

Originalni naučni rad

UDK: 316.7:784.011.26(410.1)“1980/1990”

Бојан Жикић, Марија Ајдук

*Одељење за етнологију и антропологију
Филозофски факултет Универзитета у Београду*

МИЗАНТРОПОЛОШКА ДРУГОСТ „СТРЕНГЛЕРСА“: „ВЛАДИМИРОВЕ ХРОНИКЕ“¹

Апстракт: „Владимирове хронике“ састављене су од шест песама чланова енглеског музичког састава „Стренглерс“. Већина њих снимљена је током 1980-их и бави се животом у тоталитарном систему совјетског комунизма. Разматрамо их као пример конструисања хетеропрагматске другости чији је манифестни циљ указивање на мизантропичност тоталитаризма, а латентни супротстављање индивидуализма као социјално онтолошке позиције постојећим начинима људског друштвеног и културног организовања уопште.

Кључне речи: антропологија популарне културе; антропологија музике; мизантропологија; другост; индивидуализам; тоталитаризам; совјетски комунизам.

Увод

Како је указано већ на то у српској антропологији двадесет првог века, једна од особина савременог, глобализацијом преображеног света је та што нам је омогућено да посредством савремених технологија проучавамо светске феномене из позиције такозване нативне науке, или чак да проучавамо оне културе као нативне, из којих долазе антрополози који на тај начин посматрају остатак света (па и нас 😊) (в. Kovačević 2007). Један од примера тога јесте проучавање популарне културе као глобалне надкултуре, засноване не ширењу културне компетенције, односно способности учествовања у комуникацији која се остварује њеним формама, невезано за неки конкретан социокултурни контекст (Жикић 2012а).

* bzikic@f.bg.ac.rs, marija.ajduk@f.bg.ac.rs.

1 Резултат рада на пројекту 177018, финансираном од стране МПНТР РС.

Могуће је да је то последица увиђања својеврсног слободног предметног поља у савременим антрополошким истраживањима, имајући у виду чињеницу да је до краја прошлог века, практично, постојало извесно занемаривање популарне културе у америчкој и британској антропологији пре свега, али и у оним локалним антропологијама у којима постоји преваходно занимање за такозвану домаћу другост у виду фолклора, односно народне културе. Такво стање погодно је установљавању студија културе као примарног дисциплинарног оквира проучавања популарне културе. Популарна култура, као ауторска уметност која долази „одоздо“, међутим, представља израз „духа времена“ у истом смислу као популарна култура схваћена као култура којом се изражава народ. Поп песма, као једна од њених битних форми, представља културно својство неке средине, али и средство надкултурне комуникације, односно сведочанство културне когнитивне размене представа о ономе што занима антропологију увек и свуда, о такозваном људском стању, односно условима човековог друштвеног и културног постојања (в. Traube 1996, Жикић 2010, 2012б). Препознато је већ то да популарну културу није могуће анализирати из једне теоријске перспективе, те да сваки истраживач заузима у односу на њу ону позицију која проистиче из неког дисциплинарног залеђа (De Clercq 2016). Наше дисциплинарно залеђе јесте антрополошко и обликовано је симболичком интерпретативном традицијом антропологије, која у основи посматра културне облике као комуникативна средства. На популарну музику гледамо, дакле, као на културну (тачније, надкултурну) комуникацију, одакле ћемо у такав теоријско-методолошки оквир поставити и наш предмет разматрања у овом тексту.

Однос музике и културе представља сложен и вишезначан аналитички проблем којим су се бавили бројни теоретичари (Merriam 1964, Bleking 1992, Ober 2007). Наиме, музика не само да представља својеврстан културни конструкт са мноштвом значења, већ подједнако утиче на културну средину и формира је (Ristivojević 2012). Сазнања те врсте умногоме су утицала на снажење потребе за антрополошким проучавањем музике. Музика више није представљала културну *гаијост* већ нешто што се учи (Wachsmann 1971)² и на основу чега појединци и групе формирају себе и успостављају значењске друге. Значења самог концепта музике су нераскидиво повезана са различитим културним процесима који се непрекидно одвијају, те их у том смислу посматрамо као флуидна и многострука.

Будући да је предмет наше анализе поп песма, важно је нагласити да се са теоријским стајалиштима попут оног да је популарна музика феномен који се односи на друштвене интеракције, идентитете, али и ко-

2 Требало би напоменути да се овде под „учењем музике“ не мисли на учење у смислу школовања, већ се оно односи на учење кроз социјализацију, кроз практиковање музике (слушање, свирање, певање, разговарање о њој, идентификацију са њом, разумевање света кроз музику итд.).

лективне праксе које се одвијају у свакодневном животу, а за срж имају музику (Cohen 1993), отворио пут за проучавање и ове врсте музичког изражавања. Та пракса антрополошке незаинтересованости за проучавање популарне музике се поклапа са занемаривањем популарне културе у антропологији о чему је већ било речи. Популарна музика се данас проучава на различите начине: кроз анализу текстова песама, кроз испитивање њеног односа са традиционалном (или модерно названом ”етно”) музиком (в. нпр. Ristivojević 2009), али и кроз утицај поп музике (која је де факто глобални феномен пре свега) на доживљај локалног идентитета (Ristivojević 2011).

