

MARKSIZAM I POPULARNA KULTURA: MODERNISTIČKA TRANSFORMATIVNA SUBJEKTIVNOST U MUZICI BOBA DILANA

Sažetak: Osnovni cilj rada jeste analiza materijalistički orjentisane marksističke teorije kao interpretativnog okvira za tumačenje i interpretaciju savremene popularne kulture i medija. Kao osnovni pojam iskorišćen je marksistički koncept transformativne subjektivnosti koji se razlikuje kako od klasičnog, humanističkog koncepta racionalnog subjekta, tako i od postmodernističkih teorija diskurzivne subjektivnosti. Ove postavke biće primenjene na analizu konkretnog primera iz savremene popularne kulture-umetnost Boba Dilana.

Ključne reči: marksizam, subjekt, moderna, postmoderna, popularna kultura, popularna muzika, folk, rokenrol, utopija

1. Marksistička koncepcija subjekta

Osnovni cilj ovog rada jeste da na osnovama altiserovski orjentisanog marksizma ponudi model za tumačenje fenomena popularne kulture, odnosno popularne muzike. Osnovna metodološka pretpostavka jeste teza francuskog filozofa altiserovskog usmerenja Pjera Mašerea (Pierre Macherey) po kome u tumačenju kulturalnih fenomena nema suštinske podele između filozofije/teorije, sa jedne, i umetnosti sa druge strane: po Mašeriju i altiserovcima, i umetnost i filozofija jesu manifestacije, *simptomi* istorijskog konteksta u kome nastaju, odnosno Mašere polazi od pretpostavke da se i u nauci i u umetnosti mogu prepoznati forme mišljenja karakteristične za određeni istorijski trenutak.¹ S tim u vezi, u ovom radu marksizam neću tretirati kao metateoretski izvor metoda za tumačenje fenomena popularne kulture, već ću i marksističku teoriju i primere iz popularne muzike (konkretno muziku Boba Dilana /Bob Dylan/) tretirati kao *simptome* društvenog, istorijskog i kulturalnog konteksta u kome nastaju. Kao dominantni kontekst u kome nastaju i marksistička teorija i Dilanova poezija i muzika uzeću megakulturu modernizma; dakle, i marksizam i pop kulturu tretiraću kao kulturalne *tekstove* (u poststrukturalističkom smislu reči) u kojima je moguće prepoznati specifičnu koncepciju modernističke subjektivnosti.

¹ Macherey, Pierre. 1995. *The Object of Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

U ovom radu, dakle, interesuje me isključivo subjekt kao jezička, društvena, teoretska, istorijska i kulturalna hipoteza, odnosno subjekt kao kulturalna konstrukcija kakvu je unutar projekta moderne najdirektnije i najpreciznije artikulisao marksizam, a koja se može „iščitati“ iz različitih tekstova modernističke kulture i umetnosti. Postavlja se pitanje: kakva je to vrsta modernističkog, odnosno marksističkog subjekta? Dva momenta su ovde ključna. Kao prvo, za marksizam subjekt jeste proizvod materijalnih okolnosti u kome deluje, odnosno subjekt je proizvod istorijskog konteksta. Kao drugo, cilj marksističke teorije jeste subjekt koji prevazilazi, transcendirira i transformiše aktuelne materijalne uslove sopstvene egzistencije. Na taj način, unutar marksizma moguće je govoriti o materijalističko-transformativnoj koncepciji subjekta.

