analogije. Novoformirane discipline Biti promatra kao „kvazidiscipline” te smatra „da su institucionalno obespravljeni u velikoj mjeri doprinijeli institucionalnom ovlašćivanju svojih predstavnika. Do tada neviđena mobilnost predstavnika kupljena je po cijenu rastuće nemobilnosti ljudi. Da bi prvi ostali *permanently mobilni*, potonje je trebalo držati u stanju *trajne spremnosti za mobilizaciju*.”⁹ Prijesudna uloga „predstavnika” koji svoj predstavnički položaj zloupotrebljavaju utoliko što znanje projiciraju na sveučilištima udaljenim od istinskih žarišta, na kraju vodi do otuđenja samoga znanja i njegova još jačeg ukorjenjivanja na bogatim zapadnim sveučilištima.¹⁰ Zaključujući,

⁷ Isto.

⁸ Biti 2009, s. 387.

⁹ Isto.

¹⁰ O tome vidi u Michael Hardt / Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, Massachusetts, London 2000. V. osobito poglavlje „The Symptoms of Passage”, s. 136–159. Naravno, već je druga generacija znanstvenika koji su se bavili *cultural studies* prepoznala opasnost institucionaliziranja svojega područja istraživanja. Upravo ono može dovesti do ukidanja (ili bar razblaživanja) njihove subverzivne, transdisciplinarne naravi. Usp. Hall, Stewart: „Cultural Studies and its Theoretical Legacies”, u: L. Grossberg / C. Nelson / P. Trechler (ur.) *Cultural Studies*. New York 1992, s. 277–294.

Biti ukazuje na sveprožimnu aporiju uvijek već upisanu u tako koncipiranim kulturalnim studijima: „Da bi ovi prvi mogli pokazati svoju sposobnost da samoupravljaju, potonjima su dodijeljene inferiorne pozicije roda, rase, etniciteta i spolnosti. Na taj su način kulturalni studiji u konačnici samo produbili jaz između moćnih i obespravljenih, koji je trebao biti premošćen.”¹¹

Nije to jedini moment u kojemu se ortodoksno shvaćanje *cultural studies* pokazuje nedostatnim za, čini se, odveć široko polje kojim se bave/pokušavaju baviti. Naime, i to je druga točka Bitijeve kritike, razarajući građanski mit o individualnoj slobodi — kako prilikom stvaranja tako i prilikom konzumiranja književnih djela — teoretičari su kulturalnih studija kreirali novi mit u kojemu je na mjestu pojedinca moralo stupiti nešto drugo: „*Cultural Studies* slobodno djelatnu individu u kao junaka *Literary Studies* zamijenile su habitusom zajednice koja upravlja njegovom voljom. Makar se pod tim pojmom ne podrazumijeva nikakva homogena zajednica, presijecanje niza zajednica na koje se polaže pravo na kraju stječe jednu dominantu tako da u jednoj prevaguje habitus nacije, u drugom klase, u trećem kulture itd.”¹² Što Biti tu potencira? Slobodna volja pojedinca, koju je toliko naglašavao studij književnosti, zamjenjuje se, u studijima kulture, pojmom habitusa jer se uz njegovu pomoć određenost sopstvom zamjenjuje određenošću tuđim. Kulturalni studiji usmjereni su na ispitivanje (ali i konstruiranje) strategija kojima se pokušava izbjeći ta situacija. Ali i ta, na prvi pogled velikodušna, gesta prema Bitiju pokazuje svoje tamne strane. „Ta prema čemu se kreće ta velikodušnost ako ne prema uvježbanoj zapadnoj praksi kojom se nepodnošljiva Drugost Drugoga preobražava u usmjerenu mnogostranost ljudske povijesti s jednim otpadom koji se pokreće uz nju kao *quantité négligeable*.”¹³ Rezultat je predvidiv: jaz između onih koji se nalaze izvan struktura (možemo li ih nazvati i fukoovskim strukturama moći) i unutar njih sve se više produbljuje. Kao da je performativna snaga kojoj se predmnijevalo u samome jezgru *cultural studies* zakazala.

Bez obzira na ove momente kritike potrebno je ukazati na činjenicu da su *cultural studies* sa sobom donijele nove uvide i pružile nove metode izučavanja pozicije, kako pojedinca tako i zajednice, u kompleksnome obzorju svijeta života. Na izvjestan su način one i revidiranje postulata što su ih, pod utje-

¹¹ Biti 2009, s. 388.

¹² Biti, Vladimir: „Theorie und Weltbürgerlichkeit”, u: Mario Grizelj / Oliver Jahraus (ur.) *Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften*. München, 2011, s. 291–302. Ovdje 299.

¹³ Isto, s. 300.

cajem strahota Drugoga svjetskog rata, u neohegelijanske marksističkom ključu uspostavili Theodor Adorno i Max Horkheimer u raspravi *Dijalektika prosvjetiteljstva*.¹⁴ Moglo bi se čak reći da *cultural studies* u svojem izvorno-britanskom obliku ciljaju upravo na *prosvjeđivanje* radničke klase, o čemu svjedoči i intenzivan razvoj andragogije u Velikoj Britaniji pedesetih godina.¹⁵ No u ovom mi se momentu čini važnijim promotriti koncentraciju na masovnu kulturu s jedne i na kulturu manjina s druge strane. Upravo se iz te žarišne točke šire silnice koje će pomoći diferenciranju, sada već anglosaksonske, znanosti o kulturi i njemačkoga heteronima — *Kulturwissenschaften*. Ta koncentracija gotovo da po nužnosti proizvodi političku komponentu neodvojivu od intenzivnoga političkog angažmana. U tome se nalaze komparativne prednosti *cultural studies* (naprimjer značaj „postcolonial turna”) ali i njihove mane (nekritičko prihvaćanje globaliziranoga svijeta povezano s pragmatičkom dimenzijom njihova usmjerenja). Ako je uz njihovu pomoć postalo moguće uhvatiti se u koštac s problematikom transnacionalnosti, one su istovremeno znale onemogućiti prepoznavanje opasnosti koje u sebi krije globalizacija — ne samo za opstojnost lokalnih kultura, već i za komunikacijske mreže čije je pojednostavljivanje zapravo i dovelo do osiromašenja semantičkih polja s jedne i općenite plitkosti, kao produkta navodne hiperinformiranosti, s druge strane.

Za *Kulturwissenschaften* se takvo što ne može ustvrditi, bar ne u onome što upada u oči već na prvi pogled. Naime njihovo izvorište u Freudovoj psihologiji, Simmelovoj sociologiji, Weberovoj ekonomiji, Warburgovoj osebunoj

¹⁴ Horkheimer Max, Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. Studija dvojice vodećih pripadnika Frankfurtske škole, nastala za vrijeme Drugog svjetskog rata u američkom egzilu, svojevrsan je spomenik tzv. *Kulturkritik*. U njoj se pesimistični stavovi u vezi s mogućnostima kulture da prosvjetli ljudsko društvo i dovede do njegovoga napretka (jedan od mitova prosvjetiteljstva i o prosvjetiteljstvu) dovode do vrhunca. Napisana pod pritiskom vremenskoga konteksta, ona i danas zrači vehemencijom izričaja i odbijanjem nametnutog pozitivnog stava prema ljudskim dostignućima.