”Владимирове Хронике” – конструисање хетеропрагматске другости

Предмет нашег разматрања јесте низ од шест песама енглеског састава „Стренглерс“, познатих под заједничким називом „Владимирове хронике“³. Те песме објављиване су у различито време и на различитим носачима звука (углавном као Б-стране синглова у периоду од 1983. до 1990. године) и треба их посматрати као јединствену наративну целину. То су песме: „Владимир и Олга“⁴, „Владимир и Сергеј“, „Владимир и животиња“, „Владимир одлази у Хавану“, „Вива Влад!“, „Владимир и бисер“⁵. „Владимирове хронике“ замишљене су, очигледно, као отворени серијал, што постаје уочљиво од друге песме. Само у првој песми завршетак може да се протумачи као затварање наративне целине, док завршетак сваке наредне песме (као) да подразумева да ће бити следеће. То важи у потпуности за последњу песму, која је пуштена у оптицај као демо снимак, заправо, иако се налази на неким компилацијама Б-страна синглова „Стренглерса“⁶.

3 Не треба мешати са серијалом књига за омладину „Хронике Владимира Тода“, Зака Бруера, https://en.wikipedia.org/wiki/Eighth_Grade_Bites.

Сви сајтови наведени у фусногама посећени су последњи пут у марту 2018. године.

4 Пун назив те песма, гласи, иначе: „(Чудне околности које су довеле до тога да) Владимир и Олга („затраже” рехабилитацију у сибирском здравственом центру као последица стреса изазваног унапређивањем народних политика)”. У даљем тексту нећемо наводити пуне наслове песама, већ ћемо их означавати по некој карактеристичној речи из наслова, на пример „Олга”, „Сергеј” итд.

5 Подаци о свим песмама могу се пронаћи на званичном сајту информационог сервиса састава, <http://lair.thestranglers.net/vlad.html>.

6 Како су неки други подаци на њима погрешни, није немогуће да је и тај, пошто се не може пронаћи податак о томе ког сингла би то била Б-страна; званичан сајт „Стренглерса” наводи је као демо-снимак, а тако и звучи, док се из реакције слушалаца, очигледно упознатих са опусом састава, да наслутити да је снимљена у неком тренутку након 1991. године и разлаза оригиналних чланова састава, в. <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8B7F2381E561E017>, где се могу преслушати све песме.

Песме говоре о Владимиру Андропјурносину, атомском физичару (сазнајемо из „Сергеја“ и „Животиње“), који је светлопут, плавокок и плавоок (сазнајемо из „Бисера“), ожењен (не каже се нигде да се развео, али је растављен од супруге откада она одлази на лечење зависности од алкохола у „Сергеју“), отац двоје деце и – претпоставка је: у позним тридесетим или раним четрдесетим годинама живота (пошто у „Животињи“ каже да је још увек релативно млад кад се пријави за одлазак у рат у Авганистану). Његово исклизнуће из живота узорног совјетског грађанина започиње онда када, возећи на летовање у Одесу, породица застане на ручак, а он се зарази „лудилом хлебног брашна“ и под утицајем болести почне да игра и пева на сред пута, изазвавши саобраћајну несрећу („Олга“). Након тога подвргнут је „добровољној рехабилитацији“ у неименованом сибирском „лечилишту“, у којем његова супруга губи интерес за њега и окреће се преждеравању и алкохолизму, а он проналази утеху у младом, интелектуално настројеном морнару Сергеју, који долази у посету родитељима који живе у близини („Сергеј“). Власти га шаљу на лечење и од тога, па се после две године „лечења“ пријављује за одлазак у Авганистан. Тамо је сведок свих ужаса рата, али и тога да се совјетски војници одају хашишу да би им било лакше. Владимир не подлеже хашишу, већ се окреће камили Дмитрију („Животиња“).

После тога, Владимир је поново на лечењу, овога пута у Немачкој Демократској Републици и како му је и даље онемогућено да држи предавања, моли власти да га пошаљу као научну помоћ Куби, где има пријатеља са којим је студирао. Добија дозволу и на Куби упада у ланац кријумчара хероина („Хавана“), због чега га тамошња полиција протерује и он завршава на Јукатану. Тамо се бави кулинарством и рибарењем, мења име („Влад“) и почиње да планира да се пребаци у Мајами. Први корак ка томе јесте учење заната лова на бисере, као и једрење, али му је немогуће да сам одједри до Флориде, а породице дечака које обучава у лову на бисере нису вољне да их пусте да с њим плове преко Мексичког залива. Приповест о Владимиру ту се прекида (за сада?), а на основу тематике досадашњих песама, очигледан је асиметричан однос између песама које се баве Владом као совјетским грађанином и оних у којима је он апатрид.

Изгледа као да су песме биле осмишљене тако да прате Владимирове авантуре у време док је постојао СССР, а да распад те земље и пропаст такозваног реалног социјализма (то јест комунизма) доносе промену у тематици песама. Од једног тренутка у циклусу, песме се не баве више репресивним друштвеним системом који зато муљује индивидуалност сваке особе, већ се окрећу више ка потрази појединца за својим местом под сунцем у свету, хаотичном какав већ јесте, и његовим смислом постојања. На то упућује и бивши гитариста и певач састава, Хју Корнвел, у чијој књизи се спомињу четири песме о Владимиру (иако се зна

поузвано да је он био члан састава и у време објављивање пете песме)⁷ – а које он описује као бурлеске (Cornwell and Drury 2001). У сваком случају, „комунистичка“ тематика у правом смислу речи завршава се четвртом песмом⁸, а то се подудара и са окончањем (тренутним?) тема везаних за Владимирове коришћење дрога, његову полност, те ментално здравље. У последње две песме нагласак је на променама у његовој телесности, као одраза развијања смисла и жеље за авантуру.