Reći da je marksistička koncepcija subjekta materijalistička znači da marksisti polaze od pretpostavke da je ljudska svest određena društvenim kontekstom.² Na ovim osnovama će Luj Altiser (Louis Althusser) tvrditi da je marksistička koncepcija subjekta suštinski antihumanistička.³ Za glavni tok marksističke teorije ovaj materijalni, odnosno istorijski kontekst, jesu ekonomski oblici proizvodnje: subjekt kroz umetnost materijalizuje svoju klasnu poziciju unutar materijalnih oblika proizvodnje, a umetničko delo kao oblik nadgradnje reflektuje, *odražava* ovu ekonomsku proizvodnju. Unutar altiserovski orjentisanog marksizma ovaj kontekst nije nužno ekonomija, već kultura u najopštijem smislu reči. Glavni pojam altiserovaca za elaboraciju materijalističke koncepcije subjekta tako nije ekonomska proizvodnja već *diskurs*: subjekti istorije su ljudska društva, a ne pojedinci; društveni odnosi, tj. nesvesno, tj. jezik, odnosno - ideologija prethode i stvaraju subjekte (tj. ideologija „interpretira“ pojedince u subjekte po Altiseru).⁴ Na osnovu ovoga Mašeri tvrdi da umetničko delo ne odražava ekonomsku bazu, već da je u delu utkan nivo ideološkog diskursa, odnosno nivo skrivenih, neizrečenih, odsutnih kodova kulture.⁵ S tim u vezi kulturalne tekstove moguće je čitati ne nužno u kontekstu ekonomske analize, već u kontekstu kulturalne prakse konstruisanja specifičnih oblika subjektivnosti (rodne, rasne, nacionalne, klasne, generacijske, subkulturne, modernističke, postmodernističke, itd.).

Sa druge strane, reći da je marksistička koncepcija subjekta transformativna znači da marksisti teže definisanju modernističkog emancipatorskog subjekta koji koristi politiku, ideologiju, ali i kulturu, odnosno umetnost, kao sredstvo kojim menja sebe, svoj lični svet, ali i društveni kontekst u kome deluje težeći utopijskoj promeni celokupnog društva. Osnova ovoga jeste Marksova pretpostavka da do transformacije baze, odnosno ekonomskih uslova proizvodnje, ne može doći

² Solomon, Maynard, „General Introduction: Karl Marx and Friedrich Engels“, Solomon, Maynard, ed. 2001. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Detroit: Wayne State University.

³ Altise, Luj. 1971. *Za Marksa*, Beograd: Nolit, Beograd.

⁴ Elliot, Gregory. 2009. *Althusser. The Detour of Theory*, Boston: Brill., str. 208; videti: Althusser, Louis. 1971. *Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.

⁵ videti: Macherey, Pierre. 1992. *A Theory of Literary Production*, London: Routledge.

bez paralelne i istovremene transformacije nadgradnje. Altiser će kasnije na ovim osnovama razraditi tezu o proizvodnom učinku ideologije: ideologija aktivno kreira i oblikuje aktuelne oblike društvenih odnosa. Društvena promena nije moguća bez promene svesti/ ideologije.⁶

2. Dilan i levica

Političnost Dilanove umetnosti tako proizilazi iz dve zaspebne, ali međusobno isprepletene tradicije: iz levičarske tradicije američke folk muzike sa jedne strane, i u tom trenutku mnogo mlađe tradicije rock'n'roll-a.⁷ Folk je početkom šezdesetih obezbedio jezik direktne politizacije popularne kulture koju u tom trenutku rok neće imati; kako na to ukazuje Dik Vajsman (Dick Wissman), američki folk je obezbedio formu protestne pesme koja je postala dominantni oblik levičarske kontrakulture na samom početku sedme decenije. Reč je o izuzetno dugoj, pre svega levičarskoj tradiciji u američkoj kulturi, koja svoje poreklo nalazi u radničkim pesmama koje se javljaju sa industrijalizacijom Sjedinjenih Država u 19. veku, a koje se kreću od sindikalnih pesama pa do levičarskog anarhizma. Direktne prethodnice Dilanovog političkog folka tako treba tražiti u povezanosti protestne pesme sa pokretima kao što je Industrijski radnici sveta (Industrial Workers of the World-IWW, popularno nazvan „Woobblies“) a u sklopu koga će se pojaviti antologije socijalističkih protestnih pesama kao što je *The Little Red Songbook: Songs to Fan the Flames of Discontent* iz 1909. godine (u antologiji će biti predstavljeni kompozitori i rani levičarski folk autori kao što su Ti Bon Slim /T Bone Slim/, Den Mekgen /Dan McGann/, Ralf Čaplin /Ralph Chaplin/, idr.)⁸ Na taj način, direktna preteča Dilanovih protestnih pesama jeste npr. folk muzika Džoa Hila (Joe Hill), inače člana Woobblies-a, koji će folk muziku koristiti kao sastavni deo političke organizacije i levičarske agitacije u sindikalnim borbama u Americi ranog 20. veka. Na ovo treba dodati i protestnu muzičku tradiciju rudničkih i tekstilnih radnika u južnim državama Amerike, takođe sa početka veka (Moli Džekson /Aunt Molly Jackson/, Ela Me Vigins /Ella Mae Wiggins/), kao i muziku koju je koristila američka Komunistička partija između dva rata (Margaret Larkin /Margaret Larkin/, Čarls Siger /Charles Seeger/).

