

Bojana L. AĆAMOVIĆ¹
*Institut za književnost i umetnost, Beograd*²

BOB DILAN I SIKSTO RODRIGEZ — CENTRI I MARGINE ROKENROLA

Rokenrol je od sredine 20. veka prošao kroz različite faze, ali se i danas smatra žanrom koji nastaje na marginama kulture i društva, definisan svojom angažovanošću. Šezdesetih godina u SAD rok muzika doživljava ekspanziju, kao važan deo antiratnih protesta, a jedan od muzičara koji su redefinisali rok direktno ga povezavši sa buntom protiv establišmenta bio je Bob Dilan. Nešto kasnije, pojavljuje se Siksto Rodrigez, koji se takođe okreće društveno angažovanim temama ali popularnost ne stiže u Americi već u Južnoafričkoj Republici. Rad razmatra rok poeziju Dilana i Rodrigeza u kontekstu aktuelnih društvenih previranja i istovremeno ispituje relevantnost kategorija „centar“ i „margina“ u savremenim kulturološkim proučavanjima.

Cljučne reči: rok poezija, popularna kultura, kontrakultura, centar, margina, Bob Dilan, Siksto Rodrigez

1. Uvod

Kada bi trebalo izdvojiti jedan žanr popularne muzike koji ne samo da odražava duh vremena u kojem nastaje, već i aktivno odgovara i suprotstavlja se tom duhu, izbor bi pao na rokenrol. Za samo nekoliko decenija rok muzika je prošla kroz prilično burnu evoluciju, koja je, u muzičkom pogledu, obeležena preplitanjem i stapanjem sa drugim pravcima. Nastao pedesetih godina u Americi iz elemenata džez, bluz, gospela, svinga i kantrija, rokenrol je narednih decenija upijao osobenosti najrazličitijih muzičkih žanrova, što je dovelo do nastanka više podvrsta i jedinstvene razuđenosti rok muzike. Muzički posmatrano, ono na osnovu čega danas neku melodiju prepoznamo kao rok jeste uglavnom električna gitara; posmatrano u širem kontekstu, rok predstavlja fenomen kontrakture obeležen svojim postojanjem na marginama društva, odakle i muzikom i tekstovima provocira dominantni centar.

Kontrakultura u celini nastaje iz otpora kulturi centra, često kao proizvod akutnih društvenih kriza. Termin se najčešće povezuje sa šezdesetim godinama 20. veka i Sjedinjenim Državama, mada se ne odnosi isključivo na ovaj period niti ovo podneblje. Ipak, ova dekada u Americi posebno je značajna jer je obezbedila uslove koji su doveli do stvaranja i danas aktuelnih kontrakturnih fenomena. Kako zapaža Kristijana Sen-Žan-Polen, na globalnom planu, to je vreme nastanka novih nacija i jačanja uticaja socijalističkih zemalja, što u SAD dovodi do preispitivanja osnovnih vrednosti na kojima je država utemeljena, te se kontrakultura javlja „kao izraz političkih ideja, jednog načina života i filozofskih postavki prepoznatljivih najpre po suprotstavljenosti načinu mišljenja velike većine stanovništva – ukratko kulturi industrijalizovanog društva“ (Sen-Žan-Polen 1999: 5). Na istim osnovama nastaje i rok. Ako imamo u vidu tezu Perija Mejsela da je rokenrol nastao kao svojevrsni blend estetika kauboj i den-dija, urbanog i ruralnog (Mejsel 1999: 6), shvatanje rok muzike kao kontrakturnog

1 bojana.acamovic@gmail.com

2 Rad je nastao na projektu *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru* (178008) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

fenomena *par excellence* postaje još ubedljivije, budući da su obe gorepomenute figure oduvek postojale na marginama mejnstrima. Ipak, u izvesnom smislu, stav rok muzike prema kulturi „centra“ nije jednoznačno negativan, jer, kako ističe Dejvid Baučer, „čitava popularna muzika ima politički karakter, pošto odražava vladajuću kulturu i njene društvene norme, te zapravo čak i onda kada se buni protiv nje, ona naglašava tu dominaciju“ (Baučer 2008: 46).

Provokativnost rokenrola od početka se ogledala ne samo u muzici i tekstovima, koji su izmicali konvencionalnim i društveno prihvaćenim (i prihvatljivim) normama, već i u garderobi, ponašanju na sceni i van nje, tačnije u svemu onome zbog čega se i danas ponavlja da je rokenrol način života. Posebno mesto u nekonvencionalnoj filozofiji roka zauzima društvena angažovanost muzičara, koji svojim tekstovima, ali i upadljivim (pa i agresivnim) načinom izvođenja, sa margina umetničkog života ukazuju na probleme u društvu. Ta osobenost rokenrola može objasniti i njegovu ekspanziju u drugoj polovini 20. veka, u vreme kada je problema na globalnom nivou bilo i te kako mnogo. Decenije posle Drugog svetskog rata obeležene su blokovskom podelom sveta, pretnjama od nuklearnih napada i hladnim ratom između SAD i SSSR, koji je decenijama proizvodio više „nehladnih“, odnosno ratova preko posrednika, širom sveta. U Americi se od 60-ih aktiviraju pokreti za građanska prava i rasnu i polnu jednakost, koji iniciraju različite proteste i dodatno destabilizuju društvo. U protestima za ostvarivanje građanskih prava, kao i u antiratnim protestima, istaknutu ulogu imali su rok muzičari, koji svojim pesmama i nastupima podstiču duh pobune.