¹⁵ S druge strane, nezanemariva je činjenica da razvitak specifične, odozgo oktrojirane i od strane vladajuće klase dominirane, masovne kulture, povezan s rezanjem ako ne i ukidanjem javnih fondova za obrazovanje, vodi ka zatupljivanju interesa za kreiranjem autohtonih sadržaja kojima smo bili svjedoci pedesetih i osobito šezdesetih godina prošlog stoljeća, da ostanemo na otoku, u Velikoj Britaniji. Dovoljno je usporediti današnje „casting shows” i tadašnje rock bendove koji su se mahom formirali u predgrađima velikih industrijskih centara, a članstvo regrutirali iz potomaka radničke klase, pa da postane jasno o čemu je riječ u ovome „medial turn”, diktiranome Murdochovim tiskom i televizijom, radi.

antropologiji i povijesti umjetnosti, ili, pak, Benjaminovoj filozofiji po zakonu ih je nužnosti guralo u pravcu izučavanja medija, pamćenja i sjećanja, znakova i simbola, primoravalo na transdisciplinarnost. Njihova prikriivena politička brizantnost leži u otkrivanju jednoga svijeta koji je isprva potisnut a potom i uništen za vrijeme NS-terora ali i čija se rekonstrukcija pokazala mukotrpnim i tegobnim poslom što se počeo intenzivnije obavljati tek s generacijskom smjenom inauguiranom šezdestosmaškim pokretom i izravnim sučeljavanjem s neslavnom prošlošću generacije očeva. Kao što ističe Lutz Musner, „tek su studentski revolti iz 1968. i libertarne preobrazbe u Njemačkoj i Zapadnoj Europi kao posljedica dugotrajne faze privrednoga rasta omogućili pridavanje pažnje potisnutim i nestalim autorima i autoricama ranije znanosti o kulturi. Time se linije tradicije jedne interdisciplinarnosti o kulturi nastale oko 1900. i nakon nje, kakvu pronalazimo u djelima Waltera Benjamina, Siegfrieda Kracauera, Erwina Panofskog ili Georga Simmela, razorene političkim i rasnim progonima kao i emigracijom, ponovo čine vidljivima te svjesno integriraju u pamćenje znanosti o kulturi.”¹⁶ Kultura manjina u Njemačkoj tako nije prodrila u središte izučavanja što se može objasniti kako pragmatičkim tako i teorijskim razlozima. Tzv. gastarbajteri, importirani u zemlju u vrijeme enormnog gospodarskog rasta šezdesetih, ostali su zarobljeni u svojemu prekarnome statusu bivanja na pragu između ovdje i tamo, bez mogućnosti proboja u *mainstream* društvo (naravno, kasnija će generacija, od konca osamdesetih, uspjeti prevazići barijeru višestruke ekskluzije i stvoriti uvjete za specifičnu integraciju) te su tako skrajnuti od strane *Kulturwissenschaft* koja je, očito, smatrala razradu teške traumatske prošlosti svojom središnjom zadaćom.¹⁷

U središte zanimanja *Kulturwissenschaft* prodire istraživanje pamćenja koje je usko povezano i s istraživanjem generacijske problematike.¹⁸ U kakvom

¹⁶ Musner, Lutz: *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*, Beč, 2004, s. 20–1.

¹⁷ U posljednjim se godinama ta situacija mijenja. Samosvjesna generacija sinova, nasljednici prvoga vala turskih gastarbajtera s početka šezdesetih, školovana na njemačkim institucijama, ali svjesna svojega porijekla, sve se intenzivnije bavi problematikom migracije u kulturi, politikom prema manjinama, razgraničenjima i linijama stapanja. Usp. Ezli, Özkan (ur.): *Wider den Kulturzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld, 2009.

¹⁸ O tome usp. radove skupljene u Weigel, Sigrid et al. (ur.) *Generation. Zur Genealogie des Konzepts — Konzepte der Genealogie*, München, 2005; kao i Thomä, Dieter (ur.): *Vaterlosigkeit*, Frankfurt/M, 2010.

se odnosu jedna prema drugoj nalaze generacija počinitelja i djece? Specifično njemačka problematika, čija je uvjetovanost intenzivnom (a od konca šezdesetih godina i opsesivnom) posvećenošću vlastitoj sramnoj i duboko traumatskoj prošlosti, predeterminirana je radom na savladavanju upravo tih dvaju momenata (srama i traume). Koliko je taj posao težak svjedoče književne obrade i književno-povijesne analize njemačkih tekstova posvećenih Drugom svjetskom ratu i njemačkome stradanju u njemu.¹⁹ No, ne samo one. Bez oklijevanja se može reći da je Njemačkom prvih dvadeset godina nakon rata vladala amnezija, i to u dva oblika — svjesnom i nesvjesnom. Nacistička je vladavina po svojoj totalitarnoj naravi bila toliko sveprožimna da je praktički nemoguće pronaći bilo kojega člana društva koji na ovaj ili onaj način nije sudjelovao u njoj. Izuzeti su, naravno, rijetki džepovi otpora čiji su članovi manje ili više završavali u koncentracionim logorima ili na stratištima. Upravo je ta svijest o sudioništvu u zlodjelima tjerala na zaboravljanje ili prešućivanje vlastite uloge. Istovremeno, došlo je do duboke depolitizacije društva koje je, u dvanaest godina Trećega Reicha, zaboravilo što to znači — ne živjeti politički. Iz takve se depolitiziranosti generirala nesvjesna amnezija, dodatno gurana traumama koje je pučanstvo Njemačke, osobito žene, doživjelo za vrijeme sovjetskoga osvajanja zemlje i slamanja oružanoga otpora. Masovna silovanja kao čin osvete, a ne samo zadovoljenja dugogodišnjih seksualnih lišavanja, utisnula su dubok pečat srama na cijeli sloj društva koji se od njega mogao braniti tek šutnjom koja je postupno prerasla u zaborav.²⁰ Svjesna amnezija, sa svoje strane, pronalazi se kod niza počinitelja koji su nakon završetka rata promijenili identitet, provukli se kroz proces denacifikacije i nastavili živjeti kao i ostali svijet.²¹ Otkrića takvih slučajeva, a osobito ako

¹⁹ Iz prve kategorije valja osobito istaći hibridne spise (drukčiju žanrovsku odrednicu za te samelurije osobnih iskustava i sjećanja i dokumentarnih materijala) Waltera Kempowskog *Echlot* (1993–2005) i Alexandra Klugea *Die Lücke, die der Teufel läßt* (2003); iz druge studiju W. G. Sebald *Luftkrieg und Literatur*. (Prijevod na hrvatski *Zračni rat i književnost*, u: *Polja* 469, Novi Sad, 2011).

²⁰ Koliko su silovanja Njemica od strane Crvene armije bila tabuizirana, svjedoči i činjenica da je prvi roman koji je tu temu stavio u svoje žarište objavljen tek početkom dvadeset i prvoga stoljeća. Riječ je o *Die Mittagsfrau* Julije Frank (2007).

²¹ Najpoznatiji je slučaj germanist Hans Ernst Schneider koji je po završetku Drugog svjetskog rata promijenio identitet, uzeo ime Hans Schwerte i pod njim sve do emeritiranja predavao njemačku književnost, štoviše i obnašao dužnost rektora ahenskog sveučilišta od 1970–73. Tek su istraživanja u devedesetim godinama dovela do njegova raskrinkavanja. Tipična njemačka sudbina?

su njihovi akteri bili prominentni članovi njemačkog poslijeratnog društva, uvijek je graničilo sa skandalima koji bi, sa svoje strane, vodili još intenzivnijim propitivanjima neslavne prošlosti. Pobuna generacije koja je htjela saznati, istovremeno osuđujući šutnju, zapravo je generativni faktor nastanka njemačke *Kulturwissenschaft*.