Ipak, direktna preteča folk revivle-a '60-ih godina, kome će pripadati i Dilan, jeste folk muzika iz perioda Velike depresije tridesetih godina, kada brojni folk muzičari deluju u skladu sa politikom radničkih sindikata. U ovom kontekstu svakako najznačajnija grupacija jeste neformalno udruženje levičarskih muzičara The Almanac Singers, a kome će pripadati autori kao što su Pit Siger (Pete Seeger), Li Hejs (Lee Hays),

⁶ Solomon, Maynard, „General Introduction: Karl Marx and Friedrich Engels“, Solomon, Maynard, ed. 2001. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Detroit: Wayne State University, str. 14-16

⁷ videti: Williams, Paul. 2004. *Bob Dylan: Performing Artist 1960-1973. The Early Years*, London: Omnibus Press.

⁸ Weissman, Dick. 2010. *Talkin' 'Bout A Revolution: Music and Social Change in America*, Milwaukee: BackBeat Books, str. 172-173

Vudi Gatri (Woody Guthrie), Bes Lomaks (Bess Lomax), Ledbeli (LeadBelly), idr.⁹ Na taj način osnova folk rivajvla sedme decenije jeste najpre zvučna kolekcija Alena Lomaksa (Alan Lomax), koji je prikupio najveću antologiju američke tradicionalne muzike, i pojava protestnog folka Vudija Gatrija (a koji će najveći broj snimaka napraviti upravo za Lomaksa i, nešto kasnije, za muzičkog producenta Mosesa Eša /Moses Asch/). Gatrijev levičarski folk, muzika The Almanac Singers-a i tradicija koju je prikupio Lomaks biće osnova protestnog folka Pita Sigerera, grupa The Weavers, The Kingston Trio, Peter, Paul & Mary, Dejva van Ronka (Dave Van Ronk), Džoan Baez (Joan Baez), Fila Oksa (Phil Ochs), Toma Pakstona (Tom Paxton), Lena Čendlera (Len Chandler), Dilana i mnogih drugih. Reč je o periodu kada je rock'n'roll nakon inicijalnog buma '50-ih zašao u neku vrstu „krize“ (Badi Holi /Buddy Holly/ gine u saobraćajnoj nesreći, Elvis Prisli /Elvis Presley/ se povlači na film, Džeri Li Luis /Jerry Lee Lewis/ se povlači iz javnosti zbog seksualnih skandala).¹⁰ Džez muzika nakon bit pokreta u potpunosti gubi predznak omladinske kulture,¹¹ te se folk profilise kao, makar privremeno, centralni nosilac kontrakulturnih kretanja nove generacije. Kratki period između 1961. i 1963. tako se može smatrati za Dilanovu „levičarsku“ protestnu fazu, kada nastaju njegove najznačajnije protestne pesme u tradiciji Wooblies-a i beat kulture (Dilanov politički „angažman“ iz ovog perioda je danas dobro poznat: nastup u znak podrške Kongresu za rasnu jednakost /Congress on Racial Equality/, zatim nagrada Thom Paine Award, učešće na protestima u Grinvudu, Misisipi sa Pitom Sigerom, podrška rudarima u Kentakiju, učešće na velikom maršu na Vašington 1963. kada će Martin Luter King /Martin Luther King/ održati svoj čuveni govor).