Razvijajući se paralelno sa novim svetskim poretком posle Drugog svetskog rata, prateći sve geopolitičke i društvene promene, rok dobija status globalnog fenomena, pre svega zahvaljujući svojoj nadnacionalanosti. Iako većina bendova i muzičara potiče iz SAD i Velike Britanije, njihova muzika prihvatana je i u zemljama drugačijeg političkog i društvenog uređenja. Rok muzičari u svojim pesmama ne favorizuju nijednu naciju, već je u centru pažnje uglavnom čovek u borbi protiv establišmenta, što je bilo ključno za prihvatanje američke rok muzike i u zemljama sa preovlađujućim antiameričkim raspoloženjem. Globalizaciju roka omogućila je njegova utemeljenost u društvenom kontekstu, što je velikim delom ostvareno unošenjem elemenata američke folk muzike, a preko muzičara kao što je Bob Dylan.

2. Bob Dylan – buntovnik bez namere

Bob Dylan se na muzičkoj sceni Njujorka pojavio početkom 60-ih godina kao folk muzičar koji nastupa po klubovima Grenič Vildža i izvodi „folk standarde“ i poneku svoju pesmu. Svojim drugim studijskim albumom, *The Freewheelin' Bob Dylan* iz 1963, Dylan pravi skok od darovitog klupskog izvođača fasciniranog Vudijem Gatrijem do statusa kulturnog kantautora, čije pesme brzo stižu popularnost bilo u originalnom izvođenju bilo u obradi drugih folk i rok muzičara. Devet studijskih albuma koje je Dylan objavio u periodu 1962—1969. prikazuju njegovu ličnu evoluciju od folk do rok muzičara, ali i već pomenutu polivalentnost roka i njegovo grananje u više pravaca, među kojima je i folk-rok. Dylanovi prvi albumi, iako još uvek u okvirima folk tradicije, odražavaju nešto tipično i za rok – njegove pesme su dobrim delom društveno angažovane, čak izrazito politične i antiratne, nastale kao odgovor na previranja u američkom društvu i brojne aktuelne međunarodne sukobe.

Posle inicijalnog tinejdžerskog interesovanja za rokenrol, Dylan se priključio oživljenoj američkoj folk sceni zaintrigiran tekstovima pesama, koji su, daleko više nego tadašnji rokenrol hitovi, obrađivali socijalne i političke teme. Pesme folk muzičara naj-

češće su se odnosile na sasvim konkretne događaje i ličnosti iz njihovog okruženja, a kada su ti događaji postali dramatični, i pesme koje o njima govore prevazišle su karakter lokalnog i postale relevantne za celu naciju. Ova društvena angažovanost folka probudila je interesovanje muzičara koji su želeli da pretežno ljubavnu tematiku pop pesama zamene aktuelnim socijalnim pitanjima. Integrisanje folk muzike u rok bilo je način „da se proizvodi rok muzike odvoje od bujice komercijalnog popa“, kako ističe Frit (1987: 254), koji uočava i to da folk, odnosno narodna kultura, nastaje „spontano i neposredno i izraz je kolektivnog iskustva zajednice; to je kultura radničke klase, koja izražava zajednički doživljaj rada“ (254). Upravo preko folk muzike problemi radnika, kao i ostalih marginalizovanih grupa, dolaze do rok muzičara, a zahvaljujući njihovoj prodornosti, i do šire javnosti. U vreme turbulentnih 60-ih, kada je sve ono protiv čega je protestovala kontrakultura počelo da uznemirava i američku srednju klasu, folk-rok pesme na aktuelne teme postaju popularne u širim krugovima, te marginalne grupe dospevaju u centar zbivanja.

Bob Dylan je bio jedna od najvećih figura protesta širom Amerike tokom 60-ih, ali je od 1965. to uglavnom bio *in absentia*. Razlozi zbog kojih se Dylan prilično brzo povukao sa protestne scene više puta su ponavljani u različitim intervjuima, filmovima i akademskim radovima, ali ključni je to što on zapravo nikada nije ni želeo da bude njen deo, a još manje da je predvodi. Dylanove pesme odraz su atmosfere toga vremena i raspoloženja ljudi iz njegovog okruženja, uglavnom umetnika i liberala iz Grenič Vildža i sličnih kvartova, pacifista i pobornika borbe za građanska prava i jednakost polova. Ipak, poziciju lidera te borbe Dylan je smatrao prevelikom odgovornošću. Stoga se može reći da je Bob Dylan napisao neke od najpopularnijih antiratnih i protestnih pesama svih vremena bez svesne namere da to uradi. U svojim *Hronikama* ističe da on jeste pevao pesme na aktuelne teme, ali da to nisu bile protestne pesme, da tada termin „protestna pesma“ čak nije ni postojao (Dylan 2005: 73–4). Kada je pritisak na njega postao preveliki, Dylan se povukao:

Ma šta da je kontrakultura predstavljala, bilo mi je dosta nje. Smučio mi se način na koji su moji stihovi tumačeni van konteksta, njihov smisao dobio polemički ton, a ja proglašen Velikim bratom pobune, Visokim sveštenikom protesta, Carem otpadništva, Vojvodom neposlušnosti, Vođom grebatora, Kajzerom odmetništva, Nadbiskupom anarhije, Velikom zverkom (Dylan 2005: 103).