Приповест о Владимиру појављује се, тако, као приповест о „паралелном свету“ унутар шире целине – „правог“ света. То значи да живот у СССР-у и Источном блоку можемо – из перспективе „Стренглера“ – посматрати као својеврсну хетеропрагматику друге половине двадесетог века (упор. Жикић и др. 2018). Посматране као целина, песме из циклуса „Владимирове хронике“ говоре о трансформацији појединца за коју су одговорне друштвене и културне околности средине у којој живи. На почетку прве песме, Владимир је сасвим обичан човек, а онда бива заражен ерготом и без обзира на разне врсте лечења (или: „лечења“) у различитим условима, нема му повратка у личну и социокултурну нормалност докле год је окружен комунизмом у ма ком виду. Једном када га се ослободи, у стању је да развија нове когнитивне и практичне способности, неспојиве са његовим претходним животом и умећима, па чак и да изврши соматско усклађивање са преовлађујућим физичким типом у средини у којој се затекао (то јест, почиње да физички личи на Мексиканце).

Владимир је човек чија се личност мења са променом социокултурних околности његовог бивствовања. Позиција пошљаоца поруке у таквој врсти културне комуникације јасна је: на једној страни налази се друштвено-економски систем чија својства су једнодимензионалност, сведеност и предодређеност, а наспрам њега стоји систем који омогућава слободан развој индивидуалног духа. У неком смислу овакво виђење „Стренглера“ односа између Источног блока и Запада можемо да сагледамо и у светлу онога што је описивано као мизантропија у њиховим текстовима (Buckley 1997), а што видимо заправо као домен њихове мизантрополошке заинтересованости, односно занимања за „ненормално“ у људском стању: комунизам се појављује ту као аномалија у повесном развоју друштвеног бића појединца у западној цивилизацији. Мишљења смо, међутим, да „Владимирове хронике“ не представљају политички манифест у правом смислу речи, већ да су оне пре сатиричан коментар на

7 Изгледа да су „Владимирове хронике“ биле, пре свега, пројекат басисте Жан-Жак Бернала и клавијатуристе Дејва Гринфилда; уосталом, друга песма у низу, „Сергеј“, почела је да се узима као песма „Стренглера“ пост фактум, док се заправо налази на Берналовом и Гринфилдовом албуму „Ватра и Лед“ из 1983. године, [https://en.wikipedia.org/wiki/Fire_%26_Water_\(Ecoutez_Vos_Murs\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fire_%26_Water_(Ecoutez_Vos_Murs)). Занимљиво је, иначе, да се Корнвелово чланство у групи подудара се са постојањем Источног блока, мање-више.

8 Пета песма, „Влад“, започиње Владимировим протеривањем са Кубе, али то је једина референца у њој на било шта што има везе са комунизмом или Совјетским савезом.

једну хетеропрагматику, односно на такав друштвени систем који се види (са Запада) као да изазива сасвим другачију перцепцију постојеће стварности код људи који живе у њему.

Битно својство рокенрол музике, а поготово оних њених субжанрова око којих се људи окупљају као око друштвеног поркета – попут панка, на пример, у шта су „Стренглерси“ сврставани у првој деценији свог постојања – дефинишу друштвену стварност својих поклоника (упор. Shepherd 2003). Тога су свесни њихови аутори и због тога, попут „Стренглерса“ узимају сопствену социјалну онтолошку позицију као референцу у коментарисању онога што им изгледа као хетеропрагматика. Однос према одређеној врсти музике проистиче из наше културне самосвести, да се тако изразимо, односно из тога на који начин сматрамо да је музика уткана у наш културни идентитет (упор. Davis 2005). Отуда долази и потреба да се музиком разлучи пожељно од непожељног културног бивствовања, односно конкретно, у случају предмета овог текста – да се однос према хетеропрагматици изрази (и) на такав начин.

Имајући у виду то, да је непосредни социокултурни контекст настанка музике „Стренглерса“ британско друштво, а да су се у периоду објављивања већине песама из „Владимирове хронике“ њихове плоче продавале на четири континента, јасно је да су приликом моделовања комуникације имали у виду потребу и могућност превазилажења тог непосредног контекста. Оно што омогућава музичким облицима и изразима да превазиђу локални контекст настанка и да буду примљени и појмљени у другим контекстима – а, које су некад битно различите од оригиналног контекста, попут рецимо Бразила и Јапана у случају састава о којем је овде реч – јесте и изванмузички доживљај неспутаности њихове поруке, односно оно што се назива осећањем слободе изражавања сопствених мисли, жеља, емоција и слично, а са чиме се учествује у комуникацији која се остварује тим музичким формама и изразима (упор. Stokes 2004).

Слобода, која се нигде не помиње том речи у „Владимировим хроникама“, иначе, кључан је појам за разумевање односа западних музичара према комунистичким земљама у другој половини прошлог века. Комунистички друштвено-економски систем, као тоталитарни систем, виђен је као супротност слободи мисли, изражавања и деловања, а што су неки од идеолошких постулата на којима почивају западна друштва. Рокенрол је представљан и доживљаван као „музика слободе“, а управо слобода да открије и изрази себе јесте оно што недостаје Владимиру – а чега није ни свестан. Сигурно је да циклус песама о Владимиру делује као хладноратовска пропаганда, али треба имати у виду то да учешће музике, односно популарне културе уопште, у Хладном рату није било насумично, већ део шире организованих друштвених, напора. Одатле произлази да ни различите антисовјетске иступе одређених састава или појединаца не треба посматрати другачије до као индивидуалне исказе, односно као њихово

лично неслагање са неслободом и културом опресије, а што је био модел културног виђења комунистичких земаља на Западу (в. Fosler-Lussier 2015). Политички ставови на које се наилази у рокенрол музици најчешће изражавају неповерење у било који политички ауторитет и политичке установе – у којима њени аутори често проналазе, чак, разлоге сопствене отуђености од друштва (Franke and Schiltz 2013).