Aleida Assmann sažimlje specifikume *cultural studies* i *Kulturwissenschaft* na sljedeći uvjerljiv način: „Ako usporedimo oblike i ustrojstva *cultural studies* u Sjedinjenim Državama, Ujedinjenom Kraljevstvu i Njemačkoj, razlike su prilično upečatljive. Dok američke i britanske *cultural studies* kulturu redefiniiraju tako da ‘pruži načine razmišljanja, strategije preživljavanja i resurse za otpor’ marginaliziranima, njemačke *Kulturwissenschaften* kao da čine upravo suprotno; one hlade prije negoli zapaljuju, one odbacuju prije negoli ohrabruju političku akciju. Njihovo inzistiranje na znakovima i simbolima, na sistemima, medijima i pamćenju tvori pristup teoriji kulture koja ne može odmah poslužiti kao matrica političke akcije.”²² S jedne strane politički akcionizam, s druge spekulativni pristup predmetu izučavanja; angažman nasuprot hladnome analitičkom seciranju. Assmannova s pravom ukazuje na diskrepanciju između dvaju pristupa, ali kao da pri tome ne uzima u obzir ključni moment povijesne kontekstualizacije. *Cultural studies* su, nakon kratkotrajnog bavljenja unutarbritanskim fenomenima, svoj fokus premjestile na isprepletene odnose imperijalnih rubova i kolonijalnoga centra. Premještajući se iz radničkih predgrađa velikih britanskih industrijskih centara u žarišta otpora dominantnoj političkoj opciji naseljena u „innercities” britanske metropole, ali i u sada već tačerovskom „revolucijom” uništene periferije (i ne samo periferije!) Manchestera, Liverpoola, Birminghama ili Leedsa, *cultural studies* učinile su odlučujući korak ka svojoj politizaciji. Ovaj put ona je bila determinirana prekarnim položajem emigrantskih slojeva društva, te se za nju prikladna metoda analize nije mogla pokazati okamenjena varijanta ortodoksnog marksizma — i te kako primjenjiva na industrijsko društvo i položaj radničke klase unutar njega. Otuda i nužna amalgamacija izvorne hogartovsko-vilijemsovske varijante znanosti o kulturi s nabubrelim diskurzom postkolonijalne teorije, toliko evidentna u radovima Stewarta Halla.

²² Assmann, Aleida: „Cultural Studies and Historical Memory”, u: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr & Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (ur.), *The Contemporary Study of Culture*, Beč, 1999, s. 91.

No čini mi se da, bez obzira na sve razlike, i jedna i druga strana nude opcije za moguće sintetičke i sintetizirajuće zahvate. Konotacije političkoga aktivizma nisu nužan preduvjet izučavanja kulture. Žrtvuje li se ta komponenta, angloameričko će se istraživanje senzibilizirati u pravcu prihvaćanja činjenice da znanost o kulturi ne mora voditi ka ideji o promjeni svijeta. Takođe, u njemačkoj će se varijanti napuštanjem stroge okrenutosti ka proučavanju društva/zajednice kao sistema otkriti prostori zaposjednuti manje privilegiranima tematizacijama traumatskih događaja iz prošlosti i spoznaje o virulenciji zbivanja iz sadašnjosti, koja nisu nužno uvjetovana zlom nacističkoga režima ili bilo kakvim drugim manifestacijama totalitarnoga. Odnosi moći pojavit će se u svjetlu drukčijemu od klasične antipodne dihotomizacije onih koji vladaju i onih nad kojima se vlada, kao i njezinih emanacija u novim razlikovnim kategorijama, diferenciranim u delezovski zamišljenim konstrukcijama „ponavljanja i razlike”.²³ Izbjegavanje isključive usmjerenosti na simbole i znakove semiotički orijentirane *Kulturwissenschaft* pokazat će se produktivnim u onome momentu u kojemu se obogate fenomenološko-hermeneutičkom perspektivom detektiranja minimalnih diferencija raspršenih po čitavome polju kulture. Time želim ukazati na potencijalnu vrijednost eklektičkoga načela u pristupu fenomenima kulture koji će dopustiti na prvi pogled manje plauzibilno miješanje razina analize. No eklekticismom sobom nosi komparativnu prednost paralelnoga promatranja u jednoj stringentnoj analizi nesamjerljivih dimenzija svijeta života. Koncepti različite provenijencije (tzv. „travelling concepts”, kako ih naziva Mieke Bal²⁴) tada se mogu pokazati preseljivim s jedne razine diskurzivne analize na drugu, ali i odlučujućim faktorom u usklađivanju onoga što se inzistiranjem na isključivosti teorijske „čistoće” čini neprimjerenim bilo kakvome objedinjavanju.

II

Rezultat takvoga pristupa bit će, na kraju, zabacivanje kategorija koje su dominirale filološki orijentiranom znanosti o književnosti. U kontekstu trenutnoga stanja humanističkih znanosti u zemljama bivše Jugoslavije ta se perspektiva čini osobito intrigantnom. Na sveučilištima u gotovo svim zemljama-nasljednicama instalirana je zajednica koja ispunjenje svoje zadaće

²³ Usp. Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition*. Prijevod na engleski Paul Patton. London i New York, 2004.

²⁴ Usp. Bal, Mieke: *Travelling Concepts in Humanities. A Rough Guide*, Toronto, 2002.

vidi u tradicionalno orijentiranom spajanju književnosti s duhom nacije i koja se iscrpljuje u izučavanjima problema iz usko shvaćene, kanonom determinirane, povijesti književnosti. Želeći povezati literaturu s nacijom proponenti takvoga tradicionalističkog pristupa ostaju zarobljeni u rukama politike koju istovremeno instrumentaliziraju i bivaju instrumentalizirani od nje. S pravom se stoga može reći da upravo na tlu bivše Jugoslavije znanost o kulturi predstavlja provokaciju znanosti o književnosti. Senzibilizirati drugu za dosegnuća prve — u kojemu će se procesu sama po sebi nadati pitanja pamćenja i sjećanja, traume, medija i simbolički oblikovanih polja kulture, tijela i s njime povezane performativnosti, ikoničkog potencijala pripovjednih tekstova — jedan je od najvećih izazova koji se postavlja pred humanističke znanosti; ne samo kako bi im se omogućilo da pruže odgovor na tako virulentna pitanja kakvo je ono o kulturalnoj uvjetovanosti ratnih sukobljavanja devedesetih godina prošloga stoljeća, već i na općenito sprovedenu revalorizaciju filološke paradigme, bolje — njezino nadomještanje kulturološkom; takva će promjena omogućiti i prevrednovanje prošlosti, uočavanje njezinih aspekata koji ostaju prikriveni usmjeri li se samo na književni tekst i njegovu, navodnu, povijesnu uvjetovanost.

Prilika koju znanost o kulturi pruža, kada su u pitanju zemlje bivše Jugoslavije, u najvećoj se mjeri tiče upravo otvaranja izučavanja marginalnih i marginaliziranih kulturalnih pojava koje su bile zanemarene nauštrb intenzivnog (preintenzivnog) usmjerenja na kanonske tekstove povezane s procesom izgradnje nacija. Upravo je „nation building” virulentno mjesto potiskivanja onoga što se smatra manje vrijednim. Jugoslavenski se rock u vremenu svojega najvećega procvata, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih, pokazao rezistentnim prema komponenti nacionalnoga. Nastao pod utjecajem punka, a onda new wavea, prvenstveno engleskoga, jugoslavenski se novi val u najvećoj mjeri determinirao kao „pokret otpora” protiv komercijalno orijentiranih bandova, prije svega Bijelog dugmeta. Eklekticizmu koji je Dugme njegovalo kao poetičko načelo u prvoj je fazi suprotstavljena poetika punka (termin koji je Darko Glavan plauzibilno akronimizirao kao Potpuno Uvredljivo Negiranje Klasike²⁵). Radikalizam je punka (očitovan u bandovima poput Pekinške patke, Pankrta, Parafa ili ranog Prljavog kazališta) relativno brzo zamijenjen sofisticiranijim glazbenim stilom kakav je njegovan u Beogradu (Idoli, Šarlo akrobata, kasnije Katarina II i Ekatarina Velika) i u

²⁵ Glavan, Darko: *P(otpuno) U(vredljivo) N(egiranje) K(lasike)*, Gornji Milanovac, 1980.

