

ДИЈАЛОГ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ И ПРОЗЕ МИХАЈЛА ПАНТИЋА

Артефакти популарне културе чине конститутивни елемент у причама Михајла Пантића. Пантић ствара текст који није текст популарне културе, већ уметнички обликована проза којој елементи популарне културе служе као основа, полазиште и подлога, равноправно као и литерарне алузије, цитати и реминисценције. Његови књижевни ликови, симпатични маргинали из новобеоградских солитера, слушају рокенрол, филмове гледају у биоскопима, имају укључен ТВ. Као лајтмотиви или наслови прича јављају се стихови представника рокенрол музике Алиса Купера („Крај часа“), Владе Дивљана („Окренуо сам се према зиду и наставио да спавам“), Ролингстонса („Honky Tonk Women“, „Under my Thumb“), ЕКВ-а, Саншајна; наслови филмова („Јутро после“) и готово све приче обилују алузијама, асоцијацијама и цитатима популарне културе. Пантић се јавља и као аутентични глас генерације која је сазнавала свет шездесетих и седамдесетих година 20. века на Новом Београду.

Кључне речи: Михајло Пантић, прича, популарна култура, филм, рокенрол, телевизија

Појам популарна култура је аморфан, некохерентан и неухватљив, популарна култура није фиксирана и конкретна, подложна је мењању а кључ разумевања лежи у свакодневици. „Њено коначно значење не постоји, јер се она стално изнова одређује и вреднује, а проширује се и листа канонских дела поп-културе“ (ЈАНКОВИЋ 2011: 7). Прожета је оним што су доносиле „нове технологије, нови медији и потрошачко друштво“, па је тако Дик Хебдиц популарном културом назвао скуп „доступних артефаката, филмова, грамофонских плоча, одећа ТВ програма, начина комуникације“, и закључио да се популарно појављује тек после Другог светског рата, захваљујући потрошачкој култури (ЂОРЂЕВИЋ 2009: 250). Џон Фиск, један од истакнутих теоретичара популарне културе сматра да популарну културу не производи индустрија културе, она се не намеће људима, њу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије културе и

¹ ralovic@gmail.com

свакодневног живота. То је култура подређених и обезвлашћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминација и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство (ФИСК 2001: 12). У хетерогеним друштвима попут Америке и Европе, постоји јасна дистинкција и сукоб између популарне и високе културе. Конзервативни поглед на популарну културу поставља се насупрот високој култури због ниподаштавања „породичних вредности“, експанзије и глорификовања сексуалних слобода наспрам морала, промена наспрам догми. Јанковић налази да се, у ствари, дебата води око превласти над природом и политиком „нормалног“ живота. Овај сукоб није ништа друго до модификован класни конфликт (ЈАНКОВИЋ 2011: 7), место политичке борбе између друштвених елита и друштвено подређених, депривираних или обесправљених група (ЖИКИЋ 2012: 319).

Дијалог популарне културе и прозе, на јужнословенском (тада *југословенском*) књижевном простору, отпочео је званично 1976. године. Те године Александар Флакер објавио је *Прозу у траперицама*, дело у коме је читав један специфичан корпус послератне прозне књижевности средњо- и источноевропске регије обухватио моделом у чијем се називу налази вероватно најпопуларнији артефакт двадесетовековне популарне културе. Постоји ли иједан други културни производ – филм, ТВ програм, плоча, руж за усне који може бити толико популаран (као цинс)? пита се Фиск (ФИСК 2001: 8). Флакер је овом књигом наговестио смер кретања будућих истраживања која се окрећу од текста ка контексту, од језичког модела према популарном и свакодневном. Он је у предговору назначио да не носе сви јунаци ове прозе „траперице“ и да цинс у наслову не значи „vrstu hlača ili sukna u koje se oblače junaci (...) nego njihov životni stav“. У предговору другом издању *Прозе у траперицама*, Флакер истиче како га је обрадовала чињеница да је у *НИИ*-у његова књига приказана у друштвеној рубрици и да је аутор критике показао спремност да из ње изведе ванкњижевне закључке социолошке природе. Иако га ова чињеница радује, Флакер тврди како „književni historičar ili, općenito, stručnjak na području proučavanja književnosti može unaprijediti kulturno – ili društvenopovijesnu spoznaju, pa i pružiti relevantne podatke upravo kada ostane do kraja vjieran temeljnom predmetu vlastitog istraživanja – književnom tekstu“ (ФЛАКЕР 1983: 29).

Проза у траперицама је, у Флакеровом смислу, прозни облик настао 1960-их према роману *Ловац у житу* Џ. Д. Селиндера, а као супротност канонској, проблемској и интелектуалној прози; главни јунак овог типа прозе је градски маргиналац, припадник мање друштвене скупине с којом оспорава традиционалне, а ствара властите културне обрасце начином одевања, музиком коју слуша или језиком.²

² Овакав тип прозе, поред послератне Америке, појавио се и у Француској (Кено, *Цаца*

Циљ рада је да систематизује стилске комплексе које Флакер назива „civilizacijskim stilskim kompleksima“, који истичу „priповедачеву pripadnost njemu suvremenoj urbanoj civilizaciji i određenom tipu za nju vezane kulture“ (ФЛАКЕР 1983: 130) и да покаже како су елементи популарне културе конститутивни за Пантићеву прозу. Артефакте популарне културе Пантић обилато користи и готово да је немогуће говорити о његовој прози изван њих. Из пера интелектуалца, универзитетског професора, антологичара и књижевног критичара настаје текст који није текст популарне културе, већ уметнички обликована проза *par excellence* којој цитати и елементи популарне културе служе као основа, полазиште и подлога, равноправно као и литерарне алузије, цитати и реминисценције.