Тако нешто било је својствено панку, као музичком жанру и друштвеном покрету са којим су „Стренглерсе“ повезивали дуго времена, а може да објасни и нетипичност њихове политичке позиције крајем 1970-их и током 1980-их, која је била пролевићарска, а антисовјетска. Осим неконформизма, као основног социокултурног става, идеолошко залеђе чланова састава нагињало је више левици – у анархистичком смислу, чак, неголи политичком центру или десници. Оно што су ценили изнад свега, међутим, био је индивидуализам, то јест слободни појединац као мера и основа друштва (в. Glavan 1980, Buckley 1997, Furniss 2006). Шта би, онда, било *џанк* у деловању „Стренглерса“? Могуће је да је одговор на то питање: употреба технологије која демократизује западно поимање уметности⁹ у стварању израза који тврђу, својствену том контексту, да се тиме дехуманизујемо, преноси у контекст социоекономске другости Запада друге половине двадесетог века – у СССР, налазећи тамо примере дехуманизовања људског субјекта. (упор. Waters 2013).

„Владимирове хронике“ можда делују као производ Хладног рата, али сумњамо да би их тако оценили поклоници састава у време када су се појавиле прве песме из тог циклуса. Сматрамо да их треба посматрати у перспективи занимања „Стренглерса“ за људско стање у оним случајевима и околностима за која се може рећи да излазе изван онога што се сматра нормалним у медицинском или социокултурном смислу. Теме њихових песама крећу се често у оквирима Морсонове идеје мизантропологије као студије изопачености људске природе, било уопштено, било баш у смислу наношења патње људима посредством утицаја друштва и културе – у шта се уклапају и „Владимирове хронике“ (упор. Žikić 2016). Напокон, циклус о Владимиру био је намењен (пре појаве интернета, наравно) само највећим поклонцима „Стренглерса“, односно онима који су куповали одговарајуће носаче звука¹⁰ и за које се може очекивати да ће схватити њихову „мизантрополошку“ поруку.

На то упућује и посебан музички стил свих песама из „Владимирових хроника“: у формама су које су иницијално стране рок музици и које се користе у њој када хоће да се нагласи иронична, пародична или уопште

9 Што је начин на који Вотерс види и употребу електричних и електронских инструмената у популарној музици друге половине двадесетог века.

10 Томе у прилог говори чињеница да је мањи број људи који купују синглове од оних који купују албуме (заправо, албуми се често купују ради синглова), а да се једна од песама о Владимиру појавила први пут на успутном пројекту басисте и клавијатуристе – за шта се очекивало вероватно да ће допреги до највећих поклоника састава.

духовита димензија песме (валцер, полка, марш, совјетска војна или народна музика и сл.). Поврх тога, „Стренглери“ су користили често и у свом „мејнстрим“ стваралаштву трочетвртинске ритмове (нетипичне за рок музику), што упућује на парадоксалну ситуацију у којој се оно што је својствено музици тог састава користи да би се на музички начин дочарала страност, то јест другост онога о чему се пева. Музика се често користи да дочара атмосферу, а атмосфера представља својеврсну метафору емотивног односа према времену или околностима на које се односи. (упор. Hillman 2003) У случају песама о Владимиру, та „атмосфера“ заправо је одређени социокултурни контекст. Чињеница је да поклоници неког састава стичу навику препознавања прототипских образаца у музичком и текстуалном изразу састава – и то је важна ставка у обликовању песама о Владимиру: „атмосфера“, то јест контекст комунистичког друштвеног окружења дочарава се „одругојаченом“ музиком, готово водвиљским рецитовањем и употребом фраза у смислу превода совјетских социолингвистичких термина за установе и функције на пример – а који су иначе несвојствени уобичајеном, махом кокнијевском вербалном изражавању у песамама „Стренглера“ (упор. Hilbert 2012).

У контексту политичких односа у времену у којем су настале прве песме о Владимиру, оне се могу узети не само као мизантрополошки третман одређене хетеропрагматике, већ и као изражавање става о тим односима. Током своје каријере, „Стренглери“ су објавили већи број песама којима су критиковали војне опције за решавање спорова, односно указивали на апсурдност ситуације у који свет доводе нуклеарне суперсиле¹¹. У времену хладног рата, у којем је рокенрол био начин установљавања америчког културног утицаја у континенталној Европи, „Стренглери“ музиком за Владимирове авантуре на одређени начин конструишу својеврсни иронијски одмак од праксе препевавања америчких хитова, присутне у Европи до 1980-их. Они користе „источне“ музичке форме да би изразили западну културну мисао, уводећи тако у популарну културу дате форме као једнаковредне изворе музичког изражавања¹² (упор. Kouvarou 2015).

„Стренглери“ и кроз „Владимирове хронике“ користе контекстуалну утицајност сопствене културолошке позиције да би комуницирали своје друштвене и социјално онтолошке идеје. Да би неки музички састав могао да се сматра утицајним у свету популарне музике¹³, без обзира на жанровску класификацију, његов музички израз углавном треба да буде идиосинкратичан (то јест отворен за различите музичке форме и утицаје,

11 В. Cornwell and Drury 2001.

12 Нису једини који су то чинили, наравно, али разматрање тога излази изван проблематике овог текста.

13 Тај појам не треба мешати са појмом „популарности“; адекватнији опис био би му појам „утицајан“ као критичарски термин, односно као дуготрајно препознавање од стране других музичара и нарочито поклоника (такозване базе фанова) квалитета и значаја музике и поруке песама којој је она оквир.