Zagrebu (Azra, Film, Haustor). Glazbeni je minimalizam zamijenjen sklonošću ka eksperimentiranju, uvođenju nekonvencionalnih instrumenata i novih tehnika snimanja. Usmjerit ću se na dvije kultne grupe — Azru i Ekatarinu Veliku — ali i ostali gore navedeni predstavnici novoga vala ostat će prisutni, bar u naznakama i prešućivanjima. S druge strane, promotrit ću sinergije glazbe i onoga što bih, u nedostatku boljega termina, nazvao rock literaturom i rock filmom. Takvo će mi medijalno promatranje omogućiti da detektiram sličnosti ali i razlike između stupnjeva modernosti koje karakteriziraju tri spomenuta medija.

Ono što upada u oči jest „zaostajanje” literature i filma u borbi za primat na području apsolutnoga noviteta, onoga što bi se danas obilježilo kao „hype”. U jednu riječ: rock kreira činjenično stanje, dok ga literatura i film, tako rekuć, komentiraju. Ta se na prvi pogled zaoštrena teza može na najbolji način potvrditi promotre li se konkretni primjeri iz tri medija nastali u istome periodu. Azra i Ekatarina Velika skupine su koje gaje, kako tekstualno tako i glazbeno, angažirani stil. Njihovi frontmani, Branimir Johnny Štulić i Milan Mladenović, artikuliraju se kao pjesnici kojima je stalo do uspostavljanja izravnog odnosa sa zbiljom, koji žele iskazati svoj stav u vezi s konkretnim političkim, ideološkim pitanjima, ali i sa svakodnevicom. S osobitim se naglaskom komentiraju socijalne devijacije prouzročene neuspjesima sistema u prevladavanju klasnih razlika, čiji je rezultat sve intenzivnija marginalizacija širokih slojeva stanovništva. Osobito je ta tendencija vidljiva u tekstovima Štulića koji se profilirao kao zakašnjeli šezdesetasmaš, kao buntovnik koji je smatrao da se sve moglo (i moralo) napraviti drukčije, koji, štoviše, poput u pjesmi *Osam šezdeset* s albuma *Filigranski pločnici*, izravno tematizira naslijeđe studentskih revolta i nadasve kritički revalorizira njihov neuspjeh. No one pjesme koje Azra realizira u za nju karakterističnoj reduciranoj postavi: gitara, glas, ritam sekcija²⁶ pršte od neobuzdane energije koja kao da traži kanaliziranje. Osobito su indikativni drugi (*Sunčana strana ulice*) i treći, živi, album *Ravno do dna*. Pjesme *Kurvini sinovi* i *Poljska u mom srcu* reflektiraju Štulićev odnos prema „međunarodnoj situaciji”, dok *Užas je moja furka* progovara o dubokom nezadovoljstvu socijalnim stanjem u Jugoslaviji. U nekim

²⁶ Moglo bi se reći da Štulić i Azra na taj način repliciraju određene stilske momente *punka*, ali da ga ne slijedi do kraja. Njihova je glazba ipak zasnovana na harmonijama, na pažljivome nasnimavanju zvuka gitare i glasova, u čemu se Štulić pokazao neprikosnovenim majstorom. Osobito efikasno i efektno u ublaživanju bazično žestokoga zvuka djeluje višeglasno pjevanje u kojemu Štulića podržava bubnjar Boris Lajner.

se interpretativnim zahvatima *Kurvini sinovi* tumače kao izravna Štulićeva reakcija na sovjetsku intervenciju u Afganistanu.²⁷ Naravno, odveć je jednostavno kompleksne sadržaje izvući iz njihova konteksta i premjestiti ih na razinu biografizma kojim će se i naknadni istupi Štulićevi objasniti, njegovom navodnom paranoičnošću. Čak i da je tomu tako, *Kurvini sinovi* nude daleko širi spektar značenja u kojemu se zrcali općenita osuda rata i intervencionizma, rabi se cijelo bogatstvo retoričkih slika („lutke od krvi bez trunke ideje / ubice na cesti,; „otišao sam daleko do krajnjih granica / more je uzimalo od neba”), a prognostičko se iskustvo amalgamizira sa prošlim spoznajama u činu odbijanja sjećanja: „ne želim više da se sjećam / znali su gdje će me naći / kurvini sinovi”. Već sama upotreba perfekta u posljednjem stihu svjedoči o osjećanju dovršenosti zla kojemu je lirsko Ja izloženo bez zaštite.

Dok je *Sunčana strana ulice* bar u nekim pjesmama oplemenjena zvukovima puhača, *Ravno do dna* je ploča kojom Štulić na radikalno-ogoljeni način korigira vlastito nezadovoljstvo produkcijom prvoga albuma za koju je bio odgovoran Drago Mlinarec. Novi zvuk obogaćen je i dodatnim trackovima (koji su ostali u strogom situ prethodnoga albuma), ali čini mi se da taj album prevashodno ukazuje na dvije stvari: na povezanost Štulića s punkom, ali i na nadolazeću megalomaniju koja želi nekritički predočiti sve, baš sve, što je glazbenik i spisatelj stvorio. To će biti i mana *Filigranskih pločnika*, posljednjeg autentičnog novovalnog albuma Azre. Iznova je Štulić stihovno zagrabio u političku stvarnost Jugoslavije (*Tko to tamo pjeva*) i svijeta (*Iran*). Prva je pjesma često interpretirana kao izravno prozivanje pokojnoga (i vječitoga) predsjednika Jugoslavije, ali bih je ja radije, kao i *Kurvine sinove*, protumačio u globalnijem svjetlu. „Krunisane glave” metafora su općenite žudnje za vlašću prije negoli koncentracija na jednu ličnost (koja je u danome momentu već mrtva i čiji je kult, zaslugom i samoga novog vala, dobrim dijelom već uzdrman). Može se zaključiti da je Azra svojom glazbom i stihovima na eksplozivan način u jugoslavensku svijest ukucala marginalizirane likove i brizantne političke teme, da je, na polju masovne kulture, učinila odlučujući iskorak ka prevrednovanju sistema socijalističkog samoupravljanja, izvodeći na svjetlo dana one njegove strane koje su, u (pseudo)glamouroznim nastupima Bijeloga dugmeta, ostale dobrim dijelom zanemarene.

Ekatarina Velika i Milan Mladenović hermetičniji su, ali ne manje kritični. Ta se kritičnost intenzivira s vremenom, tako da, za razliku od Štulića ko-

²⁷ Usp. Horvat, Hrvoje: *Johnny B. Štulić. Fantom slobode (biografija)*, Zagreb, 2005.

ji s ubrzanim raspadom Jugoslavije gubi orijentaciju i rasplinjuje se u vodama opskurnoga prognosticizma, Mladenovićeви stihovi nastali početkom devedesetih bićuju one snage koje se smatra odgovornim za nestajanje zajedničke domovine. Dok je kod Azre dominacija jednostavne postave (vokal, gitara, ritam-sekcija) tek povremeno prekinuta inkorporacijom duhaća što svjedoči o njezinoj jednostranoj povezanosti s punkom i njegovom plakativnošću, Ekatarina se Velika, ponajprije zahvaljujući iznimno elaboriranoj glazbi koju u zvuk banda integrira klavijaturisitica Margita Stefanović,²⁸ može promatrati i kao jugoslavenska inačica kasno novovalnog progresivnog roka.²⁹ No glazbena ih zahtjevnost ni u kojem slučaju ne lišava već spomenute komponente eklektičkoga povezivanja aktualno-političkih tema sa složenim iskazom partiture. Neočekivane harmonije korespondiraju s hermetičkim jezičkim izričajima, koji pozivaju na interpretacije. Politički angažman vidljiv je već na drugoj ploči, osobito u *Zaboravi ovaj grad*, *Tatoo*³⁰ i *Olovne godine*. „Laž i mimikrija” dvije su riječi koje refrenski odzvanjaju u *Tatoo*, dok lirsko *Ja Olovnih godina* razmišlja nogama. *Dum, dum* (1991) i *Neko nas posmatra* (1993) mračni su albumi prožeti prezentnošću i sveprožimnošću rata.³¹ No koliko god nji-

²⁸ Margita Stefanović zasigurno je najtragičnija figura cjelokupnoga jugoslavenskog rocka. O njezinoj se sudbini i danas vode kontroverzne diskusije. Aleksandar Ilić napisao je knjigu *Vrati unatrag. Razgovori sa Margitom Stefanović*, na čiji je plitki senzacionalizam prožet lažima i izmišljenim informacijama i detaljima iz života Stefanovićeve sjajno — emotivno a u isto vrijeme i stručno — odgovorila Lidija Nikolić (*Sećanja. O. Sećanja*).