Да би се сагледао однос, интеракција и дијалог који приче Михајла Пантића успостављају са популарном културом, у рад су ушле приче из приповедачких збирки овог писца расутих између *Хронике собе* (1984) и *Хоудања по облацима* (2013). И поред ауторове намере да их групише у, на пример, новобеоградске (*Новобеоградске приче*), приче о љубави (*Ако је то љубав*), о болу (*Овога пута о болу*) итд., поред покушаја да их стави у оквире појединачних збирки, све оне говоре о љубави, смрти, усамљености, отуђености... све оне дају одговоре на ионако ограничен број великих тема светске литературе и све оне излазе из оквира које им је писац задао, настављајући самосталан живот у међусобној интеракцији, допуњавајући се и објашњавајући једна другу. Пантић је сликар судбина из новобеоградских „бетонских кула које подупиру небо“, „где се у осам и пет увече, одмах после ударних вести, осећаш као у најдубљој провинцији“ („Најорганизованија жена на свету“). Први пут у нашој књижевности Нови Београд постаје јунак приповедања и митско место настањено неснађеним душама, људима разведеним или пред разводом, свесним прохујалих времена младости, гимназијских и студентских дана и неизвесне будућности, неспремних да одрасту, заробљених на половини животног пута, у преиспитивању, негде између овог и оног света. Ове приче су место окупљања симпатичних марганилаца и несретника, од ислужених кабаретских првакиња, берзанских службеника, лектора, песника, писаца и остале менаџерије и још десетине анонимних, несавршених, усамљених душа, до љубитеља група *The Ramones* и *Sex pistols* у црном оделу, са краватом, актен-ташном.

у метроу), а изворне облике дале су хрватска (Сламинг, Шољан) и српска (Бора Ћосић, *Улога моје породице у светској револуцији* и Момо Капор, *Белешке једне Ане*) проза. Моделе овакве прозе познају и Русија (Аксјонов), Пољска (Марек Новаковски) и Немачка (Пленцдорф, *Нове патње младог Вертера*).

Рокер за писаћим столом или поетика рокенрола

Флакер у опису цивилизацијских комплекса издваја честа спомињања „kako predmeta masovne kulture i potrošnje – gramofona, magnetofona, tranzistora i drugog radio - pribora – tako i citiranje hitova zabavne glazbe i njezinih zvijezda“ (ФЛАКЕР 1983: 136). Популарна музика и њени извођачи, уз филм, заузимају прво место по цитатности текстова популарне културе, али и као место идентификације субјекта. У напомени на крају збирке, *Песници, писци & остала менаџерија* – Пантић бележи да је „ова књига, у ствари, неснимљена ЛП плоча (или ЦД)...“. Музика, музички инструменти, стихови популарне музике, аутори, имена музичких састава, називи музичких нумера итд., изузетно су бројни у причама овог аутора и по учесталости, уз филм, превазилазе друге елементе популарне културе. Пантићеви приповедачи приче често казују из угла некадашњег младића, некадашњег бас гитаристе, некадашњег кошаркаша, посматрача сетних, идеалистичких и наивних шездесетих и седамдесетих.

Оно што испрва уочавамо када је музика у питању су наслови који указују на њу.³ Приче обилују аутентичним сећањима сведока који је из новобеоградске перспективе пратио назнаке, појаву и развој рокенрола, како у свом животу тако и у средини и земљи у којој је одрастао: „Са *rock&roll*-ом, тачније са његовом разблаженом музичком варијантом, сусрео сам се као дванаестогодишњак, у време постшездесетосмашког, строго контролисаног отопљавања, када се на бенигније типове те, како се онда говорило, 'музике чупаваца и дрекаваца', која је постепено освајала медије, више није гледало са бркатом строгошћу. Наравно, нисам имао појма о чему је реч, то ми се једноставно допадало, било је некако друкчије, доносило је дах света, само памтим да су старији о томе говорили као о моди која ће проћи, врло брзо. Мода је, међутим, постала *модус*. Своју прву аутентичну рокерску сензацију имао сам негде почетком 70-их, на једном од оних тада чувених *ВООМ*-фестивала, у *Хали Пионир*, за време наступа словеначке групе *Булдожер*.“ („Добре вибрације“). Управо ова прича доноси пишчеву теорију рокенрола. За јунака ове приче рокенрол је „нешто више од музике (...) најпре један ванинституционални, неконформистички, субверзиван, опуштен, понекад хедонистички, понекад скептичан, понекад таман животни став, који се најчешће испољава у музици, али чију енергију и тип мишљења препознајем и у другим уметностима.“ Овај тон налазимо и у причи „Бас“: „Та ђаволска

³ „Вондер у Берлину“, „Ода за певача групе The Clash“, „Honky Tonk Women“, „Under my Thumb“, „Добре вибрације“, „Бас“, „Сви Миланови људи“, „Бубњар“, „Зашто ћу се оженити певачицом новокомпоноване народне музике“, „Вилма Гојић осваја Сан Ремо“...

ствар, звана *rock&roll*, искупљивала је сву безличност и пустош мојих раних новобеоградских дана, у којима је било свега, али најмање правих, узбудљивих догађаја.“ Рокенрол је био алтернативна и субверзивна пракса усмерена на провокацију, критику, деструкцију и деконструкције стабилних културних и едукативних вредности популарне и масовне културе (ШУВАКОВИЋ 2005) и као и свака права уметност, „синоним за истину“, али у овим причама и „комбинација добрих идеја, отпада, неукуса, лоше процене, манипулације, инвенције, вулгарности, ексцеса и забаве“ (ЈАНКОВИЋ 2011: 131). У једној од теза о маргиналности писац каже: „Све што је данас прихваћено као вредност, чак и као окоштала, непревреднована Традиција, зачето је на маргини, и на свом почетку било је маргинално. Софокле је према Есихилу био маргиналац, исто важи и за Еурипида према Софоклу. *Punk* је, пре него што је нестао у жрвњу индустрије масовне забаве, био такође продуктивна, револуционарна маргина маргиналне уметности рокенрола.“ („Једно писмо Војислава Деспотова Иви Андрићу (прилог новијој архивистици“).