али не у толикој мери да би се мењао значајније током времена), те да се препознају оригиналност, професионално умеће његових чланова, као и критички однос према уметности и животу у стваралаштву тог састава. Аутори песама у оквиру тог састава морају бити препознати као културни ауторитети у одређеном смислу – барем у погледу музике и преовлађујућих идеја иза главних или најчешћих тема њихових песама. У таквим случајевима, друштвена свест изражена криптичним (то јест мање или више неразумљивим, односно тешко разумљивим) речима, у којима су у првом плану отуђење (отуђеност урбаних аутсајдера) и често црни хумор, одражава суштински деполитизован маниризам у писању песама (Clements 2009).

То све важи нарочито за прве три песме циклуса, у којима се Владимирове догодовштине описују махом алегоријом, еуфемизмима и иронијом. Питање је, међутим, у ком опсегу се може говорити о суштински неполитичком ангажману, пошто је танка граница између посматрања света као хетеропрагматски устројеног онда када је политика примарни чинилац таквог устројавања, па и системског спутавања слободе појединаца, и изражавања политичких ставова на тај начин. Претпостављена „мизантрополошност“ „Стренглерса“ не мора да искључује њихову политичност, али како смо склони томе да политичност видимо као политички ангажман, дакле као отворену и циљно усмерену активност с јасним идеолошким залеђем, сматрамо да појам „политичко“ у деловању „Стренглерса“ не треба узимати другачије до као елемент њиховог погледа на свет из перспективе отуђености од изопачености друштвених установа које се махом испољавају као да нису на корист човеку.

Узевши то у обзир, јасно је да приповедање свега онога што се дешава Владимиру у домовини, Авганистану, па и на Куби, представља конструисање социокултурне другости у односу на Запад, а која је мизантрополошка сама по себи и референцијално: прво, зато што јој је природа опресивна, а однос према појединцу циничан, а друго, зато што у њој не постоје нише у виду установа, закона или једноставно културних навика, које би омогућиле управљање сопственим животом у складу са личним хтењима, невезано за доминантну друштвену идеологију; постојање потоњег опис је постојања на Западу ублажавања суштинске ненаклоњености друштва појединцу, односно аутореферентне позиције аутора „Хроника“. У складу са свим тим, промене које се дешавају у Владимиру, то јест промене његове личности, а које су описане као оне у његовим полним преференцијама и менталном здрављу, могу да се оцене као метафоричко приказивање последица живота у таквој средини: социокултурна аберантност не само што спутава развој личности појединца, већ је и извитоперава.

Јасан је циљ „Стренглерса“ да песмама о Владимиру успоставе опозицију слобода-тоталитарност: опозицини пол „слобода“ означава позицију социокултурног контекста из којег настају дате песме, док опозицини

пол „тоталитарност“ означава социокултурни контекст у којем се дешавају радње песама. Секундарни, и можда битнији циљ јесте успостављање онога шта конотира опозициони пол „тоталитарност“ као другости у односу на „слободу“. Та другост је чудовишна и страхотна, а основно својство јој је непријатељство према појединцу, односно тежња ка идејном и делатном саображавању људи сопственом идеолошком исходишту. Мизантропичност¹⁴ такве другости није заснована само на њеној вредносној супротстављености референцијалној тачки „Стренглера“, већ проистиче из њене динамичке особине да је стално делатна у смислу надзора и присилног усмеравања индивидуалног понашања ка оном обрасцу који је у складу са идеологијом тоталитарног система.

Начин на који се то све чини јесте функционисање песама о Владимиру (тачније: њихових текстова) као наратива. Песме имају јасну приповедну структуру у којој догодовштине главног јунака функционишу као прича која се одвија линеарно, омеђена просторним и временским параметрима, а из које се може извући одређени наук, у смислу тога да последице имају своје узроке (в. Nicholls 2007, Negus 2012). У „Владимировим хроникама“, манифестно – узроци су у Владимировом понашању, а последице проистичу из друштвено дефинисане потребе да се оно „поправи“, док латентно – узроци су у опресивној, тоталитарној природи друштвено-економског система у којем живи, а последице настају по његово здравље, односно личност, те по његов живот у целини. На тај начин оснажује се позиција аутора, то јест друштвене перспективе из које се пева песма, а што је полазиште за схватање онога о чему се пева као другости у смислу хетеропрагматике: цео свет поставља се у перспективу аутора, који представљају себе јединим власним да одређују „стање света“, односно да вреднују различите облике социокултурних постојања и да их проглашавају другачијим стварностима у односу на сопствену позицију (упор. BaileyShea 2014).

„Владимирове хронике“ обликоване су као носталгични наративи, у којима су обједињена два основна вида таквих наратива: повесна носталгија и лична носталгија. Владимир приповеда своју причу у смислу осврта на сопствену животну повест, јасно контекстуализујући догађаје из свог живота у социокултурни оквир у којем је живео. Његова прича представљена је тако да има одређену фолклорну форму, односно главног јунака и задатке који се постављају пред њега, а чије извршавање му омогућава да пређе из једне авантуре у другу. Песме о Владимиру могуће је посматрати као пародију на фолклорни жанр личних и породичних прича: не

14 Тај израз употребљавамо да бисмо означили виђење или вредновање односа друштвених и културних чинилаца према појединцу: тиме конотирамо, на пример, виђење совјетског друштвеног система од стране многих људи изван тог система, а нарочито на Западу (не сматрајући да се дати израз може применити само на тај друштвени систем). Разликујемо га од израза „мизантропија“ који означава мржњу, неповерење или презир према људима од стране *појединца*.