²⁹ Ovdje nije mjesto kontekstualiziranju Ekatarine Velike u beogradskome novom valu. Na margini valja spomenuti njegove začetke, koncentrirane u radu *Idola* i Šarla akrobate, banda čijim se raspadom otvorio put dvjema najintrigantnijim strujama te scene. S jedne strane nastaje Katarina II (kasnije Ekatarina Velika), s druge, izdvajanjem Dušana Kojića *Koje* i formiranjem banda *Disciplina kičme*, nastaje jedan od najradikalnijih eksperimenata na jugoslavenskoj glazbenoj sceni, usporediv jedino s kasnim radovima Darka Rundeka. *Idoli* su, nakon kratke faze koketiranja s eksperimentalnim zvukom i brizantnim političkim temama (osobito sjajni *Maljčiki*) završili u eklekticizmu precijenjene *Odbrane* i *posljednjih dana*. Njihova je zasluga, svakako, vođenje novoga vala u pravcu multimedijalnosti. Video-spotovi bili su sastavni dio njihova glazbenog izričaja te ih se na tom polju može zasigurno smatrati pionirima.

³⁰ *Tatoo* je pjesma koju Ekatarina Velika izvodi uživo u *Tajvanskoj kanasti* Gorana Markovića. (Vidi niže.)

³¹ Roman *U potpalublju* Vladimira Arsenijevića jednim je svojim dijelom teški i morbidni spomenik podignut fizičkome nestanku beogradskog *new wavea* i njegovih protagonista. O tome sam pisao opširnije u D. B. „Allegorie als Rettung”. Die Figur des Engels bei Dubravka Ugrešić, Dževad Karahasan und Vladimir Arsenijević”, u: Beganović, Davor und

hova aktualnost bila stvar trenutačne reakcije na užas koji je prekrrio Jugoslaviju, toliko su raniji albumi u svojoj tmurnoj liričnosti plod čistoga nemira koji anticipira nadolazeće Zlo. Stoga bi se, za razliku od Štulićeve izravnosti, Mladenovićeve stihove moglo obilježiti kao upuštanje u prostore kojima ne dominira *poruka*, koji zahtijevaju rad na *prepoznavanju* onoga što, iskazujući, prikrivaju. Osobite mi se indikativnima, u tome interpretacijskom kodu, čine *Oči boje meda* (eponimski album *Ekatarina Velika*, 1985) i *Kao da je bilo nekad* (*S vetrom u lice*, 1986). Prva je pjesma ljubavna, no u njezinu se prividnu nježnost vehementno uvlači metaforika nasilja: „I guram nož među zube / I menjam oblik kao vidra / Nosim sablju oko bedra.” Taj je moment glazbeno potcrtan krikovima koje ispušta ne samo Mladenović, nego se reproduciraju i u višeglasju, dok se sintisajzer Margite Stefanović natječe u produkciji kako fonije s Mladenovićevom gitarom. Cjelokupni je ugođaj gurnut u opasnu blizinu sile koja kao da dominira simbolički predočenim ljubavnim činom. Može li se slika noža (ili sablje) pretočiti isključivo na razinu metaforike seksualnog prodiranja?³² Ili se iza nje sluti i realnost? To su pitanja na koja se jedva može odgovoriti jednoznačno. *Kao da je bilo nekad* tematizira stanje izdvojenosti od samoga sebe. Govoreći u prvom licu množine, prebacujući „odgovornost” s jedinke na kolektiv, Mladenovićev glas postulira: „Mi menjamo našu noć / za neki tuđi dan”. Je li stvarno stanje u kojemu se otuđuje od vlastite noći kako bi se prihvatio neki tuđi dan? I čiji? Taj se stav radikalizira u pjesmi *Par godina za nas* s albuma *Samo par godina za nas*. Ne samo glazbom i tekstom — video u apsolutnom multimedijalnom suglasju reprezentira pesimistički stav u kojemu Mladenović ovaj put utkiva i melankoliju karakterističnu za kasnu Ekatarinu: „Slušamo vesti koje su upravo stigle / kažu da imamo još samo par godina za nas.” Kadrovima s ispijenim licima Margite Stefanović i Bojana Pečara, oboje s okruglim sunčanim naočalama, slijede dokumentarni snimci uličnog nasilja, vojnici s puškama na gotovs, policajci koji privode mladića, očito sudionika nekih demonstracija (1968). Montaža scena iz američkoga crnog vala, Humphrey Bogart s uperenim pištoljem, izgled-

Peter Braun (ur.) *Krieg Sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*, München, 2007, s. 151–170.

³² Uvjerljivu interpretaciju takvoga tipa nudi Nina Čančar. Prema njenom mišljenju su sablja i nož definitivno simbolika muškog spolnog organa, krici imitiraju zvukove orgazma, usne mogu biti i jedne i druge, a voda je simbol sjemene tekućine. Nina Čančar i u videu otkriva simbole seksualnosti (školjka), a spominje i nagovještaj ljubavne igre Margite i Bojana. Usp. Čančar, Nina: „Dečak iz vode”. Rukopis.

njela afrička djeca... Opći dojam predstojećega sloma, predstojeće propasti posreduje se apokaliptičkom atmosferom koju generira tegobna glazba. *Par godina za nas* vrhunac je anticipacijske sposobnosti Ekatarine Velike i Milana Mladenovića. Ta pjesma sublimira ono što će se u vidu čiste ogorčenosti iskristalizirati na posljednje dvije ploče, onda kada je već bilo prekasno, kada je „tih nekoliko godina” što nam je preostalo bilo nepovratno istrošeno, a pred nama se pružala pustoš — i duhovna i fizička — rata.

Promotri li se u tome kontekstu jugoslavenska literatura koja nastaje istih godina i koja tematizira rock glazbu, ili bar svijet onih koji su joj posvećeni, primijetit će se neobična, možda i neočekivana, diskrepancija. Dok se glazbeno-tekstualni izričaj dominantno pozicionira u odnosu prema društvu, sinonimizirajući njegovo sada i ovdje, literatura u svojoj vlastitoj dinamici razvija poetiku nostalgije, indiciranu žaljenjem za prošlošću te na taj način tematizira figuru pripadnika „izgubljene generacije”. Zarobljen između nedosegnutog sna o vječitoj mladosti i sadašnjosti koja odbija prihvatiti njegovu poziciju, kao i samoga sebe koji odbija prihvatiti sadašnjost, prilagoditi se njezinim zahtjevima, junak egzistira u vlastitome svijetu nerealiziranih potencijala. Paradigmatski su primjeri ovoga književnog toka romani *Polagana predaja*³³ Gorana Tribusona i *Ca. Blues*³⁴ Milana Oklopdžića. Idealna forma koja se nadaje za uobličavanje takve situacije jest „on the road”, slijeđenje poetike rodonačelnika američke beatnik-generacije Jacka Kerouaca, kao i filмова poput *Easy Ridera* Dennisa Hoppera.