Време које описује даје нам прецизну слику урбане средине и музике у њој: „У другој половини 70-их, а те ће године изнедрити *панк* и *нови талас*, сваки новобеоградски кварт имао је свој бенд, а у гимназијским разредима сваки други младић свирао је гитару“ („Бас“). Нешто касније, приповедач пише о земљи у којој пола становника „*купује, продаје, одузима и додаје*“ („Писмо пријатељу“). Пантић се јавља и као аутентични глас генерације, читаве армије официрске деце која су расла на Новом Београду, који је имао пиштољ по глави становника... Описујући судбине у стану испод, јунак једне приче каже: „Прво је отац убио сина, стара прича о неразумевању очева официра и њихове деце која су уместо родољубља, реда, рада и дисциплине више волела секс, насиље, дрогу и алкохол.“ („Повратак Небојше Тутуша“). Гласноговорник те генерације био је Милан Младеновић, чија су музика и личност често апострофирани у овим кратким прозама. Око Младеновића, „најаутентичнијег рок-уметника нашег неуротичног времена“, Пантићев текст плеше на граници есеја и приче, нудећи обиље материјала („Сви Миланови људи“). Приповедач казује да неки од стихова ЕКВ-а „говоре више од стотине страница других књига“. Песме Милана Младеновића у причама Михајла Пантића једно су од места сусрета високе, елитне и популарне културе.⁴ Аутор

⁴ У овом случају стихове *Екатарине велике* посматрамо као продукте популарне културе, песме популарног рокенрол бенда, не улазећи у њихову литерарну вредност, која је анализирана и у академским круговима. О томе: Златомир Гајић, *Поезија Милана Младеновића као књижевна и медијска чињеница: анализа текста и проблем рецепције*, магистарска теза.

Михајло Пантић сматра да је Младеновић први прави песник у историји нашег рокенрола, први глас који није био само текстописац већ и песник, путем којег је проговорила

неке његове стихове, или стихове других представника рокенрола (Маргите Стефановић, Владе Дивљана, Алиса Купера...) узима као лајтмотив појединих прича или већих приповедних целина. Као лајтмотив *Новобеоградских прича* налазимо мисли Исидоре Секулић и Маргите Стефановић; уз мисао Маргерит Јурсенар, стоје стихови Милана Младеновића као мото друге целине у збирци *Овога пута о болу*. Џек Керуак уводи нас у „Under my Thumb“. Стихови Владе Дивљана – „Имала је снажније руке него ја“, уз мисао Иве Андрића, покретач су приче „Окренуо сам се према зиду и наставио да спавам“. Висока, елитна култура оличена у Андрићу, у овој прози „флертује“ са нижим културним вредностима: „не могу да замислим Иву Андрића како игра *Counter Strike; World of Warcraft* или неку такву измишљотину.“ („Леонардо, пљачкаш бензинске пумпе“). Пантић творевине популарне културе ставља раме уз раме са највишим достигнућима књижевности. И једна и друга, и висока и популарна култура кроз цитате и алузије, подстрек су, подстицај, почетни импулс и/или оно око чега се прича испреда.

У једној од најбољих литерарних творевина овог писца, причи „Крај часа“, лајтмотив је песма Алиса Купера – *School's Out*. Јунаку приче, проблематичном али талентованом тинејџеру, музика је чист ескапизам, једини могући бег: „Првих ноћи из њихове собе допирали су урлици и медвеђе брундање, Вишњин химен био је карбонизован и мој дебели свињски отац, боље рећи пуковник који се издавао за мог оца, радио је као у каменолому, а ја сам цвилео попут псета које се ноћу, пребијене ноге, смуца доле, на пустом паркингу испред зграде, и пуштао сам *Sunshine* до даске, Бане је певао: *радио сам само оно што није у реду...*“ Саншајн се јавља и код сећања на преминулу мајку: „Мајка је сачекала да порастем и затим се истопила, као коцка леда, *увек сам стајао на испуцалом леду*, тако пева *Sunshine*.“ У причи „Најбољи бенд у Источном блоку“, наилазимо на неколико артефаката и личности двадесетовековне популарне културе: плоче, Фендер, Дилан, Хендрикс... Наратор приче случајно на улици, сусреће друга Милоша и суочава се са неочекиваном непријатношћу: „имао је празан десни рукав“. Некада, као гимназијалци, маштали су да направе најбољи бенд у Источном блоку, „Милош је (...) био убедљиво најбржи гитариста у нашем кварту, а када му је отац, војни пилот, са једног путовања донео Фендер електричну гитару, постао је бог и закон, чудо које ваља сва Блекморова сола као да слушате плочу и зна све, понављам, све акорде свих Диланових песама.“ Хероји рокенрол генерације у овим причама оличени су у Блекмору, Дилану, Хендриксу, Ричардсу: „Сви су хтели да буду Ричи Блекмор, да одвајају добре кома-

београдска урбана алтернатива. На југословенском простору, такву оригиналност и снагу, сматра он, имају одређене песме Ђорђа Балашевића, као и опус Џонија Штулића.