U vreme kada se od svih, a od javnih ličnosti pogotovo, očekivalo da odaberu stranu, Dylan je odabrao marginu – i u privatnom životu, tragajući za domom skrivenim od javnosti, i u pisanju, sve više se okrećući intimnim i apolitičnim temama.

Bob Dylan nije pisao isključivo pesme sa socijalno-političkom tematikom (mada one uočljivo preovlađuju na prvim albumima), ali one pesme koje ulaze u tu kategoriju, mogu se podeliti u dve podgrupe – pesme koje direktnije referišu na aktuelne političke i društvene krize tog vremena i pesme koje govore o svakodnevним problemima pojedinca. U izvesnom smislu, ova podela se poklapa sa vremenskom podelom Dylanovog stvaralaštva, pre svega onog iz 1960-ih, jer pesme iz prve podgrupe dominiraju na ranim albumima, izdatim pre 1964/65. i Dylanovog raskida sa protestnim aktivnostima.

Album *The Freewheelin' Bob Dylan* obeležen je pesmama inspirisanim atmosferom u američkom društvu, sa manje ili više eksplicitnim referencama na aktuelne krize. Pesme „Blowin' in the Wind“ i „A Hard Rain's A-Gonna Fall“ odražavaju teskobu svakodnevnog života u Americi šezdesetih, prouzrokovanu hladnoratovskim tenzijama i unutrašnjim sukobima. Nizom sugestivnih pitanja Dylan u prvoj pesmi indirektno ukazuje na društveno-političke probleme, upotrebom simbola rata i mira

(„topovska đulad“ i „bela golubica“), odnosno nagoveštaja o nepravdama rasne diskriminacije („koliko godina neki ljudi mogu postojati pre nego što im se dopusti da budu slobodni?“) (Dilan 1963).³ Odgovor je manje važan od samog postavljanja pitanja, jer se do njega može doći tek kada se skrene pažnja na problem. Baučer zapaža da pesma „slavi ljubopitljivost kao dinamično progresivnu odliku ljudskog roda“, a njena poruka je da „čutati znači biti saučesnik u zločinu; oglašavanje, postavljanje pitanja, u najmanju ruku je početak kolektivnog samopromišljanja, zahteva upućenog vlastima da potvrđuju i brane ono što obično uzimaju zdravo za gotovo“ (Baučer 2008: 278). Nešto pesimističniji ton provlači se kroz „A Hard Rain“, pesmu koja je Alena Ginzberga navela da zaključi da je baklja bitnika bezbedno stigla u ruke sledeće generacije pesnika (*No Direction Home* 2005). Pojavila se u vreme kubanske raketne krize, te je „teška kiša“ prirodno povezana sa strahom od nuklearnog napada. Sam Dilan ovo izričito negira ističući da „nije u pitanju atomska kiša, samo teška kiša“ (*No Direction Home* 2005) i tako opet insistira na tome da njegove pesme nisu politične niti usko vezane za određene aktuelne događaje, već da jednostavno prenose opštu atmosferu u društvu. Osim što se na taj način ograđuje od aktivnog učešća u protestima, ovakve Dilanove tvrdnje imaju još jedan efekat – Dejvid Jaf uočava da „ostajanje u domenu opšteg bilo je bliže anonimnoj folk pesmi jedne zajednice – nečemu što bi trajalo zauvek“ (Jaf 2009: 19). Pesma donosi apokaliptični predeo planina pokrivenih maglom, tužnih šuma i mrtvih okeana, upotpunjen slikama novorođenčeta okruženog vukovima, crne grane sa koje kaplje krv i pesnika koji umire u jarku. Ipak, usred opšte nesreće i neizvesnosti, pesnik odlučuje da se suoči sa mračnom stvarnošću: „I ja ću je pričati i promišljati i govoriti i udisati / I odraziti je sa planine da bi je svaka duša videla [...] I znaću svoju pesmu dobro pre nego što počnem da pevam“ (Dilan 1963).

„Talkin’ World War III Blues“ sa istog albuma, iako uznemirujućeg naslova, pesma je koja uz živahnu kantri melodiju daje pesnikovu viziju sveta u ratu. Mada Dilan ovde govori o svom snu, to bi mogla da bude i slika savremenog sveta koji karakteriše otuđenost i sebičnost ljudi, od kojih svako sanja svoj san i vidi sebe potpuno samog u gradu. Poslednji stih: „Daću ti da budeš u mojim snovima ako ja budem u tvojim“ (Dilan 1963), može da bude rešenje problema – prevazilaženje ličnih interesa i težnja ka zajedništvu sa drugima. Možda najagresivnija Dilanova pesma, „Masters of War“, „tipičan je primer one vrste pesama koje su od Dilana načinile miljenika levice ranih šezdesetih“, po rečima Antonija Dekertisa (Dekertis 2009: 47). Ona obrađuje ratnu tematiku, ali fokus pesme nije na stradanju i razaranju – „umesto da jednostavno osuđuje užase rata, Dilan optužuje korisnike ekonomskog sistema koji rat čini profitabilnim“ (Dekertis 2009: 47). Pesnik se obrušava na američki vojnoindustrijski kompleks, tačnije na gospodare rata koji kreiraju svetske sukobe radi lične koristi i sa bezbednog rastojanja, sakriveni po kancelarijama, naoružavaju mladiće i šalju ih na front. Postepenom gradacijom ređaju se sve snažnije slike – sliku krvi mladih koja se proliva u blato smenjuje osećaj najgoreg straha – straha da se rađaju deca u jednom takvom svetu. Posle zapažanja da gospodarima rata ni Isus ne bi oprostio, te da ih njihov novac nikada neće iskupiti, pesnikov prezir kulminira u poslednjoj strofi: „I nadam se da ćete umreti / I da će vaša smrt doći uskoro / Otpratiću vaš kovčeg / U blede popodne / I gledaću dok vas spuštaju / Dole u samrtnu postelju / I stajaću nad vašim grobom / Dok se ne uverim da ste mrtvi“ (Dilan 1963). Sam Dilan je bio iznenađen svojim besom u ovoj pesmi: „Zapravo nikada nisam napisao ništa slično tome [...] Ne pevam pesme koje