говоре, можда, толико о поразу, колико о губитку, где се то односи на имплицирани распад или разлаз његове породице, тачније на пораст његове незаинтересованости за њу, али још и више на његов губитак себе – да се тако изразимо, то јест на нестајање оне личности каква је био пре ерготизма и самим тим на губитак његовог дотадашњег – поново: имплицирао – релативно удобног и сигурног живота (упор. Kovačević i dr. 2013a, 2013b, Antonijević 2009).

Владиминова инфекција ерготом појављује се, тако, као својеврсни окидач свега онога што ће му се десити у песмама из „Хроника“. Тај почетни инцидент делује бизарно на први поглед, али сматрамо га кључним за могућност наративног успостављања другости у смислу хетеропрагматике у датом циклусу песама. У питању је оболење до којег долази дуготрајним конзумирањем житарица заражених ерготом¹⁵, што значи да у стварности не би било могуће заразити се онако како се то дешава у „Олги“. Последице ерготизма испољавају се – између осталог – и као махнитост у понашању, одакле постоје претпоставке да су многе поседнутости из европске и северноамеричке културне повести, од Плеса Светог Вида до оних тумачених као вештичарење, биле узроковане инфекцијом ерготом, у ствари (в. Sidky 2010). Корнвел наводи како су „Стренглерси“ видели последице ерготизма сличне онима конзумирања ЛСД-а, одакле су нашли за сходно да на такав начин започну Владимирово испадање из дотадашње животне рутине, обележавајући конкретан догађај као прекретницу у његовом животу (Cornwell and Drury 2001).

Имајући у виду све то, мишљења смо да инфекција ерготом представља наративни начин да се изврши хетеропрагматско одругојачење. На првом месту, сугерише се суштинска различитост совјетског друштвеног контекста из песме у односу на западни, која нема везе само са идеологијом: сама могућност заразе кроз храну нечим што има халуцинантне последице омогућава да се посредно тврди како је у питању средина која је ближа европском средњем веку неголи савременом европском (западном) друштву – на пример, по хигијени, контроли намирница и њиховој производњи итд. Поред тога, та средина није у стању да препозна на одговарајући, односно чињенично објективан начин оно што се дешава Владимиру, већ посматра то у светлу своје идеологије кроз призму постојања искључиво друштвено прихватљивог и друштвено неприхватљивог понашања. Прва песма у циклусу већ својим насловом сугерише да третман који ће добити Владимир – а с њим и његова супруга – није онај који је усмерен на његово физичко здравље, већ онај који треба да делује на „поправљање“ његове личности. Напокон, то све значи да совјетска држава није заинтересована за Владимирову добробит, односно добробит појединаца, већ да се у свакој акцији руководи искључиво идеолошким интересима и потребом да надзире и усмерава индивидуално понашање.

15 Ергот је гљива која расте на ражи, најчешће, али напада и друге житарице, нарочито након поплава и дужих влажних периода.

Таква средина може да се посматра као различита у односу на ону у којој живе аутори песама о Владимиру не само у идеолошком смислу, дакле, већ и у погледу инфраструктурних и институционалних околности које устројавају свакодневни живот људи у њој. Њену праву природу није могуће открити тек тако, међутим: слично као у делима Филипа К. Дика, у којима се до открића постојања различитих стварности унутар јединствене суперструктурне целине или праве природе света у којем се живи долази често употребом халуциногених супстанци, и у од стране „Стренглерса“ конструисаном совјетском друштву потребан је спољашњи подстицај у виду деловања супстанце која мења понашање и перцепцију реалности (упор. Жикић и др. 2018). Владимир, додуше, нема непосредно „откровење“ попут неких јунака Дикових дела, али подударане промене односа совјетских власти према њему са променом његовог понашања омогућава слушаоцима песама – то јест примаоцима поруке културне комуникације која се остварује „Хроникама“ – да спознају праву природу тог система.

Оно што се открива слушаоцима на такав начин јесте виђење совјетског друштвено-економског система као мизантропичног од стране „Стренглерса“. Опхођење тог система према појединцима засновано је на присили, забрани и условљавању понашања. Владимир и Олга лече се присилно, у изолованим, стационарним условима, прво од ерготизма („Олга“), а након тога она од алкохолизма, а он од онога што совјетско друштво види као полно изопачено понашање („Сергеј“, „Животиња“). Владимиру није дозвољено да настави да се бави својим занимањем – без неког посебног објашњења, с индицијама да је то због његових „менталних поремећаја“ иако званичници након сваког „лечења“ тврде да је оно било успешно („Животиња“, „Хавана“), а свако његово ново распоређивање на другачије послове, баш као и одласци на „лечење“ представљају му се као последице неприхватљивости његовог понашања; када му се напосокон омогући одлазак на Кубу, то је „да би помагао развој науке у пријатељској земљи“ („Олга“, „Сергеј“, „Животиња“, „Хавана“).

Насупрот свему томе, када одласком с Кубе напусти живот у тоталитарном окружењу, Владимир открива нова интересовања и нове способности: испоставља се да је надарен за кување и живот на мору, те поред тога да има смисла за језике, као и да је у стању да развије капацитет својих плућа онако како то није ни слутио да је могуће, а постаје и друштвенија особа, односно спретнији је у успостављању и одржавању веза са другим људима („Влад“, „Бисер“). Другим речима, Владимир изван комунизма појављује се као унапређена верзија себе у односу на живот у том друштвено-економском систему, у когнитивном и телесном смислу подједнако, али и у погледу друштвености. Суштинска мизантропичност совјетског тоталитаризма у „Владимировим хроникама“ огледа се, дакле, у спутавању појединца да се самооствари, и то би требало узети као основну поруку која се комуницира тим циклусом песама.