де, да свирају најбржа сола, да вртоглаво мењају градове, да спавају у најбољим хотелима...“ („Бас“); „Увек је желео да свира као Хендрикс, да има онај магични *touch* који чини да гитара почне да говори“ („Најбољи бенд у Источном блоку“). Поред тога „Месија увек ускрсне у очекиваном облику, и увек у аутсајдеру... у најслабијем, у протуви, у *грешнику*, у *отпаднику* (никада у *вернику*)... у певачу групе *The Clash*“ („Ода за певача групе *The Clash*“). У Пантићевој прози истинске величине су митологизоване, оне „на које је откидао и један Боб Марли“ („Халиле Селасије“). Хендрикс је парадигма успешног гитаристе, „сви хоће да свирају гитару, сви стоје пред огледалом и дрмају се, замишљајући да су у најмању руку Хендрикс или шта-ти-ја-знам-ко, и ја сам копао по тој справици, наравно, зашто бих се разликовао“ („Лош (а узгред и сасвим слободно дописиван) одломак из разговора са једним од чланова групе СТЦ, десет година после“). Дилану, као мерилу супериорности, Пантић се често враћа: „И знао је оно што сам ја одувек желео да знам, али, ето, нисам стигао да научим, и сада живим са сећањем да сам нешто важно пропустио, да, да, знао је све акорде свих Диланових песама, чак и оних које је сам Боб заборавио“ („Овога пута о болу“); „Не марим, много ми теже пада што никада нећу моћи, у прозрано летње предвечерје, истрчати пред масу окупљену у *Централ*-парку и одсвирати им нешто као *Blowing on the Wind*, чујете ли, прво долази ваздушаста акорд на клавиру, онда глас, па негде из даљине, једва чујно, гудачи и пратећи вокали“ („Дијагонална прича“).

Ролингстонсима припада веома важно место у причама овог писца. Понекад већ и наслови, какви су „Honky Tonk Women“ или „Under my Thumb“ упућује на овај легендарни бенд. Јунак замишља: „Знао сам да за то време, на другом крају света, Чарли Вотс, седећи у некој гаражи на лондонској периферији, на полураспаднутом комплету *Gretch* бубњева одбројава лењиви, монотони ритам песме *Love in vain*“ („Конзерва из 1977.“). У једној причи Пантић цитира занимљиву мисао јунака В. Деспотова: „Тајна је у томе што без *Rolling Stones*-а нема доброг падања у несвест“ („Једно писмо Војислава Деспотова Иви Андрићу (прилог новијој архивистици“). Стонси се јављају као сећање на добра, стара времена: „Боже, што је некад било красно, и некако домаћински топло, а не као данас, кад више и не знам ко све станује у мојој згради. Заврши се недељна ТВ серија, тада је био само један ТВ програм, бакутанери изнесу столице или се поређају по балконима, а мој будући кум *Раиша* и ја крешемо *Стонсе*... после, бакама за душу, одсвирамо и неку староградску“ („Духови на Новом Београду“); „Преко ноћи разваљене су све три телефонске кабине у кварту и однете све слушалице – магнет из микрофона уграђен испод жица акустичне гитаре и прикључен на радио

апарат постајао је прави електрични инструмент. Још је требало стати пред огледало, увежбати неколико покрета главом и ногама, научити дватри основна дура, укључити грамофон, ставити омиљену плочу, замислити да се зовеш Кит Ричардс и отиснути се.“ („Игре“). Ролингстонси се јављају у различитим социокултурним контекстима ове прозе: „Текао је бескрајни, мрцварећи разговор о савршено занимљивим питањима: има ли постмодернизам право на патетику, да ли ће се Стонси икада распасти, може ли се указање *Десет божјих заповести* редуковати на чињеницу да је Мојсије патио од реуме...“ („Неуспели покушај поистовећивања са Семом Пекинпоом, режисером филма *Дивља хорда*“), али ту су и Битлси, попкултурни пример *par excellence*, отелотворење најзначајнијих конституената популарне културе (ЈАНКОВИЋ 2011: 17): „нико од присутних не би прихватио његову тврдњу да се звук Битлса не препознаје на рубу људске душе.“ („Пат“).

Суптилно, надовезујући се једна на другу, приче Михајла Пантића, исплетене у различитим збиркама, показују нам и пропадање рокенрола као креативне побуне. У једном моменту видимо усамљеног дечака на клупи који је „невешто (...) али енергично и страсно, набадао акорде Диланове песме *Куцајући на божија врата*.“ („Неуспели покушај поистовећивања са Семом Пекинпоом, режисером филма *Дивља хорда*“), а већ у следећем, „у полувремену, наравно, трешти звучник, пева Секселија. Народњаци су закон!“ („Цибулка, пивски манекен (jekser story)“), „а Лучано Павароти, Лучано Павароти је далеко, он никада неће свратити у овдашњи дом културе и отпевати нешто забезекнутом пучанству, укључујући и већ помало оцвалу наставницу музичког која је очајна због тога што јој деца са клавира масовно прелазе на хармонику, наводно, због тога што је клавијирски прсторед леве руке много захтевнији од басова на хармоници, а заправо да би се што пре оспособили за народњаке, нема песме без Халида и Цеце.“ („Живети у Белом Пољу“). У том истом месту „урла неки опскурни народњачки реп („у животу све сам прошо“)“. Друга слика описаног места, не разликује се много од ове: „а ди-џеј са именом Крмак најављује техно-хаос на игралишту средње економске школе, у суботу која прва дође“. Пропаст рокенрола илуструје и Милош из „Најбољег бенда у Источном блоку“: „и тек после неколико година видео сам бившег друга на ТВ-у, свирао је гитару у некој поп-будалаштини, љигавост на куб, сузе, море, песак, звезде и слично.“ Сличну судбину, исклизнуће из рокенрола, доживео је и некада успешни бубњар: „Сећам се момка који је, у једном часу, био оглашени бубњар најмање четири групе. Ономад, у суботу, док сам шетао поред хотела *Југославија*, видео сам га. Лупа бубањ, на свадби.“ („Бас“). Читамо потом „о заборављеној другоразредној певачици трећеразредних шлагера“ („Вилма Гојић осваја Сан Ремо“). С друге стране, неретко у овим