3 Sve navedene delove Dilanovih i Rodrigezovih pesama, kao i citate iz studija na engleskom jeziku, na srpski je prevela autorka rada.

iskazuju nadu da će ljudi umreti, ali nisam mogao da se oduprem kod ove. Ta pesma je na neki način zadavanje udarca, reakcija na poslednju slamku“ (Dilan 2014: 68). Naredni album, *Times They Are A'Changing*, takođe donosi pesme kojima se oštro kritikuje američki militarizam. „With God on Our Side“ hronološki izlaže direktne aluzije na mračne strane američke istorije, od pokolja Indijanaca i špansko-američkog rata, pa sve do novije saradnje sa doskora nacističkom Nemačkom. Kada je „Bog na našoj strani“, ne broje se mrtvi i ne postavljaju se pitanja, ali, kako zaključuje Dilan, „ako je Bog na našoj strani, zaustaviće sledeći rat“ (Dilan 1964).

Već 1963. Dilanu je istaknutost u antiratnim i drugim protestima zasmetala, te naredni album *Another Side of Bob Dylan* označava prekid sa ranijim eksplicitnijim društvenim angažmanom. Po Baučerovom mišljenju, pesme snimljene u periodu 1965–1968.

snajnije podupiru njegovu ambiciju da bude pesnik nego ranije protestne pesme. To je poezija puna društvenih, političkih i psiholoških referenci koje zadiru u sasvim intimne kutke i neistražene lavirinte svesti, ali to nije protestna muzika u onom smislu u kome su taj termin shvatali aktuelni folk pevači (Baučer 2008: 106).

To, ipak, nipošto ne znači da Dilan sasvim odustaje od socijalne tematike. U pesmama „Subterranean Homesick Blues“ (*Bringing it All Back Home*, 1965) i „Tombstone Blues“ (*Highway 61 Revisited*, 1965) ponovo pokazuje izuzetnu pronicljivost u sagledavanju savremenog američkog društva, uz osvrt na različite istorijske ličnosti i događaje, a sa ciljem da ogoli apsurdnost i izvitoperenost „američkog sna“. „Tombstone Blues“ se poigrava mitskim i istorijskim figurama (kroz pesmu defiluju Jovan Krstitelj, Galilej, Dalila, Betoven i Sesil B. Demil, između ostalih), stavljajući ih u prilično banalne svakodnevne situacije i povremeno aludirajući na aktuelne ratove, što odražava pesnikov ironičan stav i prema savremenom društvu i „herojskoj“ prošlosti. Dok „Džek Trbosek sedi na čelu Privredne komore“, majka je u fabrici, a otac na ulici traži hranu (Dilan 1965b).

3. Rodrigezovo putovanje u Afriku

Krajem 60-ih i početkom 70-ih godina, u vreme kada se Bob Dilan već bio povukao sa protestne scene, a aktivistički pokreti različitih marginalizovanih grupa izgubili prvobitni zamah, u Detroitu se pojavljuje Siksto Rodrigez, lokalni kantautor sa gitarom. Mada su producenti prepoznali njegov talenat te je uspeo da objavi dva albuma, *Cold Fact* (1970) i *Coming From Reality* (1971), Rodrigez u SAD nije pronašao svoju publiku. Za njega danas verovatno ne bismo ni znali da nije iznova „otkriven“ dokumentarnim filmom *U potrazi za Šugar Menom* Malika Bendelula (*Searching for Sugar Man* 2012), koji spašava od zaborava ovog talentovanog muzičara kroz priču o njegovoj ogromnoj popularnosti na drugom kraju sveta i neobičnim okolnostima pod kojima je njegova muzika s radošću prihvaćena u Južnoj Africi.

Producenti Rodrigezovih albuma, Denis Kofi, Majk Tiodor i Stiv Rouland, slažu se da je Siksto Rodrigez izuzetno kvalitetan muzičar i tekstopisac i da je sasvim neobično i teško objašnjivo zbog čega se njegove pesme nisu slušale u Americi (*Searching for Sugar Man* 2012). Poput Dilanovih, Rodrigezove pesme su utemeljene u neposrednom društvenom kontekstu koji čini život malog čoveka u industrijskom gradu poput Detroita. Po rečima Denisa Kofija, Rodrigez je „pesnik iz centra grada“ koji peva o onome što je video na ulicama, u svom kraju, o ljudima koje je susreo (*Searching for Sugar Man* 2012). To je momak iz radničke klase, koji je ceo život zarađivao kao fizički radnik i pored toga što je fakultetski obrazovan. U svojim pesmama iznosi pronicljiva