3. Dilanov politički individualizam

Ipak, kako ističe Dejvid Pičeski (David Pichaske), koreni Dilanove politike nisu samo u američkom levičarskom nasleđu već mnogo više u tradiciji radikalnih pisaca, kao što su Sinkler Luis (Sinclair Lewis), Vejčel Lindsej (Vachel Lindsay), Karl Sandburg (Carl Sandburg), Džek Keruak (Jack Kerouac) i svakako u autobiografiji Vudija Gatrija pod nazivom *U potrazi za slavom*, koja će postati jedna od najznačajnijih Dilanovih književnih referenci. Ono što je osnova njihovog političkog „programa“ jeste, u tradiciji karakterističnoj za američki srednji zapad, insistiranje na primatu pojedinca, individualizma nad uobičajenim levičarskim kolektivizmom, odnosno nepoverenje prema političkim projektima u kojima se individualnost pojedinca gubi u zamenu za amorfnu i često netolerantnu masu.¹² U tom smislu, kontekstualni okvir Dilanove politizacije folka nije ideja nove levice koja se uveliko

⁹ *Ibid*, str. 184-185

¹⁰ *Ibid*, str. 226

¹¹ Phillips, Lisa, ed. 1996. *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of American Art.

¹² Pichaske, David, "Bob Dylan's Prairie Populism", Pichaske, David. 2010. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*, New York: Continuum.

formira početkom '60-ih godina i koja predstavlja kontekst za druge folk muzičare epohe (kao što su Džozan Baez, Pit Siger ili Fil Oks) već tradicija američkog srednjeg zapada koja počiva na posvećenosti individualnoj slobodi, a ne kolektivističkim političkim projektima. S tim u vezi, osnovne političke „teme“ koje Dilan obrađuje, naročito na ranim albumima, jesu pitanja: 1. rata, 2. klasnih razlika, 3. pravnog sistema, 4. obrazovanja, 5. politike i 6. religije.¹³

Kako napominje Pičeski, Dilan vrlo retko pominje tematiku rata direktno (sam Dilan će često isticati da nije „tematski“ autor) - o ratu uglavnom piše na opštijem nivou gde se Hladni, odnosno Vijetnamski rat javlja u kontekstu ideološke manipulacije navodnim Američkim snom. Hladni rat je tako indirektna tema pesama kao što su „Talkin' John Birch Paranoid Blues“, „John Brown“, „Blowin' in the Wind“, „Talkin' World War III Blues“, „Highway 61 Revisited“, „A Hard Rain's A-Gonna Fall“. Dilan je mnogo direktniji kada je u pitanju socijalna tematika i problem klasnih razlika u američkom društvu šezdesetih: od klasne eksploatacije i otuđenja radnika unutar kapitalističkog sistema u pesmama kao što su „Ballad of Hollis Brown“, „North Country Blues“ ili „Maggie's Farm“, preko pesama u kojima multinacionalne korporacije realizuju eksploataciju radnika („11 Outlined Epitaphs“), pa do pesama u kojima Dilan opisuje uticaj klasnih nejednakosti na muško-ženske odnose. U ovom kontekstu posebno se ističu pesme u kojima su prikazane „problematične“ žene iz višeg društva, a koje bivaju prezrene od strane društvene elite - primer su „It Ain't Me, Babe“, „Just Like a Woman“, „Leopard-Skin Pill-Box Hat“, „Like a Rolling Stone“. U svima njima provejava Dilanov radikalno antikapitalistički stav. Ovo se podjednako odnosi na pesme u kojima Dilan problematizuje temeljne institucije američkog društva, kao što su pravni sistem i sistem obrazovanja, a koji se prikazuju kao korumpirane institucije koje guše individualnu slobodu pojedinca. Sa ovim su svakako povezane i teme rasne nejednakosti - u pesmama kao što su „The Lonesome Death of Hattie Carroll“ ili „Only a Pawn in Their Game“.

U svim ovim pesmama provejava Dilanovo nepoverenje prema institucionalizovanim i organizovanim oblicima političkog delovanja: u tom smislu, Dilanov politički bunt, iako se jednim svojim delom nadovezuje na levo orjentisano nasleđe folk muzike, nije levičarski, još manje marksistički u tradicionalnom smislu reči. Dilanova „politika“ počiva na doslednoj posvećenosti ne kolektivnoj akciji ili pokretu, već individualnoj slobodi. Dominantni oblik političkog mišljenja nije kolektivitet, već često romantizovana slika individualca-odmetnika. Odnosno, Dilan reflektuje ideju šezdesetih, po kojoj, ukoliko postoji nada za Ameriku, ona leži u građanima koji se obično ne smatraju za modele ponašanja u školama, crkvama, politici ili medijima... ili u manje javnim aspektima društvenih uloga koje su nam nametnute. Ukoliko Dilan najzad ima politiku, to je politika autsajdera, mračnog karaktera, odmetnika, svih onih koje je je objedinio u svojim mislima i pesmama poput „Chimes of Freedom“: buntovnika, bludnika, prostitutke, odmetnika, usamljenog ljubavnika.¹⁴