причама наилазимо и на експлицитне ставова негирања масовне културе, оличене у, да се послужимо термином Милене Драгићевић-Шешић, новокомпонованој култури која „све цени према спектакуларности, према телевизичности“ (ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ 1994: 196). Индикативни у том смислу су ставови: „Нећу да победи „народна“ музика – што би рекли *Римтутитуки*. Не верујем политичару који није чуо за Џони Мичел, који не слуша како пева Сузан Вега, и који не зна да једину српску светску вредност, у овом тренутку, уз нешто других уметника, спортиста и научника, чине *Партибрејкерси* и *ЕКВ*.“ („Добре вибрације“), а најречитији пример је прича „Зашто ћу се оженити певачицом новокомпоноване народне музике“, која је духовита опаска на таблоидизацију и неприродни брак између уметности и таблоида, између писца и певачице која никада није чула за Линду Хачион. Читава ова прича је критика масовне културе, потрошачког друштва и капиталистичке идеологије, исприповедана на речит, духовит и ироничан начин. Приповедач, средовечни и срећно ожењени „ghost-writer“, представник је оног слоја друштва чије су културне вредности елитне, он прави бројне алузије на стара и савремена књижевна дела, кроз приповест сазнајемо о његовим професионалним успесима и академским интересовањима. На путу ка неком од градова где је требало да одржи „предавање о тривијалним аспектима постмодернистичке прозе“, у аутобусу први пут чује њену песму: „песма је била толико одвратна да сам пожелео да прекинем путовање, да лепо замолим возача да заустави аутобус и да ме пусти да изађем, да сместа одем на бањски опоравак, о Господе и сви свети, проклињао сам у себи, на шта смо све осуђени. Мој гнев није слабио, напротив растао је све више и више јер је возач, иначе на први поглед сасвим пристојан момак, бесомучно враћао једну те исту песму, ту њену песму...“. Насупрот његовој ерудицији стоји она, певачица новокомпоноване народне музике чији свет подразумева „Арманијев еротски веш који, то само претпостављам, није купљен на бувљаку“, чија „два *body-guard-a*“, кратко ошишана, носе „набубреле утоке“ испод „*Versace* одела“. Она „путује по Европи, пева за наш свет, (...) има стална ТВ-снимања, стално путује, даје интервјуе, планира нову плочу, извлачи срећне добитнике националне лутрије, одлази на модне ревије, размишља да ли да прихвати неке филмске понуде“. Њен је стан „величине аеродромске хале, (...) водени кревет као пола кошаркашког игралишта, чупави тепих који се коси једном годишње, таваница у огледалу, *video beam* зид“. Њен „хит (...) окупира место број један на топ-листи дуже него Руси прибалтичке земље“. Елементи високе и масовне културе, интелектуалног и булеварског, контрастирани су током целе приче. Ову разлику одражавају породица, образовање, професионална оријентација приповедача с једне, и диктати медија и масовне културе с друге стране.

У новобеоградским кратким прозама Михајла Пантића сусрећемо и друге личности двадесетовековне популарне музике: „Будим се, глас је увек ту, одлазим у купатило, Рики Ли Џонс свршава директно у микрофон и њен уздах, умножен у неколико милиона ЛП-копија, одлази равно у свет.“; „Прашина у ваздуху, пева Сони Бој Вилијамс...“; „господин Џони Ротен пљује по збијеној публици паба који мирише на цоинт и црно пиво“; „можда је Б. Б. Кинг цедио неки лепљиви, стакато блуз...“ („Дијагонална прича“), „jazz-трубач Чет Бејкер, блиски, аутсајдерски сродник папа Сема, благо надуван, свирао је тако да сам имао утисак да пакује маглу. Користио се сасвим перфидним поступцима како би ми што дуже остао у сећању.“ („Неуспели покушај поистовећивања са Семом Пекинпоом, режисером филма *Дивља хорда*“). У причама, ако се и јави, Бог је „прастари љубитељ лаких нота без слуха.“ („Вилма Гојић осваја Сан Ремо“).

Поетика филма

Пантићеви приповедачи праве бројне референце на седму уметност и/или холивудску културу. И овде, као и у случају музике, неки наслови прича⁵ или поднаслови⁶ садрже алузија на филм, или пак, у самим причама наилазимо на називе, имена глумаца и артефакте везане за филм: „Застао сам пред биоскопом, погледао плакат. Давао се филм *Јутро после*, са Џејн Фондом и Џефом Брицисом, режија Сидни Ламет.“ („Јутро после“); „одевени су сасвим добро, мада више него што треба за уобичајену вечерњу шетњу: патике, памучне тренерке, плетене капе налик онима које носе лудаци у филму *Лет изнад кукавичјег гнезда*.“ („Пре него што се изгубим у предвечерју“); у једној од прича уочавамо парафразу реченице Хемфрија Богарта „човеку је да би преживео, потребно пет минута илузије дневно.“ („Једне вечери у биоскопу“); друга нам пак доноси најпознатији филмски цитат Роберта де Нира („Конзерва из 1977.“) или Џона Вејна („Аља, и један од оних дана“); у *танго причи* цитирају Грејс Кели („Сећање на плесну школу Markusa Demidoffa“); описују Брижит Бардо („Ма који Фројд (...play, record“). Пантић у своје приче, од прве до последње збирке која улази у наш оквир истраживања,

⁵ „Казабланка“, „Једне вечери у биоскопу“, „Јутро после“, „Неуспели покушај поистовећивања са Семом Пекинпоом, режисером филма *Дивља хорда*“, „Јесте ли гледали *Психа*“...

⁶ „Сувише времена за неважне ствари (мелодрама)“, „Соба с погледом (Б-продукција)“, „Послеподне (парадокс о глумцу)“...