Junak Tribusonovog romana je Petar Gorjan „propagandist na području turizma”,³⁵ razvedeni muškarac na pragu krize srednjih godina, koji hotelijere na Jadranu pokušava uvjeriti u nužnost bolje reklame. Nudeći im usluge reklamne agencije za koju radi on se, naravno u doba godine u kojemu je Mediteran najmanje atraktivan, kreće od sjevera do juga obale pri tome sanjajući o koncertu *Rolling Stonesa* koji se upravo toga siječnja održava u Frankfurtu. Na putu sreće Žiku kojega isprva odbija primiti u automobil, ali njegova mu se pomoć, pružena u raznim vidovima, pokazuje sve potrebnijom, tako da na kraju postaje nezaobilazni partner na putešestviju. Sam se put preobražava iz dosadnog službenog u avanturistički, sa svim neugodnostima koje može izazvati prisustvo dvojice potpuno različitih ljudi u uskome prostoru rena-

³³ Tribuson, Goran: *Polagana predaja*, Zagreb, 1984.

³⁴ Oklopdžić, Milan: *Ca. Blues. Romanscen*, Beograd, 1982.

³⁵ Tribuson, 47.

ulta 4. Pripovjedačeva i Žikina priča, isprva zakrpane nužnim lažima, otkrivaju dvojicu podjednakih *loosera* od kojih je jedan, doduše, kao pitomac doma za siročad od samoga početka reduciran na status društveno odbačenog, ali ni onaj drugi, sa završenim fakultetom, sigurnim poslom, obitelji koja je u raspadu ali ipak postoji, zapravo ne može izbjeći gubitništvu predestiniranom iznutra. Na kraju će se sve ipak kako-tako smiriti. Gorjan će otići na koncert *Stonesa*, a Žika će nestati nakon apsurdne pljačke banke koja se završava tako što on vraća opljačkani novac. No završno umirenje narativa ne može se smatrati abolicijom svih onih aporija koje krije njegov najvažniji, srednji dio, a on je komponiran kao niz poraza u kojima se kristalizira i Žikino i Gorjano neshvaćanje onoga što se oko njih zbiva. Inkompetencija je ono što ih vodi kroz svijet, a ona je proizvod njihove zastarjelosti. Kako drukčije objasniti da autentični roker šezdesetasmaš³⁶ ne može shvatiti da scena kojoj prisustvuje u provincijskom klubu Logaritam u Vodicama zapravo predstavlja autentični rock izričaj novoga doba, čak povezan i sa slam-poetry?³⁷ Vjerojatno zato što on, a na što upućuje i Lucijina posprdna opaska, zapravo nikada nije ni bio „pravi rocker”. Recepcijski prijezir zapravo je iskaz posrnuća pred spoznajom vlastite neautentičnosti, a ne starenja kako bi to, konvencionalno interpretirajući roman, htjela Maša Kolanović.³⁸ „Poslušavši prvih par drečavih taktova novovalne provincijske grupe, Petar Gorjan izgubi svaki daljnji interes za zabavu. Bolje je leći u hladnu hotelsku sobu i promatrati igru žmirkavog svjetla po bijelim zidovima.”³⁹ Možda bi se ovaj iskaz mogao protumačiti i kao kritička prosudba o nekvaliteti provincijskoga banda (kao i raniji o „debeloj poetesi” i njezinoj dosadnoj poeziji). Ali iza njih se krije, makar koliko to pripovjedač ne htio priznati, ma koliko to prikrivao iza superiornog stava poznavatelja cjelokupne povijesti rocka i bluesa, svoje, dakle, *pozicije znanja*, egzistencijalno osujećenje zasnovano na „slabom” identitetu.

³⁶ U bijesnom razgovoru Lucija (bivša žena) se obraća Gorjanu: „Znam napamet sve tvoje priče o šezdeset osmoj. Imao si problema s njima. Želio si mijenjati svijet. Vraga si ti imao problema s njima! Imali su ih oni s tobom. Ali tebi je to dobro došlo. Zgodno je biti mučenik, pogotovo politički.” (87)

³⁷ U tome prepoznavanju drugi se zagrebački književnik, pripadnik iste generacije, pokazuje boljim od Tribusonovog pripovjedača: Borivoj Radaković u *Sjaju epohe* (1990). O estetskim kvalitetama Radakovićeva romana ovdje nije riječ. Opširnije o *Sjaju epohe* v. u Kolanović, Maša: *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tradicije*, Zagreb, 2011, s. 330–7.

³⁸ Usp. s. 323–25.

³⁹ Tribuson s. 57.

Milan Oklopdžić u *Ca. Bluesu* ispisuje povijest u kojemu se dva vremen-ski suprotstavljena svijeta ni ne dodiruju. Njegov je pripovjedni svijet nastanjen gotovo isključivo ikonama prošlosti. Neke se može prepoznati kao „realne”, neke su, vjerojatno, „fiktivne”, ali ono što ih dijeli od Kalifornije u kojoj se, ne slučajno, nalaze jest ignoriranje zbilje i odluka da se nastavi živjeti u umjetnom svijetu. Inetertekstualna potka *Ca. Bluesa* zasniva se na dvije izotopije. S jedne se strane nalazi keruakovski determinirana „on the road” proza koju prepoznajemo u prvome dijelu: *AM*. S druge je, u *FM*, dominantna matrica William Burroughs i njegovi *Naked Lunch* i *The Soft Machine*. Paratekstualna informacija kojom se uvodi u roman potvrđuje tu zasnovanost na različitim ritmovima reflektiranu u različitim stanjima svijesti: „U prvom delu (AM) amplitudna modulacija ima lenje karakteristike, pa su lica i radnje delimično usporeni; u drugom delu (FM) frekventna modulacija je učestana, tako da su, adekvatno, karakteri, radnje, dijaloz i itd., brži.”⁴⁰ *Ca. Blues* na taj se način formira kao dijalog dviju struja američke književnosti sredine dvadesetoga stoljeća, koje se vode kroz medij mladog srpsko-jugoslavenskog spisatelja na studijskom boravku u SAD. Odlučujuća razlika u odnosu na *Pologanu predaju* u *Ca. Bluesu* konstruira se na razini osujećenosti. Pripovjedač Mika Oklop, za razliku od Gorjana, ne tematizira svoju „bačenost u svijet”. U njemu se miješaju hedonizam i eskapizam dok se, lišen emocija, kreće po Kaliforniji sedamdesetih — zemlji koja, bar u onim elementima s kojima se Mika susreće (ili s kojima se želi susresti) još uvijek sanja svoj san o flower-power. Čudna se neemotivnost manifestira u maskulinocentričnom pogledu na svijet. Kao i Gorjan, i Mika se Oklop ne može aranžirati s idejom jednakosti spolova. Zbog toga ga se često i doživljuje kao „balkanskog slona u kalifornijskoj porcelanskoj radnji”. Kao nekoga tko izivljava do krajnjih granica mit o „sex, and drugs, and rock ‘n’ roll” dok se vani zbiva nešto drugo, dok je Kerouac mrtav, a Ferlinghetti blijeda sjenka samoga sebe. Realizacija, bar iz perspektive pripovjedača, on-the-road-mita nalazi se u sljedećoj opasci:⁴¹ „Ispred nas je kurva autostrada raširila noge. Imala je masivne svetlo sive butine koje su se pravilno račvale i dolazile sve do ispod točkova našeg automobila. Mesto gde su se njene butine sastajale bilo je isuviše daleko i magično uza-

⁴⁰ Oklopdžić s. 7.