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, str. 241-242

Na taj način, politički profil koji nudi Dilan nije slika političara ili aktiviste, već slika (političkog, moralnog, pa i religioznog) proroka. Slika društvenog marginalca, otpadnika koji odbacuje vrednosti kapitalističkog sistema i buržoaskih načela ovde je ključna. Ovaj konstrukt jeste sastavni deo američkog mita koji svoje poreklo vuče još od Henrija Toroa (Henry Thoreau), preko Volta Vitmana (Walt Whitman), Ralfa Valda Emersona (Ralph Waldo Emerson), Hermana Melvila (Herman Melville), pa do Vudija Gatrija. Sam Dilan će često, naročito tokom sedme decenije, odbacivati ovu navodno dodeljenu mu ulogu proroka; ipak, ovaj konstrukt jeste osnovni „topos“ čitave njegove umetnosti koja se manifestuje najpre kroz ideju lutanja, otpadništva, odmetnika (ideja putovanja je u američkoj folk tradiciji oznaka individualne slobode, odnosno odbacivanja materijalizma potrošačke kulture, socijalne hipokrizije i načina života buržoaske srednje klase).¹⁵ Dilan je ovaj model preuzeo kroz direktnu identifikaciju sa Vudijem Gatrijem. Odnosno, kako napominje Endrju Gembl (Andrew Gamble), Dilan preuzima:

persone lutalice i odmetnika iz folk i radikalne tradicije personifikovane u Vudiju Gatriju i prevodi ih u potpuno drugačiji svet i iskustvo urbane Amerike iz 1960. Ono što Dilan posebno preuzima iz gatrijevske tradicije jeste ideja autsajdera, lutalice koji je uvek na putu, uvek u pokretu, vođen tim „osećanjem unutrašnjeg nemira“ (*“One Too Many Mornings, 1964*), koji nikad ne dozvoljava da bude sputan. Lutalice, vagabundi, skitnice, prevaranti, klovnovi, kockari, podvodači, šaljivdžije i lopovi su istinski Amerikanci, ili barem oni koji održavaju u životu istinski američki duh i mogućnost drugačije Amerike.¹⁶

Ovo insistiranje na individualističkoj pobuni već će sredinom '60-ih Dilanu omogućiti distanciranje kako od otvoreno političkih tema, tako i od tadašnje nove levice, odnosno omogućiće mu prelaz od folka ka rock'n'rollu. Kako ističe Dik Vajsmen, sam rock'n'roll u tom periodu rane sedme decenije neće pokazivati težnju ka direktnoj političkoj promeni, niti će težiti ostvarenju socijalne revolucije poput folka. Rok neće biti revolucionaran u direktnom političkom smislu, ali će uneti ključnu promenu u načinu stvaranja popularne muzike i kulture, i to pre svega kroz spoj crne i bele muzičke tradicije (kroz spoj kantrija, ritam i bluza, a u izvesnoj meri i gospel muzike), što će dovesti i do mešanja publike unutar rasno podeljene Amerike '50-ih i '60-ih.¹⁷ Ovaj prelaz kod Dilana se ogleda najpre u napuštanju uobičajene, otvoreno političke tematike folk pesme (ključno mesto je pojavljivanje albuma *Another Side of Bob Dylan* 1964. godine) i prelaz sa akustične na električnu gitaru (ključno mesto jeste nastup na Newport Folk Festivalu 25. jula 1965, kada Dilan prvi put nastupa sa Majkom Blumfildom /Mike Bloomfield/ iz električnog bluz sastava Paul Butterfield Blues Band). U kojoj je meri ovaj prelaz sa političkog

¹⁵ Tichi, Cecelia. 1994. *High Lonesome: The American Culture of Country Music*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1994.