инкорпорира више од двадесет наслова познатих филмова.⁷ За хвалисавог војника из истоимене приче „филм (наравно, добар филм) има интензитет и квалитет сна, а сан је, сигуран сам, једини аутентичан живот“. Један од јунака наратора каже: „филмове који су ме ’померили’ никад не гледам два пута. (Знате оно стање када, ошамућени илузијом, после пројекције, излазите из биоскопа, равно у ноћ.) Филм је меланхолична, невина, али и плошна уметност. Зато никада нисам по други пут гледао *Рубљова*, *Четири стотине удараца*, *Телесну страст*, *Само једном се љуби* или *Сјећаш ли се Доли Бел. Казабланку* јесам.“ („Казабланка“). И још једном кроз речи једног од јунака, проговара теоретичар: „Гледајући *Дивљу хорду*, трагичну епску баладу о вечитим губитницима, научио сам једном засвагда, да је, у овом нашем добу, право на „велику причу“ (или велику тему) од књижевности преузео филм. Као што је роман некад сменио еп, тако је данас филм сменио (епски, хроникални) роман. Филм је бржи, згуснутији, економичнији, а то прија нашој свести, одвиклој на усвајање брзих, прецизних слика. Човек данашњице је много више гледалац него читалац (сви пишу, мало ко чита) или слушалац (сви говоре, нико не слуша). Оно што Куросава каже за три сата, то Борислав Пекић пише на три хиљаде пет стотина страница. Филм дакле, мења миленијумско устројство уметности, он чини постојаним сумњу у велике, споре, епске форме: ма колико „живе“ и пластичне, речи никада не могу бити слике – дубина речи ретко кад може досегнути пуноћу визуелног утиска.“ („Хвалисави војник“). Хвалисави војник нам саопштава и да му није било важно шта гледа, „у биоскопу је ионако увек лепше него у животу“. Овде препознајемо парафразе Хичкоковог виђења филма као живота из кога су изостављени досадни делови, те формалистичке поетике филма и Ејхенбаумову метафору о филму као сну. У причама се чује и глас друштвеног хроничара: „Филм је некада био уметност, људи су му веровали и заљубљивали се зато што неко личи на неког глумца. А данас, ништа, само месо и крв, кô да смо животиње, боже ме прости.“ („Једне вечери у биоскопу“). Критичар и хроничар проговара када професор у задимљеном биоскопу каже студенткињи, са руком на њеном колону: „Америка данас не влада памећу него Холивудом (...) Они праве филмове исто као што праве хамбургере или кока-колу.“ („Једне вечери у биоскопу“). Уопште, Пантићеви јунаци не презају од тога да заузму кри-

⁷ *Умри мушки*, *Казабланка*, *Андреј Рубљов*, *Четири стотине удараца*, *Амаркорд*, *Седми печат*, *Мама Хуанита*, *Сјећаш ли се Доли Бел*, *Багдад кафе*, *Ко то тамо пева*, *Дивља хорда*, *Само једном се љуби*, *Телесна страст*, *Ноћни портир*, *Смрт је дошла у зору*, *Строго контролисани возови*, *Пат Гарет и Били Кид*, *Таксиста*, *Лицем у лице*, *Цигани лете у небо*, *Ми свирамо цез*, *Плинско светло*, *Психо*, *Лет изнад кукавичјег гнезда*, *Губитник*, *Последња ноћ...*

тичку позицију, да негирају или афирмишу вредности. Ивана, јунакиња антологијске Пантићеве приче „Ако је то љубав“, сазнаје да се њена, сада већ бивша љубав Огњен зове Авексидор: „Тада сам сазнала да је променио име, и назвао се по јунаку једне савршене Сингерове приче по којој је Барбара Стрејсенд снимила *shit* филм, толико љигав да три дана након што смо га гледали нисмо укључивали ТВ. Наравно, ја сам преводила ту кабезу.“ У прози Михајла Пантића, чак и урођеничком племену негде на рубу цивилизације приказују „актуелан, холивудски филмски хит, високобуџетску, хипертехнолошку лимуну“ а најмудрије главе племена одлучују о његовој вредности („Прича о дебелим кокошкама“).

Не уживају сви јунаци новобеоградског писца у седмој уметности: „После ТВ- дневника обично емитују филм. Мрзим филмове. Не знам заиста због чега их гледам када их не подносим, те сенке на Зиду, али зар је то важно, када их већ гледам. Вечерашњи филм био је совјетски и звао се *Ми свирамо џез*“ („Поштар и Буковски“). Иронија и равнодушност проговарају у следећем примеру: „Ушао је у стан, поздравио се са својом женом која је у трпезарији, као и цела целцата Србија те вечери, по стоти пут на ТВ-у гледала репризу филма *Ко то тамо пева*.“ („Радни сто Радована Белог Марковића“).

У животима Пантићевих јунака, важно место има биоскоп: Алиса, логопед, најорганизованија жена на свету, присећа се како су Павле, њен бивши муж, и она, као гимназијалци, у незагрејаној сали биоскопа *Јадран* дрхтали гледајући *Само једном се љуби*, дрхтали „што од зиме, што од фаталне љубави, наше и њихове, Владичине и Микијеве.“ („Најорганизованија жена на свету“). Један од јунака, новобеоградски гимназијалац, једну Нову годину дочекао је у биоскопу. Заправо, он овај готово митски простор, Нови Београд и границе свог блока, напушта само „када се у граду даје занимљив филм“ („Казабланка“). Био је то специјалан, новогодишњи програм у биоскопу Козара, „тада је био такав обичај. Сала је, зачудо, била пуна.“ Јунак друге приче сведочи о истом: „Некада, кад сам ја био дечак, одлазак у биоскоп био је празник, еј. Нова година се дочекивала у биоскопу, а види сад, то му дође као неки азил за умоболне“ („Једне вечери у биоскопу“). „Нема филма без мрака“, сазнајемо из исте приче. Необични сусрети и необични разговори збивају се баш у биоскопу. Ту видимо групу руских туриста у погрешној биоскопској сали („Јутро после“), или упознајемо све посетиоце на једној пројекцији („Једне вечери у биоскопу“). Уз филм *Мама Хуанита* пева цела биоскопска сала, у току *Сјећаш ли се Доли Бел* Емира Кустурице, разгаљени гледаоци певају *На морскоме плавом жалу*. Најзад, Ружа и Светозар, јунаци који умиру у биоскопској сали „остају тако скамењени, заувек, као на старим свадбеним фотографијама из века у којем је измишљен филм.“