zapažanja o aktuelnim društvenim prilikama, ukazuje na nepravednost političkog establišmenta i kritikuje kako ljude na vlasti, tako i samog običnog čoveka. Pesma „This is Not a Song It's an Outburst: or The Establishment Blues“, sa albuma *Cold Fact* (1970), započinje stihovima: „Gradonačelnik prikriva stopu kriminala / Članica saveta okleva / Javnost postaje besna ali zaboravlja datum izbora“ (Rodríguez 1970). Redaju se slike neodnošenog smeća, korumpiranih političara, zagađenih reka, domaćića pred razvođom, prevara i diskriminacije. Rodríguez se osvrće na aktuelnosti kao što su saznanje da pušenje izaziva rak, potvrđeno ispitivanjima tokom šezdesetih, i novi rat na Dalekom istoku, odnosno u Vijetnamu. „Konkretna hladna činjenica“ koja proističe iz svega toga jeste da „ovaj sistem će uskoro pasti“ pred buntom mladih. Ipak, i sam pesnik sa svoje strane demonstrira melanholiju i nezainteresovanost koju osuđuje: „Probudio sam se jutros sa bolom u glavi / Nabacio sam odeću dok sam se razlivaio iz kreveta“, da bi poslednjim stihom otvoreno priznao: „iskreno, uopšte me nije briga“ (Rodríguez 1970). Nezadovoljstvo društvenim okolnostima emituje i „Hate Street Dialogue“ (*Cold Fact* 1970),⁴ pesma čiji se naslov odnosi na poznati hipi kvart San Franciska, kraj oko ulica Hejt i Ešberi (*Haight/Ashbury*) (Karin 2012). Naziv ulice, „Hate“, tako donosi igru reči kojom se naglašavaju tadašnje tenzije između establišmenta i kontrakulture. Geri Harvi objašnjava da se stihom „*The pig and hose have set me free*“ referiše na nasilje koje je policija redovno sprovodila nad pripadnicima hipi-zajednica (Karin 2012).⁵ Ovo nije jedina referenca na kontrakulturu šezdesetih. Pored slika iz svakodnevnog života u Detroitu, Rodríguez u čak dve svoje pesme, „Like Janis“ i „Jane S. Piddy“ (*Cold Fact* 1970), potencijalno govori o Dženis Džoplin, koja je bila simbol svog doba ne samo po muzičkom angažmanu, već i po tragičnom kraju 1970.

Titulu gradskog pesnika Rodríguez je zaslužio pesmama kao što je „Inner City Blues“ (*Cold Fact* 1970), gde nizom različitih aluzija prikazuje prilično teskobnu svakodnevicu modernog grada. Mada sadrže imena ljudi i mestâ koja upućuju na pesnikova lična iskustva i njegov život u Detroitu, pesme poseduju univerzalnost koja ih čini relevantnim za sva urbana okruženja i približava ih ljudima izvan SAD. Rodríguez se bodlerijanski fokusira na tamnije strane gradskog života, kao u pesmi „Gommorah – A Nursery Rhyme“ (*Cold Fact* 1970). Žene sa ulice i oskudna socijalna pomoć pretvaraju grad noću u gomoru; tu pesmicu nećete naći u knjigama, ali je ispisana na licu grada. Likovi koje sreće svirajući po barovima skicirani su u pesmi „A Most Disgusting Song“ (*Coming From Reality* 1971), uz napomenu: „Svi ljudi za koje sam svirao su isti ljudi / Tako da ako poslušate, možda ćete u ovoj pesmi spaziti nekoga koga znate“ (Rodríguez 1971). U toj promenadi likova, između žena sumnjivog morala, plejboja i svih ostalih „koi svoje snove odlažu na pogrešna mesta a posle tvrde da su pokrađeni“, opet se razaznaje kritika društva i establišmenta: „Dok vam mafija obezbeđuje drogu / Vlada će vam obezbediti sleganje ramenima“ (Rodríguez 1971).

Kontekst iz koga su Rodríguez i Dilan crpeli svoje teme i motive praktično je isti, a poređenjem njihovih pesama pronalaze se krajnje interesantne paralele. Tako Dilanovoj „Mr Tambourine Man“ (*Bringing It All Back Home*, 1965) korespondira pesma koja otvara Rodríguezov prvi album, „Sugar Man“ (*Cold Fact* 1970). U obe pesme naratori se obraćaju mističnim figurama, uličnom sviraču daira i „šećernom čoveku“, koji treba da im omoguće beg iz sumorne stvarnosti u neki drugačiji, šareniji i vedriji svet.

4 Ovu pesmu su zapravo za Rodrígueza napisali Geri Harvi, Majk Tiodor i Denis Kofi, ali je pominjemo ovde jer se potpuno uklapa u Rodríguezovu poetiku.

5 *Pig* u slengu označava policajca, dok se *hose* odnosi na crevo za vodu koje je služilo za prebijanje neposlušnih.

I *tambourine man* i *sugar man* su potencijalno (kod Rodrigeza i prilično eksplicitno) prodavci različitih vrsta psihoaktivnih supstanci. Na duh tog vremena ukazuje se i aluzijom na tešku realnost koja opterećuje pesnike. Kod Dilana „prazna ulica i suviše mrtva za sanjanje“, kod Rodrigeza „usamljeni, prašnjavi put“, mesta su na kojima su se pesnici obreli, umorni ali budni, utučeni ali ipak voljni da nešto preduzmu. U obe pesme pojavljuje se motiv magičnog broda („*magic swirlin' ship*“ kod Dilana, kod Rodrigeza „*silver magic ships*“) koji treba da posluži kao prevozno sredstvo za odlazak u srećnije krajeve (Dilan 1965a; Rodrigez 1970).