⁴¹ U njoj kao da se zgušnjavaju i gorespomenute seksističke slike. To nije tema ovoga eseja, ali bi se svakako moglo diskutirati o takvoj naravi rocka kao, uostalom, i šezdesetosmaškog pokreta. O njoj svjedoče brojna svjedočanstva žena-stanovnica čuvenih njemačkih komuna.

ludno na nesigurnom horizontu.⁴² Metaforika koju Oklopdžić koristi na prvi pogled se doimlje iznimno stabilnom: muški pogled sposoban je da generira žensku seksualnost, na svakome mjestu i u svako vrijeme. No u tu metaforiku uvlači se blaga doza smutnje onog momenta kada, čini mi se nesvjesno, pripovjedač pokušava zahvatiti beskonačnost. Ona se, naime, ne nalazi u raširenim nogama, kao simbolu seksualne nezajažljivosti žene, onakve kakvu bi je muškarci rado doživljavali, već upravo u njihovome sastajanju — simboličkome znaku odbijanja — ili barem ne bezuvjetnoga prihvaćanja — onoga što muški snovi tako rado projiciraju na površinu svoje svakodnevnice realizacije.

Stoga drugi dio romana ne može korespondirati s prvim. Završivši ga na taj način, Oklopdžićev se pripovjedač obvezuje, opet nesvjesno, na tonjenje u dubinu tih snova koji će rezultirati kompletnim osujećenjem. Psihodelični momenti u Oklopdžićevom romanu inauguriraju se konzumacijom halucinogene droge *peyotea*. Dramatično uništenje svijesti i utonuće u samoga sebe ne pronalazi inačicu u autentičnom pripovjednom postupku, već se multiplicira intertekstualnim momentom. Nije li tu riječ o svojevrsnoj nemoći pripovjedača? Psihičko nasilje prema ženama, koje bi se moglo obilježiti kao dominantna prvoga dijela, u drugome ustupa pred sveprožimnim nasiljem, koje pripovjedač na kraju okreće i protiv samoga sebe. No u svemu se osjeća nemoć, slabost. Mika Oklop u somnambulno-fantastičkom okružju bolnice u koju je, nakon nedvojbenoga predoziranja halucinogenima, isporučen njegov prijatelj i suputnik Kit pokušava sabrati ono nešto preostalih niti svijesti i doći do bar nekog stanja u kojemu je sposoban racionalno djelovati. Jedino što uspijeva pronaći kao rješenje jest bijeg, prema nekoj pretpostavljenoj „slobodi”. „Nisam znao da li ću imati dovoljno snage i veštine da iskočim napolje. Nisam znao koliko sam bio visoko. Znao sam, znao sam sigurno da, kada budem dodirnuo nogama tle, kada budem otvorio oči nakon neopisivog straha, ugledaću svetlost tog novog dana, rukovaću se s njim i zajedno ćemo prostrujati niz novo jutro. Pokušaću da zaboravim sve što se dogodilo u bližoj i daljoj prošlosti.”⁴³ Iluzija da zaborav može donijeti bilo kakav vid oslobođenja kao da je urezana u završetak *Ca. Bluesa* koji bi se tako rado oblikovao kao optimističan, ali za njega je ta opcija uvijek već odmaknuta. Tamo gdje je, upravo zbog neprilagođenosti performativno upisanoj u pripovjedni tekst, zapravo nedosežna.

⁴² S. 142.

⁴³ S. 270.

Tribuson i Oklopdžić doduše operiraju drukčijim sredstvima u oblikovanju slike svoje zbilje: dok prvi slijedi jednosmjernu narativnu liniju, s jasnim zapletom i plošno profiliranim likovima s predvidivim ishodom njihova kretanja, drugi je inspiriran naizgled avangardnijom tradicijom psihodeličke književnosti, te je skloniji eksperimentalnijem pristupu. No rezultati su veoma slični: vještački rajevi koje junaci doživljavaju slijedeći lokalne tradicije (Tribusonov pripovjedač koristi alkohol i barbiturate, Oklopdžićev razne varijante droga — od marihuane, do halucinogenih mjenjača svijesti LSD-a i *peyotea*) vode ka odmaku od stvarnih problema, pri tome ne generirajući kritički odnos prema sadašnjosti, moment koji je odlučujući za rock glazbu i njezinu medijalno uvjetovanu potrebu za inovativnim (ili pseudoinovativnim). U tome se smislu književnost pokazuje rezistentnom na aktualno-političke nijanse koje dominiraju u novovalnoj glazbenoj produkciji. Kao da je njezino medijalno usmjerenje na jezik i njegove sekundarne, prvenstveno narativne, emanacije uvjetovalo revalorizacijski diskurs, opsjednut žudnjom za regeneriranjem prošlosti, za odnos prema sadašnjosti čija se kulminacija može sažeti u modusu generacijskoga sukoba, u svjesnom odbijanju šezdesetosmaša da prihvate novu opciju percepcije i njome uvjetovane reprezentacije političke zbilje, ali i istovremenoj intrinzički određenoj nemogućnosti da ponude validnu opciju — što se za novovalovce u nadolaženju nikako ne može reći.

Slična se stvar zbiva i s filmom. Dva se djela pojavljuju kao paradigmatička u konceptualizaciji odnosa filmske umjetnosti i rock glazbe u Jugoslaviji osamdesetih: *Dečko koji obećava* Miloša Radivojevića (1981) i *Tajvanska kanasta* Gorana Markovića (1985). Opet je dominantna tematizacijska matrica, stariji muškarac pred nerazrješivim izazovima novoga svijeta. Za razliku od dva književna teksta o kojima sam govorio, tu se sukob generacija izravno inscenira. Štoviše, on se proteže i na više generacija, s tim što se, i to je karakteristika ovih filmova, generacija djece u sebi iznova cijepa proizvodeći praktički dvije struje — jednako suprotstavljene jedna drugoj kao što su sinovi (o kćerkama gotovo nikad nije riječ) i očevi. *Dečko koji obećava* dramaturški je naivno, ali scenski intenzivno predočena pripovijest o Slobodanu Miloševiću, momku iz dobre obitelji koji, nakon udarca u glavu, mijenja moduse ponašanja i postaje buntovnik. Buntovnička se pozicija realizira u spajanju s beogradskom novovalnom scenom.⁴⁴ Dubinski rez koji taj čin proizvodi u nje-

⁴⁴ Soundtrack je filma zasićen glazbom novovalnih bandova. Steče se utisak da je Radivojević htio pokazati sve što scena nudi, bez obzira na ekonomiju naracije. Možda je bila

govom odnosu s miljeom kojem je dotada pripadao u filmu se predočava kako izravno, tako i simbolički. Postavši dio novovalnog pokreta (tu je razlika u odnosu na Gorjana), on se ipak ne uspijeva integrirati u njega. Naime, takav bi čin podrazumijevao i prelaženje identifikacijskih granica na koje Slobodan nije spreman, a i ne može pristati. Prije svega — priznavanje vlastitog latentnog homoseksualiteta. Budući da se kao jedini izlaz nameće povratak na staro, on će odbaciti novootkrivenu slobodu i zamijeniti je komocijom ugodnoga srednjestaleškog života. Osobito mu je korak nazad olakšan istom motivacijskom matricom koja je prouzročila iskorak naprijed: kao što je udarac veslom u glavu označio stupanje u alternativni svijet, tako je nesreća na motokolu bila signal vraćanja u normalno stanje. Sve do momenta u kojemu saznaje za samoubojstvo Pita, partnera iz „razbarušenog” života. Čin autodestrukcije kojim se film završava ostavlja otvorenima sve opcije, osim jedne, najvažnije. On ne uspijeva dovesti svoju priču do krajnjih konzekvencija, ono što su, *in extremis*, realizirali Azra, Ekatarina Velika ili Darko Rundek. Ostajući negdje na sredini ni on ni njegovi kreatori, scenarista Nebojša Pajkić i režiser Miloš Radivojević, ne mogu prijeći radikalnu liniju otpora prema *mainstreamu*. Upravo zato što novovalna glazba ostaje kulisa na kojoj se odvija (navodni) život zlatne mladeži Beograda osamdesetih, a ne obrnuto, cjelokupni projekt se s pravom može označiti osujećenim. Rock glazba bila je ono što je obilježilo život efemernih marginalaca koji su se, stjecajem materijalnih okolnosti, u jednome kratkom momentu oćutjeli centrom svijeta.⁴⁵