Закључак

Мишљења смо да тако формулисана порука културне комуникације која се остварује „Владимировим хроникама“ може да се тумачи на два начина. Први од њих већ смо размотрили, заправо, то је онај који говори о супротстављености тоталитаризма као идеје појединцу као субјекту друштвене акције. У принципу, иза њега је, а нарочито почетком 1980-их, могао да стоји страх да би доживљај стварности могао да постане стварност, односно да свет „иза Гвоздене завесе“ можда може да надвлада онај који је себе сматрао слободним: страх да би поклањање више вере (тоталитарној) идеји, неголи поседовање поверења у сопствене капацитете, активност у друштвеном и личном животу и томе слично, могло да доведе до ограничавања, ускраћивања или онемогућавања такве активности од стране оног друштвеног система којег би изнедрила дата идеја. Производ такве поруке заснован је на увиђању постојања хетеропрагматске другости у стварном свету датог повесног периода, а чије последице по развој индивидуалне личности су се виделе као мизантропичне. Чак и уколико споменути страх није представљао битан стваралачки порив за настанак песама о Владимиру, инсистирање на индивидуализму као на социокултурној вредности морало је довести до сагледавања природе совјетског система, односно хетеропрагматске другости као мизантропичне.

Други начин тумачења поруке видимо, међутим, у потреби појединца за самоостварењем. Да би могао да трага за тим и ради на томе, потребно је да превазилази многе од друштвених околности са којима се сусреће и које му стоје на путу у средини у којој живи, невезано за друштвени систем који је оквир свему томе. Тоталитаризам би се појавио ту као метафора тежње сваког друштвеног система да саображава појединце у складу са сопственим нормама и вредностима: све оно што нас спутава, а што је изван наше моћи промене и реалног утицаја на то, склони смо да доживимо као апсолут према којем је усмерена наша побуна, био то бог, закон, или потрошачки конформизам – а што може да се схвати и као значајан идејни постулат панка, па и рокенрола у целини (упор. Hebdidž 1980). Такав апсолут доживљавамо као детерминанту друштвеног система и културних вредности, а како нам се – барем у одређеним тренуцима у животу – чини да ако је „против нас“ мора бити и против свега онога за шта верујемо да представља човека, онда га појмимо као суштински мизантропичног.

Верујемо да се „Владимирове хронике“ могу тумачити управо на такав начин, односно да осим пародичног указивања на аберантност комунизма као тоталитаризма и на његове дехуманизујуће аспекте, оне говоре о другости као о суштинском стању ствари сваког друштвеног система из перспективе појединца који је у увек потрази за собом, односно за самоостварењем: не само све оно што нисмо „ми“, већ и оно што тежи да обликује свако појединачно „ја“ (кроз право, образовање, економију, религију, идеологију, установе попут оружаних снага, односно снага реда

итд.), мора бити Друго у односу на „нас“, а самим тим што нам се поставља као препрека, или је отворено против „нас“, не можемо га сагледати другачије до као израз не-људскости¹⁶. Мишљења смо да се у случају датог циклуса песама „Стренглера“ испољава чињеница да је аутореферентност у конструисању другости увек повезана са доживљавањем и схватањем себе као мерила људскости – у било ком виду. Они који указују на мизантропичност неке установе или система у целини, полазе од сопственог схватања тога шта значи бити човек у друштвеном културном или онтолошком смислу. Као што је то речено, у случају „Стренглера“, основа тог схватања јесте индивидуализам, где се индивидуализам појављује као социјално онтолошко полазиште чланова датог састава у комуницирању погледа на људско друштво и културу.

Такав индивидуализам, који узима сваки друштвени систем као потенцијалног противника, може да се опише и као антиконформизам и анархичност, односно као појава која стоји на супрот друштвености, као битној одредници сваке људске заједнице (упор. Жикић 2017). У том смислу, можемо рећи да бива конструисан као другост у односу на било који друштвени систем схваћен као апотеоза друштвености. На тај начин, долазимо до закључка да другост која се конструише „Владимировим хроникама“ има за циљ, заправо, да омогући њиховим ауторима успостављање сопствене позиције као неке врсте универзалне другости у односу на људско друштво и културу уопштено посматрано. Оно у односу на шта дефинишу ту своју другост јесте виђење смисла постојећих облика људског социокултурног организовања као мизантропичних, одакле указивање на потребу за превазилажењем оквира конкретног тоталитаризма може да се схвати и као виђење сваког система као тоталитарног у сржи, односно као позив на опште преиспитивање и промену друштвених околности људског постојања било где, почевши управо од сопственог социокултурног контекста, а што бисмо могли да назовемо и „романтичарским светоназором панка“; ма колико изгледало на први поглед да тако нешто обилује унутрашњим противречностима, сматрамо да нам порука „Владимирових хроника“ даје за право.

Извори и литература:

- Antonijević, Dragana. 2009. Okviri proučavanja ličnih i porodičnih priča o materijalnom gubitku i porazu. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 13–35.
- BaileyShea, Matthew L. 2014. From Me To You: Dynamic Discourse in Popular Music. *Music Theory Online* 20 (4): 1–15.
- Bleking, Džon. 1992. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.
- Buckley, David. 1997. *No Mercy – The Authorised and Uncensored Biography of The Stranglers*. London: Hodder and Stoughton.

16 О употреби појма „не-људско“ в. Жикић 2017, Фус. 20.