Iako po kvalitetu tekstova, njihovoj provokativnosti i relevantnosti za društveni kontekst Rodrigez stoji rame uz rame sa Dilanom, u Americi je ostao na marginama rokenrola. Bio bi i potpuno zaboravljen da nije sasvim neočekivano stekao ogromnu popularnost u Južnoafričkoj Republici i Australiji. Dokumentarac *U potrazi za Šugar Menom* se usredsređuje na Rodrigezovu popularnost u Južnoj Africi, povezujući njegov uspeh sa tamošnjim društveno-političkim dešavanjima. 70-ih godina prošlog veka Rodrigezove ploče su na neki volšeban način stigle u Kejptaun,⁶ gde su preslušavane i umnožavane da bi na kraju svom autoru donele status neprikosnovene rok ikone. Bendelulovi sagovornici tvrde da je Siksto Rodrigez bio popularniji od Rolingstonsa, te da se njegov album *Cold Fact*, pored albumâ *Abbie Road* od Bitlsa i *Bridge Over Troubled Water* od Sajmona i Garfankela, mogao naći u svakoj kući (*Searching for Sugar Man* 2012). Da bi se razumela Rodrigezova popularnost na jugu Afrike, potrebno je imati u vidu kontekst u kojem se ona realizovala.

U vreme kada su se Rodrigez, Dilan i zapadni muzičari uopšte pojavili u Južnoafričkoj Republici, svi segmenti života ove zemlje nalazili su se pod strogom kontrolom surovog režima belaeke manjine – aparthejda. Analizirajući ovaj režim, Rodžer Bek ukazuje na dva tipa aparthejda – mali („*petty apartheid*“), koji se odnosio na ograničenja u svakodnevnom životu, i veliki („*grand apartheid*“), usmeren na imovinska i politička prava (2000: 125). Bek zapaža da „iako su južnoafrički beli vladari promovisali tu zemlju kao bastion zapadne civilizacije na vrhu Afrike, politika aparthejda oštro je odstupala od antirasističkih trendova koji su promovisali ljudska prava, a koji su bili aktuelni u Evropi i Sjedinjenim Državama“ (128). Segregaciona rasistička politika dovela je do spoljnih sankcija i isključivanja Južne Afrike iz međunarodnih dešavanja, što je prouzrokovalo još veću represiju i gušenje liberalnih pokreta u samoj zemlji. Aparthejd je podrazumevao ne samo ograničavanje slobode i segregaciju obojenog stanovništva, već i pomno kontrolisanje svih aktivnosti belaca. Vlada je kontrolisala medije, što je uključivalo i radijske programe, a stranim muzičarima nije bilo dozvoljeno da gostuju i održavaju koncerte. Pravila su bila stroga a kazne zatvorske, što je južnoafričko stanovništvo držalo u stalnom strahu. Ipak, rigorozno limitiranje slobodnog mišljenja i delanja postalo je poziv na kršenje zabrana, što je sprovedeno i preko muzike.

U Bendelulovom dokumentarcu, američki producenti koji su izdali Rodrigezova prva dva albuma, unisono izražavaju čuđenje što taj muzičar u Americi nije postigao ništa ni blizu uspeha. O razlozima se može spekulirati – to mogu biti i promenjene društvene okolnosti u kojima jenjavaju buntovnički pokreti, a zajedno sa njima i potreba za angažovanim pesmama, ali to može biti i ličnost samog Rodrigeza. Na kraju krajeva, kako konstatuje Sajmon Frit, „da bi se ostvarila karijera muzičara moraju se posedovati svojstvo opsednutosti sobom i intenzivna ambicija, koji mogu preživeti bilo kakvu torturu koju mogu izmisliti biznismeni“ (1987: 217). Pitanje je da li bi Rodrigez

⁶ Jednu od teorija Rodrigezovog pojavljivanja u Južnoj Africi iznosi Stiven Segerman: Rodrigezovu ploču je 70-ih iz SAD donela jedna devojka, muzika se dopala njenom društvu u Kejptaunu, pa su tako počeli da je umnožavaju i šire po gradu. (*Searching for Sugar Man* 2012).

mogao „preživeti“ ono od čega je i Dylan pobegao i što je gušilo mnoge rok muzičare – pritisak producenata, menadžera i javnosti.⁷ Sa druge strane, razlog Rodrigezeve popularnosti u Južnoj Africi jednim delom leži u tome što je on za svoju afričku publiku dugo bio misterija. Južnoafrički muzičar Vilem Meler navodi da su o svim drugim stranim muzičarima koje su slušali znali barem ponešto – o Rodrigezu nisu znali ništa (*Searching for Sugar Man* 2012), što je ostavilo prostora za ispredanje različitih priča, poput one o njegovom navodnom samoubistvu na sceni. Južnoafrikanci su od Rodrigeza napravili mitsku figuru, koja dolazi iz daleka i prenosi poruke protiv establišmenta. On se u svojim pesmama direktno suprotstavlja normama i pravilima represivnog režima, te tako postaje ikona pobune, „saundtrek naših života“ (*Searching for Sugar Man* 2012). Stihovi kao što je: „Ovaj sistem će uskoro pasti“, iz pesme „The Establishment Blues“, Južnoafrikancima su pokazali put otpora i važnost neodustajanja i time postali himna borbe protiv aparthejda.