Tajvanska kanasta pripovijeda veoma sličnu priču, ali na uvjerljiviji način. Vjerojatno zato što je Goran Marković bolji režiser od Miše Radivojevića, a i scenario (Milan Peca Nikolić i Goran Marković) je suvisao, bez nepotrebnog inzistiranja na simboličkim elementima. Stoga ni dramaturgija ne inzistira toliko na atraktivnosti novovalne scene i ne gubi se u nemotiviranim pobočnim pripovjednim linijama. Koncentrirajući se na središnji lik ona konzekventno realizira projekt rekonstrukcije jednog propalog šezdesetosmaškog života, a

riječ i o iskorištavanju komercijalnog potencijala, možda i o pokušaju njegova kreiranja. Sve pitanja koja su od sekundarnog značaja za moju argumentaciju u ovome eseju.

⁴⁵ Kao potvrda ove teze mogu poslužiti i sadašnje karijere dvojice članova grupe Idoli s jedne, i trećega s druge strane. Dok Nebojša Krstić i Srđan Šaper kao spin-doktori kreiraju image Demokratske stranke, polirajući ga do statusa otvorene, zapadne i proeuropske partije (a ono što se zbiva u dubinama nebitno je!), Vlada Divjan zaoštrava svoju rock poziciju, dovodeći je do najradikalnije alternativnosti i pokazujući u čemu je bila subverzivna snaga (i tko je bio njezin nositelj) Idola u njihovim formativnim godinama.

da pri tome ne ispušta iz vida općeniti kontekst u kojemu se propast kristalizira. Saša Belopoljanski, nezaposleni arhitekt i neuspješni otac obitelji, pokušava pronaći mjesto u svijetu kroz stalni bijeg. Determiniran eskapizmom, vođen stalnim autoinduciranim neuspjesima, Belopoljanski se dramaturški realizira na fonu suprotstavljenosti s gotovo svim osobama kojima je u filmu okružen. Osobito je taj antagonistički binarizam intenzivan u odnosu sa sestrom Draganom (glumi je eterična klavijaturistica Ekatarine Velike Margita Stefanović). Sukob koji se ne može proglasiti generacijskim, u najboljem slučaju unutargeneracijskim, daje se tek u naznakama, pojedinim borbama riječi, ali je odlučujući upravo zato što pokazuje u kolikoj je mjeri generacija „djecе” pocijepana unutar sebe same. Završni kadrovi filma u kojima Belopoljanski stoji na vrhu nedovršene građevine, a pogled puca u daljinu, kao da u sebi nose daleki odjek onih Štulićevih stihova iz pjesme 68: „ja sada idem iz ovih stopa da se bacim ravno u Savu”. Ipak se čini da se ni jedan ni drugi neće odlučiti na taj korak. Kudikamo je sigurnije kukati i vlastitu nemoć, veli nam se u nekoj čudnoj mantri, utapati u alkoholu.

Naivnost *Dečka koji obećava* i *Polagane predaje* u *Tajvanskoj kanasti* abolira se jednostavnim izostavljanjem jednoga motivacijskog elementa u stanju polarizacije: Belopoljanski, naime, ne sluša glazbu niti se definira uz njezinu pomoć. Ipak, autentična svježina koju novovalna glazba nosi ni u ovome se filmu ne predočava na adekvatan način. Prosti je razlog tome što se, unutar strukturalnoga binarizma, prevelika pažnja pridaje Belopoljanskome, dok se glazbenici-ce ostavljaju po strani. Gurnuti na sporedni kolosijek, oni/-e ne mogu, ni vizualno ni narativno, generirati snagu koja izvire iz njihova glazbenog izričaja. I u ovome je slučaju potreba filma za medijalnim suženjem fokusa na zastarjele aktere ostala ispod razine koju je potencijalno mogla doseći da se opredijelila na izravni dijalog sa suvremenošću i njezinim nositeljima/nositeljicama. Leži li doista problem reprezentacije koji sam ovdje istakao samo na starijem dobu režisera ili spisatelja koji su na neki način inkorporirali novovalnu scenu u svoje tekstove? Takvo bi rješenje bilo prejednostavno.

Upravo mi se na ovome mjestu čini neophodnim prizvati moment amalgamiranja *cultural studies* i *Kulturwissenschaften*. Rock je glazba, osobito u svojem novovalnom usmjerenju, bila otvorena pobuna protiv *establishmenta*, kako umjetničkog tako i političkog. Stoga se i smjestila na marginama društva, realizirajući tamo svoj potencijal. Obuhvatiti je u njezinoj manjinskoj poziciji bio je cilj koji se poklopio s dosegnućima britanske znanosti o kulturi. No, s druge strane, u njoj su se istovremeno morale otkriti medijalne specifično-

sti i znatan naglasak na kulturalnome pamćenju — središnja tema njemačkoga bavljenja kulturom. Okrenuvši paradoksalno kulturalno pamćenje prema naprijed, predočivši ga u njegovome anticipatorskome obliku, bandovi iz osamdesetih oćutjeli su puls vremena daleko točnije nego što su to mogli bezuvjetno regresistički okrenuti literate i filmski stvaratelji.⁴⁶ Otuda se u rockerskome diskurzu otkriva spoznaja raspada, i kolektivnoga, koja se u romanima i knjigama orijentiranim prema individui i njezinim „sitnim bolima” ne može ni naslutiti. U stihovima Milana Mladenovića i Branimira Štulića, u zvuku Pankrta i Parafa koji je drmao zidove, u elegičnim partiturama Margite Stefanović i u sfumatu Darka Rundeka našlo se dovoljno prognostičko-katastrofičkoga znanja, bilo ono intuitivno ili reflektirano, za svakoga tko ga je htio i mogao upotrijebiti. Nažalost, malo nas je takvih bilo. Radije smo gledali i čitali o promašenim šezdesetosmaškim sudbinama. Nekako smo si, onda, i sami krivi.

Davor BEGANOVIĆ

CULTURAL STUDIES AS A PROVOCATION TO LITERARY STUDIES

Summary

The article deals with the intricate relation between cultural studies and literary criticism. It tries to show that the change of paradigm initiated by a group of scholars situated at the University of Oxford in the 1950s could be fruitfully applied on some phenomena of Yugoslav literature and culture. Rapid development of rock-music in the late 70s and early 80s is followed by literary texts and films that reproduce the themes addressed in music. In this article I show that rock-music of the 80s is at the same time a litmus and a sensor of the social events in a much finer sense than the film and literature are. It is able to almost instinctively predict the breakup of the land without giving any solution of how this process could have been stopped or, at least, slowed down.

Key words: cultural studies, popular culture, film, literature, rock 'n' roll

⁴⁶ Potcrtavam: ovdje mi je stalo samo do autora koji u svojim tekstovima tematiziraju rock-glazbu, ili je multimedijalno integriraju u njih. Naravno da je u drugim književnim žanrovima, osobito onima nacionalističkoga usmjerenja, bilo anticipatorskih pokušaja (i uspjeha).