- Clements, Paul. 2009. Cultural legitimacy or ‘outsider hip’? Representational ambiguity and the significance of Steely Dan. *Leisure Studies* 28 (2): 189–206.
- Cohen, Sara. 1993. Ethnography and Popular music studies. *Popular Music* 12 (2): 123–138.
- Cornwell, Hugh, Jim Drury. 2001. *The Stranglers – Song by Song*. London: Sanctuary Publishing Ltd.
- Davis, Robert A. 2005. Music Education and Cultural Identity. *Educational Philosophy and Theory* 37 (1): 47–63.
- De Clercq, Trevor. 2016. Review of Ralf von Appen, André Doebling, Dietrich Helms, and Allan Moore, eds. *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music* (Ashgate, 2015). *Music Theory Online* 22 (1): 1–5.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2015. *Music in America’s Cold War Diplomacy*. Oakland, CA: University of California Press.
- Franke, Ulrich, Kaspar Schiltz. 2013. “They Don’t Really Care About Us!” On Political Worldviews in Popular Music. *International Studies Perspectives* 14: 39–55.
- Furniss, Olaf. 2006. 30th landmark breaths new life into Stranglers. *Music Week*, October 21: 15–18.
- Glavan, Darko. 1980. „Stranglers“. U *Punk: potpuno uvredljivo negiranje klasike?* 65–71. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Hebdiž, Dik. 1980. *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Kultura.
- Hilbert, Michaela. 2012. When *I* becomes *we*: how prototypically ‘pop’ are a band’s lyrics after one breakup and two reunions? *Popular Music History* 7 (2): 159–184.
- Hillman, Roger. 2003. Cultural memory on film soundtracks. *Journal of European Studies* 33 (3/4): 323–332.
- Kouvarou, Maria. 2015. American Rock with a European Twist: The Institutionalization of Rock’n’Roll in France, West Germany, Greece, and Italy (20th Century). *Historia Critica* 57: 75–94.
- Kovačević, Ivan. 2007. Urbane legende – američki i/ili globalni folklor. *Etnoantropološki problemi* 2 (2): 11–23.
- Kovačević, Ivan, Dragana Antonijević, Žarko Trebješanin. 2013a. Metodološki okvir proučavanja nostalgije i životnih priča. *Etnoantropološki problemi* 8 (4): 945–963.
- Kovačević, Ivan, Žarko Trebješanin, Dragana Antonijević. 2013b. Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije. *Antropologija* 13 (3): 9–26.
- Merriam, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Negus, Keith. 2012. Narrative, Interpretation, and the Popular Song. *The Musical Quarterly* 95: 368–95.
- Nicholls, David. 2007. Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music & Letters* 88 (2): 297–315.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ristivojević, Marija. 2009. Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta. *Етнологијско-антрополошке свеске* 13 (13): 117–130.
- Ristivojević, Marija. 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog “novog talasa” u rokenrol muzici. *Етнологијско-антрополошки проблеми* 6 (4): 931–947.
- Ristivojević, Marija. 2012. Proučavanje muzike u antropologiji. *Етнологијско-антрополошки проблеми* 7 (2): 471–486.
- Shepherd, John. 2003. “Music and Social Categories”. In *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, 73–83. New York and London: Routledge.

- Sidky, Hodayun. 2010. *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease: An Anthropological Study of the European Witch Hunts*. Eugene, OR: Wipf & Stock.
- Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33: 47–72.
- Traube, Elizabeth G. 1996. “The Popular” in American Culture. *Annual Review of Anthropology* 25: 127–151.
- Wachsmann, Klaus. 1971. Universal Perspectives in Music. *Ethnomusicology* 15 (3): 381–381.
- Waters, Lindsay. 2003. Come Softly, Daring, Hear What I Say: Listening in a State of Distraction – A Tribute to the Work of Walter Benjamin, Elvis Presley, and Robert Christgau. *Boundary 2* 30 (1): 199–212.
- Жикић, Бојан. 2010. Антрополошко проучавање популарне културе, *Етнoантpо-лoлoшкe прoблeмe* 5 (2): 17–39.
- Жикић, Бојан. 2012a. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етнoан-тpо-лoлoшкe прoблeмe* 7 (2): 315–341.
- Жикић, Бојан. 2012б. Поп песма: епистоларна форма популарне културе. *Етнo-антpо-лoлoшкe прoблeмe* 7 (2): 487–508.
- Žikić, Bojan. 2016. Why Do We Need Misanthropology in Anthropology? An Exploratory Essay in Deliberating the Research Subfield. *Issues in Ethnology and Anthropology* 11 (4): 967–988.
- Жикић, Бојан. 2017. Песимистички приказ природе људског постојања у филму „Западни свет“: накнадно мизантрополошко тумачење. *Етнoантpо-лoлoшкe прoблeмe* 12 (2): 415–435.
- Жикић, Бојан, Милош Миленковић, Данијел Синани. 2018. Социјално-онтолош-ки солипсизам у делу Филипа К. Дика. *Етнoантpо-лoлoшкe прoблeмe* 13 (1): 111–133.

Primljeno: 12. 06. 2018.

Prihvaćeno: 30. 06. 2018.

Bojan Žikić, Marija Ajduk

The Misanthropological Otherness of *The Stranglers*: “The Chronicles of Vladimir”

Abstract: “The Chronicles of Vladimir” are six songs by the English rock band *The Stranglers*. Most of them were recorded during the 1980s and they mock the life in the totalitarian system of Soviet Communism. We consider them as an example of constructing heteropragmatic otherness with an aim of pointing out the misanthropy of totalitarianism, where individualism as a social ontological stance is opposed to the existing ways of human social and cultural organization in general.

Key words: anthropology of popular culture; anthropology of music; misanthropy; otherness; individualism; totalitarianism; Soviet communism.