Пантић често живот и свакодневицу пореди са филмом: „Не знам како изгледа Бело Поље виђено из ваздуха, знам га само из доњег ракурса аутомобилског путника повијеног над воланом који пробијање кроз закрчену, сужену градску артерију доживљава као некакав немонтирани, веристички филм о умереној, (...) закривљеној свакодневици.“ („Живети у Белом Пољу“); „Трчимо споро, као да одмотавамо дугачку ролну филма.“ („Послеподне (парадокс о глумцу)“); „Доле, испод нас, град се, у спарној летњој ноћи, као у филму *Телесна страст*, претвара у слузаву плазму“ („Једна ноћ“); „филмски дијалог ми никада није полазио за руком“ („Јутро после“); „помислио сам како, заправо, све време играмо у лошем, већ виђеном филму“ („Јутро после“); „прешао је ту раздаљину споро, као у филмовима Б-продукције (*Губитник*, *Последња ноћ*, *Смрт је дошла у зору*)“ („Соба с погледом (Б-продукција)“); „У неком периферијском мотелу узеву собу, декор вам је вероватно познат из филмова Б-продукције (ољуштене тапете, бубашвабе, гласови иза преградних Зидова, шкиљава светлост ноћне лампе, завесе које трепере на промаји.)“ („Under my Thumb”)...

Савршена празнина у сликама

Нови Београд Михајла Пантића је, по признању аутора, тевецентрична средина. „Нема приче у којој не помињеш ТВ – каже ми Милосав Тешић, песник.“, стоји у причи „ТВ“. За Пантића је ТВ најзначајнија технолошка измишљотина 20. века, чудо „које је укинуло сва остала чуда, она лепа, стварна чуда у нашим провинцијским животима („ТВ“). ТВ није ни илузија, ни лаж, већ „чиста, савршена празнина у сликама“. То је „ђаволова задњица“ (цитира Новицу Тадића), „отворена Пандорина кутија нашег доба“. По Пантићу, ТВ је умртно свет: „Говори нам гестом малоумника, (...) плитким шифрама заувек изгубљеног и трајно одсутног садржаја.“ То је бесмислена справа „за директне преносе смрти, забијања голова, политичких мастурбација, цунамија и осталух ужаса.“ („Послеподне (парадокс о глумцу)“). ТВ умножава слике лажних богова, сазнајемо из приче „Марго“. Један од јунака каже: „Све што заиста могу своди се на седење испред ТВ. Гледам рекламе, кошаркашке утакмице, цртане и игране филмове, информативне, документарне и образовне емисије.“ („Поштар и Буковски“). У прича „Крај часа“ која врви од уплива свакодневног, и као и у многим причама М. Пантића, сусрећемо са праксом гледања телевизије, али се телевизија спомиње са јасно назначеним критичким ставом: „Он укључује ТВ, време је, Вишња и он воле шпанске серије, све чиста љубав, без секса, он воли њу, она воли њега, а скотови

им не дају да се слободно карају, ометају их у развоју...“ У „Дијагоналној причи“ јунак предвиђа: „Када остарим сешћу пред ТВ, узећу у руке даљински управљач и умираћу полако, сасвим полако, цмиздрећи над јунацима лоших серија...“.

Уз филмске и телевизијске појмове, проза М. Пантића прожета је унутар своје текстуалности и тематизацијом реклама. Рекламе се, пише Фиск, „користе у настојању да се дају значења оним разликама производа које ће људима у циљаној друштвеној формацији омогућити да схвате да се произвођач обраћа њима, или макар да у производу препознају властити друштвени идентитет и вредност“ (ФИСК 2001: 14), баш као у причи: „Јуче, у петак, моје сандуче било је претрпано. Добио сам хрпу којекаквих рачуна и огласа, агенције ме редовно обавештавају да желе да купе мој стан. Неко по сваку цену хоће да ме макне одатле, појма немам зашто и каква је то врста завере. У реду, продаћу га, учинићу то једном, када ми постане неподношљиво.“ („Црна субота“). У хармсовски вођеној причи „Слике из живота Михајла Попконстантиновића“, „На екрану се појави дух и квакну: ’За вашу нежну кожу...‘“. У „Дијагоналној причи“, „толика енергија кружи етром и ма колико бежао, увек налетим на њен глас који уредно испоручује рекламе“, „слушам како ми њен глас препоручује да пијем минералну воду *Хеба*. (Никад нећу наплатити ову рекламу).“; други пак описује Горана: „*следио је своје инстинкте*, штоно би се рекло у реклами за *спрајт*.“ („Свуда је неки живот“). Реклама као идиом, стил културне индустрије (ХОРКХАЈМЕР, АДОРНО 1989: 167), уписана је у свакодневицу Пантићевих јунака и као билборд, постер, те поред вербалног пратимо интермедијални контекст.

*

Популарна култура неодвојиви је део свакодневног живота, она покрива широко поље од избора цинса, преко избора музике, филма, стрипа, спорта, телевизијског програма, па све до ставова и понашања појединца. Настала у свакодневици савремених друштава (ЖИКИЋ 2012: 321), тржишно оријентисана, укореењена међу млађом популацијом и субверзивна, доспела је и у књижевност.