¹⁶ Gamble, Andrew, The Drifter's Escape, David Boucher and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York, Palgrave Macmillan, str. 27

¹⁷ Weissman, Dick. 2010. *Talkin' Bout A Revolution: Music and Social Change in America*, Milwaukee: BackBeat Books.

folka na prividno apolitični rok bio kritičko-progresivan a ne konzervativan opisuje Majkl Grej (Michael Gray), koji ističe da je folk zvuk bio ideal njujorške omladine poreklom iz srednje klase. Dilan je ovim prelazom ne samo dekonstruisao kanonizovani zvuk unutar folk muzike (unoseći momenat tehnološkog eksperimenta) već i dosledno dekontekstualizovao popularnu muziku po pitanju publike:

Da bi ste zvučali kao "folk pevač" od vas se očekivalo da budete bezazleno ugladeni, Ljuti i pre svega Osećajni. Teško je precizno definisati kriterije ali je dovoljno reći da su se Peter, Paul & Mary uklapali u šablon. Sa takvim imenom kako su mogli da propadnu? Bili su ideal Grinvič Vilidža-beli, ugladeni i iz srednje klase do nivoa kultivisanog savršenstva. Imali su sve potrebne osobine: čednost i buržoasku nežnost koji su funkcionisali kao prepoznatljivi post-adolescentski bunt.¹⁸

Ukoliko je tradicionalna folk muzika (dakle muzika iz doba Velike depresije i, pre toga, početaka industrijalizacije Amerike) bila orjentisana prema ruralnom proleterijatu, gde akustična gitara ima centralno mesto, Dilanova elektrifikacija folka u rock'n'roll-u znači zaokret ka urbanom proleterijatu i masovnoj estetici medijski generisanog društva. Odnosno, marksističkim rečnikom, akustična gitara tradicionalnog folka jeste bila odraz industrijalizacije američkog društva u vreme kada industrijska proizvodnja još uvek funkcioniše u okviru nacionalne kapitalističke države, dok je električna gitara rock'n'rolla postala odraz medijativnog, masmedijskog društva nadnacionalnog kapitalizma u okviru globalnog potrošačkog sistema.

4. Dilan i Marks

Ukoliko Dilanova individualistička politička kritika nije nedvosmisleno levičarska, postavlja se pitanje na kom nivou je moguće promišljati odnos Dilana i Marksa?

Prvi element koji povezuje Marksovu (Karl Marx) misao sa Dilanovom umetnošću jeste ideja otuđenja. Koncept otuđenja u zapadnoj intelektualnoj istoriji ima dugu tradiciju: od judeo hrišćanske mitologije (kroz greh čovek je otuđen od svoje istinske, božanske prirode), preko prosvetiteljstva Žan-Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) (ljudi su prirodno dobri po Rusou, ali iskvareni kroz delovanje civilizacije), pa do Marksa, koji pojam otuđenja izvodi kroz analizu kapitalističkih odnosa proizvodnje, odnosno prirode rada u kapitalizmu. Pojam otuđenja Marks je razradio pre svega u svojim ranim radovima, kao što su *Ekonomsko filozofski rukopisi* iz 1844. godine. Marks izdvaja nekoliko oblika otuđenja: otuđenje radnika od proizvoda sopstvenog rada (koncept fetišizacije robe u kome razmenska vrednost prevladava upotrebnu vrednost robe; u tom procesu i sam rad postaje, kroz nadnicu, sredstvo kapitalističke razmene), od samog rada kao procesa (niz jednoličnih, besmislenih, repetitivnih radnji u procesu rada na fabričkoj traci-u pi-

¹⁸ Gray, Michael. 2004. *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*, London: Continuum, str. 17

tanju je tzv. Fordistički model serijske proizvodnje), i na kraju otuđenje radnika od same svoje prirode kao ljudske vrste (u pitanju je materijalistička koncepcija subjekta koja polazi od pretpostavke da „prirodu“ subjekta određuju materijalni uslovi života).¹⁹ Na ovoj koncepciji otuđenja tako počiva čitava Marksova analiza kapitalizma: kapitalizam jeste sistem koji se manifestuje kao skup otuđenih proizvoda rada, odnosno kao sistem razmene roba. Reč je o društvu u kome svaki segment ljudskog delovanja biva podređen reprodukciji viška vrednosti, zakonu ponude i potražnje i u kome se svi predmeti, vrednosti i ljudske delatnosti pretvaraju u robu.