4. Centar, margina i margina margine

U deceniji u kojoj se pojavljuju Bob Dylan i Siksto Rodriguez, marginalne društvene i kulturne pojave postaju vidljivije, glasnije i spremnije da se suprotstave onome što predstavlja centar. Šezdesete su vreme kada počinje i ozbiljnije teorijsko preispitivanje samih pojmova „centar“ i „margina“, velikim delom obeleženo Deridinim osporavanjima logocentrizma i opšteprihvaćenih hijerarhija binarnih opozicija, što dalje ubrzava razvoj postkolonijalne i feminističke kritike, odnosno postmodernizma. Govoreći o decentriranju, Linda Hačen u *Poetici postmodernizma* primećuje da „eks-centrično, van-centrično: neizbežno je identifikovano sa centrom za kojim žudi, ali ga i poriče“, što je i „paradoks postmodernog“ (1996: 111). Po Hačen, decentralizacija kulture se sprovodi isticanjem perifernog i lokalnog, a koreni ovoga nalaze se u šezdesetim, deceniji koja probleme vezane za rasne, klasne i rodne odnose iznosi u prvi plan, „kao politički i estetski stopljene u takozvanoj kontrakulturi“ (113).

Rok muzika, kao fenomen kontrakulture, pojavljuje se i ostaje na margini kulturnih zbivanja, ali u vrlo specifičnom statusu. Za rok se ne može reći da je nevidljiv ili utišan, jer se od početka nametnuo svojim upadljivim i često šokantnim kršenjem konvencija, a vremenom postaje dominantan i globalno prihvaćen pravac popularne muzike. Rok muzičari su od 50-ih godina postajali kultne ličnosti, koje se ni po materijalnom statusu ni po prisutnosti u javnosti ne bi mogle označiti kao marginalizovana grupa. Uprkos svojoj auri buntovnika, njihov komercijalni uspeh i utisak glamura koji ih prati dovode ih u centar pažnje. Kako zapaža Kristijana Sen-Žan-Polen, „čudesni novčani iznosi i slava deluju opčinjavajuće, jer šire ideju o tome da je moguće ostvariti uspeh i na marginama društva“, te na taj način „rok pevači oživljavaju večiti američki mit: *self made man*, blistav uspeh čoveka koji je počeo ni od čega“ (1999: 186). Mnogi od rok muzičara su svoju planetarnu popularnost koristili da se aktivno zauzmu za rešavanje određenih društvenih problema, a kako svojom muzikom pokreću široke mase ljudi, takve akcije privlače pažnju javnosti i donose konkretne rezultate.⁸

7 Po rečima Rodrigezovih producenata, muzičar je neretko svoje pesme izvodio leđima okrenut publici (*Searching for Sugar Man* 2012). Kada se ovo uporedi sa činjenicom da je Bob Dylan samoinicijativno obilazio njujorške klubove i uporno se pojavljivao na sceni sve dok ga nisu primetili, te da nije odustajao ni posle prilično neuspešnog prvog albuma, jasno je da ličnost muzičara i više nego tekstovi i muzika utiče na to da li će on postati popularan.

8 *Live Aid* koncerti održani 1985. primer su uspešno organizovane inicijative rok i pop muzičara. Zahvaljujući ovoj jednodnevnoj akciji prikupljeno je oko 150 miliona funti za pomoć gladnima u svetu. Bob Dylan je bio među muzičarima koji su nastupili na jednom od koncerata.

Ipak, razlog zbog kojeg se rok i danas doživljava kao margina, jeste njegova fundamentalna suprotstavljenost državnom establišmentu. Rok je nastao kao vid pobune i pripada tradiciji pesama o slobodi, kako ističe Sen-Žen-Polen. Ista autorka zapaža da putem angažovanih pesama, „mladi oživljavaju popularnu američku tradiciju radničkih sindikata“, te da su u tesnoj vezi sa levičarskim pokretima, borbom protiv fašizma i za prava ugnjetavanih (1999: 186). Rok poezija stoga predstavlja vrstu angažovane pesme, koja prenosi poruke suprotne od dominantnog kapitalističkog načina razmišljanja. Marginalna pozicija je u stvari i ključna za razvoj roka, jer muzičarima omogućava neposredan uvid u probleme koje „visoka umetnost“ previđa, a često im upravo njihova marginalnost, kao i zvučna i vizuelna nekonvencionalnost omogućavaju da budu bolje zapaženi.

Međutim, i rokenrol i kontrakultura uopšte imaju svoje margine. Pesme Siksta Rodrigeza, a jednim značajnim delom i Dilanove pesme, nastajale su upravo na margini margine. Iako je Dilan posle uspeha iz ranih šezdesetih bio u prilici da preuzme predvođenje aktivističkih pokreta, on je takvu poziciju odbio, povlačeći se na marginu kontrakulture koju je u neku ruku stvorio. Rodrigez je na margini ostao ne svojom odlukom, kao što ni u centar južnoafričke pobune nije dospeo svesno i svojevolumeno. Činjenica je da su oba muzičara svojim pesmama presudno uticala na pokretanje borbe protiv različitih vidova socijalnih nepravdi, ali i to da ni jedan ni drugi nisu aktivno sudelovali u toj borbi. Njihovo delo postalo je vlasništvo kontrakulture, koja, kao i svaka revolucija, neretko jede svoju decu. Rodrigezovo južnoafričko iskustvo pokazalo je da margina prepoznaje marginu, da sistemi društvenog uređenja mogu biti različiti, ali da postoje univerzalne ljudske potrebe i vrednosti koje rokenrol zastupa i koje su i omogućile da ta muzika postane globalni fenomen.