Пантићеве приче обилују симболима преузетим из популарне културе. Заступљени готово у свакој причи, ови елементи обогаћују текст чинећи га пријемчивијим, ближим, готово опипљивим. Када пише о *Стонсима*, чини се да се у позадини чује *Honky Tonk Women*; када читамо о филмовима које гледају јунаци Пантићеве прозе, готово да осећамо мисрис биоскопске сале и чујемо пуцкетање филмске траке... Пантић аутопостички објашњава да је свестан да је Барбика популарнија од Борхеса; то што је Борхес мудрији од ње, не значи много. *U2*, *Оезис* или *Ролинг-*

стонси популарнији су од Достојевског или Чехова, и то су чињенице којима у својим причама оперише новобеоградски писац. На примеру Пантићевих кратких проза видимо да књижевност са популарном културом остварује дијалог, али задржава своју аутономију. Овде се не ради о комерцијалној или сензационалистичкој употреби елемената популарне културе: у Пантићевој књижевности они добијају нови смисао, без обзира на привидну лакоћу и лежерност, откривају и приказују дубља значења и постају симболи вишег реда. Елементи популарне културе у причама Михајла Пантића појачавају интензитет и ефекат порука које носе: видимо на који начин и у којој мери се сâмо друштво преобликује и мења, тако што добијамо конкретне, практичне, опипљиве доказе тих промена, осећамо дух времена.

Цитирана литература

- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ 1994: Dragičević-Šešić, Milena. *Neofolk kultura (publika i njene zvezde)*. Sremski Karlovci –Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- ЂОРЂЕВИЋ 2009: Đorđević, Jelena. *Postkultura*. Beograd: Klio, 2009.
- ЖИКИЋ 2012: Жикић, Бојан. „Популарна култура: надкултурна комуникација“. *Етноантрополошки проблеми* 7 (2), 2012: 315–341.
- ХОРКХАЈМЕР, АДОРНО 1989: Horkhajmer, Maks, Adorno, Teodor. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Drugo izdanje. Sarajevo Veselin Masleša – Svetlost, 1989.
- ЈАНКОВИЋ 2011: Janković, Aleksandar S. *Dug i krivudav put (Bitlsi kao kulturni artefakt)*. Drugo izmenjeno i dopunjeno izdanje. Beograd: Red boks, 2011.
- ФИСК 2001: Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd: Klio, 2001.
- ФЛАКЕР 1983: Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama (prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoeuropske regije)*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1983.
- ШУВАКОВИЋ 2005: Švaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.

Извори

- ПАНТИЋ 1984: Pantić, Mihajlo. *Hronika sobe*. Beograd: Rad, 1984.
- ПАНТИЋ 1987: Pantić, Mihajlo. *Vonder u Berlinu*. Beograd: Filip Višnjić, 1987.

- ПАНТИЋ 1992: Pantić, Mihajlo. *Pesnici, pisci & ostala menažerija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1992.
- ПАНТИЋ 1993: Pantić, Mihajlo. *Ne mogu da se setim jedne rečenice*. Titograd: Oktoih, 1993.
- ПАНТИЋ 1994: Pantić, Mihajlo. *Novobeogradske priče*. Beograd: Vreme knjige, 1994.
- ПАНТИЋ 1999: Pantić, Mihajlo. *Sedmi dan košave*. Beograd: Stubovi kulture, 1999.
- ПАНТИЋ 2000: Пантић, Михајло. *Тортура текста*. Подгорица: Октоих, 2000.
- ПАНТИЋ 2001: Pantić, Mihajlo. *Jutro posle*. Beograd: Jugoslovenska knjiga, 2001.
- ПАНТИЋ 2003: Pantić, Mihajlo. *Ako je to ljubav*. Beograd: Stubovi kulture, 2003.
- ПАНТИЋ 2004: Пантић, Михајло. *Најлепше приче Михајла Пантића*. Београд: Просвета, 2004.
- ПАНТИЋ 2006: Pantić, Mihajlo. *Žena u muškim cipelama*. Zagreb: Profil international, 2006.
- ПАНТИЋ 2007: Пантић, Михајло. *Овога пута о болу*. Београд: Стубови културе, 2007.
- ПАНТИЋ 2010: Pantić, Mihajlo. *Priče na putu*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2010.
- ПОПОВИЋ, ПАНТИЋ 2011: Поповић, Петар Пеца, Пантић, Михајло. *Бити рокенрол*. Београд: Службени гласник, 2011.
- ПАНТИЋ 2013: Pantić, Mihajlo. *Hodanje po oblacima*. Beograd: Arhipelag, 2013.

Ivana M. Ralović

THE DIALOGUE BETWEEN POPULAR CULTURE AND THE PROSE OF MIHAJLO PANTIĆ

The artefacts of popular culture are an integral element in the stories of Mihajlo Pantić. Pantić creates a text that is not a popular culture text, but an artistically crafted prose to which elements of popular culture serve as the basis, the starting point and foundation, no less than literary allusions, quotations and reminiscences. His literary characters, likable marginals from New Belgrade's skyscrapers, have their TV turned on, listen to rock and roll and watch films in the cinemas. As leitmotifs or titles of the stories appear the verses of the representatives of rock and roll, such as Alice Cooper ("End of class"), Vlada Divljan ("I turned toward the wall and went to sleep"), The Rolling Stones ("Honky Tonk Women", "Under My Thumb"), EKV, Sunshine; the titles of films ("The Morning After") and almost all of his stories abound in allusions, associations and quotations from popular culture. Pantić also emerges as an authentic voice of a generation which came to know the world of the sixties and

seventies of the 20th century in New Belgrade.

Upon example of Pantić's short proses we can see that literature achieves a dialogue with popular culture, but keeps its autonomy. This is not a commercial or sensationalistic use of elements of popular culture, but in Pantić's literature they receive a new meaning, regardless of the seeming casualness, they reveal and convey a deeper meaning and become symbols of a higher order. The elements of popular culture in the service of Pantić's proses increase the effect of their messages, we see in what way and to what extent the society itself is changing, in such a manner that we get a practical, a tangible evidence of that change.

Key words: Mihajlo Pantić, popular culture, film, rock and roll, television