5. Zaključak

„Dilan je najpolitičniji od naših popularnih umetnika i najpopularniji od naših političnih umetnika“, tvrdnja je koju je izneo Detmar (Detmar 2009: 4), ali koju bi sam Dilan svakako odlučno negirao. Uporno odbijajući bilo kakvu etiketu društveno angažovanog muzičara, Bob Dilan insistira na svojoj ulozi hroničara zbivanja, mada njegov odabir tematike i izražajnih sredstava ukazuje na visok stepen lične emotivne uključenosti. Neosporno je vezivanje njegovih pesama za neposredni kontekst iz kog su proistekle, bilo da su u pitanju svakodnevni događaji sa stranica lokalne štampe, ili globalni sukobi koji su potresali i ugrožavali ceo svet. Siksto Rodrigez u svojim pesmama prenosi stavove i sentimente srodne Dilanovim, reagujući tako na nepravde i korumpiranost državnog sistema i pretnje na globalnom planu. Ova dva rok pesnika ilustruju ono što je bilo tipično za kontrakulturu šezdesetih, a što se u nekom obliku zadržalo i kasnije – pokušaj marginalizovanih grupa da se odupru dominantnom centru. Svoje iskustvo pripadnosti nižim i marginalizovanim slojevima društva Dilan i Rodrigez prevode u slike i metafore koje ukazuju na akutne društvene probleme, oštro kritikuju establišment i agresivnom retorikom zahtevaju promenu. Njihova zapažanja nisu strogo ograničena na kontekst u kome su nastala, što im omogućava da popularnost steknu i na drugim kontinentima, u drugim vremenima. Iako je odnos kontrakulture prema kulturi mejnstrima često kompleksan, slučaj Boba Dilana i Siksta Rodrigeza dobar je primer kako se sasvim marginalizovane grupe mogu naći u poziciji ključnih pokretača trajnih promena društvenog sistema.

LITERATURA

- Baučer 2008: D. Baučer, *Dilan i Koen, pesnici rokenrola*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Clio.
- Bek 2000: R. B. Beck, *The History of South Africa*, Westport, Connecticut. London: Greenwood Press.
- Dekertis 2009: A. Decurtis, Bob Dylan as songwriter, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 42–54.
- Detmar 2009: K. J. H. Dettmar, Introduction, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 1–11.
- Dilan 1963: B. Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Blue Lou Records. Album
- Dilan 1964: B. Dylan, *The Times They Are A Changin'*, Columbia Records. Album
- Dilan 1965a: B. Dylan, *Bringing It All Back Home*, Columbia. Album
- Dilan 1965b: B. Dylan, *Highway 61 Revisited*, Columbia. Album
- Dilan 2005: B. Dilan, *Hronike. Deo 1*, preveo Dejan D. Marković, Beograd: Geopoetika.
- Dilan 2014: B. Dylan, *The Lyrics: Since 1962*, New York: Simon&Schuster.
- Frit 1987: S. Frit, Sociologija roka, prevela Vesna Saičić, Beograd: IIC i CIDID
- Hačen 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Jaf 2009: D. Yaffe, Bob Dylan and the Anglo-American tradition, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 15–27.
- Karin 2012: B. Currin, „The Amazing Story of Hate Street Dialogue“, August 11, 2012. Dostupno na <https://blog.sugarman.org/2012/08/11/the-amazing-story-of-hate-street-dialogue/> Pregledano 19. 4. 2016.
- Mejsel 1999: P. Meisel, *The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*, New York: Oxford University Press.
- No Direction Home* 2005: *No Direction Home: Bob Dylan*, dir. Martin Scorsese, Paramount Pictures. Film.
- Rodriguez 1970: S. Rodriguez, *Cold Fact*, Sussex. Album
- Rodriguez 1971: S. Rodriguez, *Coming From Reality*, Sussex. Album
- Searching for Sugar Man* 2012: *Searching for Sugar Man*, dir. Malik Bendjelloul, Studio Canal (UK). Film.
- Sen-Žan-Polen, 1999: K. Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura. Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, preveo Đorđe Trajković, Beograd: Clio.

**BOB DYLAN AND SIXTO RODRIGUEZ: CENTERS
AND MARGINS OF ROCK 'N' ROLL**

Summary

The paper examines rock 'n' roll as a countercultural phenomenon by looking into the works of two American rock-poets, Bob Dylan and Sixto Rodriguez, and their relation to the social context which made them the champions of anti-establishment protests. From its 1950s origins, rock has undergone different phases of development, but it remains a genre defined by its departure from the accepted norms as well as by its social engagement. This came to the surface particularly in the 1960s, the age of great global crises, nuclear threats, antiwar protests and civil rights and feminist movements. Bob Dylan made a significant contribution to the development of rock and its social function by enriching it with elements of folk and thus making it topical. Sixto Rodriguez embraced the same attitude towards the current state of affairs in the society, leveling harsh criticism at the American establishment. Unlike Dylan, however, Rodriguez did not achieve any success at home, but went straight to international fame, becoming the leading figure of the anti-apartheid protests in South Africa. These two musicians exemplify the impact which artists from the margin can exert in struggles to defy the dominant center.

Keywords: rock-poetry, popular culture, counterculture, center, margin, Bob Dylan, Sixto Rodriguez

Bojana L. Aćamović