Ideja otuđenja je istovremeno centralna i u celokupnoj Dilanovoj umetnosti. Kako ističe Endriju Gembl, dominantna Dilanova tema jeste ponekad čak naglašen pesimistička slika korumpiranosti i pohlepe kapitalističke Amerike:

Sukobljenost sa svetom znači da su pojedinci kao takvi postali korumpirani, otuđeni od sebe samih i svog istinskog potencijala. Kako bi pobjegli iz ove klopke pojedinci moraju naći bilo iskupljenje bilo bekstvo. Ukoliko ne pronađu ni jedno postaju žrtve, i u Dilanovom katalogu postoje brojni primeri žrtava od Emereta Tila (Emmett Till) i Dejvija Mura (Davey Moore), do Hejti Kerol (Hattie Carroll), Džordža Džeksona (George Jackson) i Rubina Kartera (Rubin Carter).²⁰

Isti autor detaljno analizira na koji način Dilan opisuje fenomen otuđenja unutar Amerike šezdesetih, ali i kasnije. Jedan od centralnih Dilanovih motiva jeste tema apokalipse: karakteristične su pesme poput „The Times They Are A-Changin’“ u kojoj Dilan pravi starozavetnu parabolu velikog potopa kroz stihove poput „admit that waters around have grown“; bliska ovoj jeste „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ u kojoj kroz biblijske slike greha, smrti, propadanja, društvene dekadencije, razaranja i rata autor najavljuje neku vrstu „kraja sveta“ (u tom smislu pesma se može tumačiti kao indirektno problematizovanje potencijalne nuklearne katastrofe u vreme Hladnog rata). Pesma „All Along the Watchtower“ direktna je referenca na biblijsku priču o Vavilonu. Ipak, ove biblijske teme o apokalipsi posebno će dominirati na Dilanovim albumima iz njegove tzv. hrišćanske faze s kraja ’70-ih i početka ’80-ih, kada će u stihovima biti dominantna ideja greha. Već je rečeno da Dilanov politički „credo“ podrazumeva skepticizam prema svim oblicima organizovanog političkog delovanja i etabliranog autoriteta (oličenog u političkim liderima, sistemu obrazovanja, verskim vođama). Svet politike je za Dilana svet otuđenja i skoro da ne postoji pesma u kojoj je politika pozitivna referenca. S tim u vezi Dilan vidi politiku, pravni i ekonomski sistem kapitalističke proizvodnje uglavnom kao sistem prinude, kao „deo strukture moći koja sputava siromašne i slabe i koja se sistematski koristi protiv njih.“²¹ Sa ovim su povezana pitanja rasne segregaci-

¹⁹ Videti: Chitty, Andrew, *Species-Being and Capital*, Andrew Chitty and Martin McIvor, eds. 2009. *Karl Marx and Contemporary Philosophy*, New York: Palgrave Macmillan.

²⁰ Gamble, Andrew, *The Drifter’s Escape*, David Boucher and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York, Palgrave Macmillan, str. 15

²¹ *Ibid*, str. 22

je i klasne nepravde. Paradigmatičan primer iz Dilanovog ranog perioda svakako jeste „The Lonesome Death of Hattie Carroll“ – pesma o ubistvu crne sluškinje od strane belog poslodavca iz više klase koga korumpirani pravni poredak oslobađa odgovornosti. Korumpiranost političkog sistema jeste osnova za većinu Dilanovih antiratnih pesama od „Masters of War“, preko „With God on Our Side“ do „Highway 61 Revisited“ i „Tombstone Blues“. Kako ističe Gembl, pesnička fraza kojom Dilan opisuje otuđenje unutar američkog društva '60-ih godina jeste „Insanity Factory“ pod kojom se podrazumeva

mesto smrti i neautentičnosti. Beživotnost je jedna od njegovih trajnih karakteristika, a širenje beživotnosti je Dilan smatrao za jednu od najvećih nesreća moderne Amerike, stav koji je više od bilo čega podrivao nezavisnost, samostalnost, kreativnost i vitalnost. Ono što je preostalo jeste duboki osećaj praznine, osećanje o kome je Dilan često pisao u svojim ljubavnim pesmama – „Felt an emptiness inside to which he could just not relate“ u „Single Twist of Fate“ (1974) – ali koje je takođe tretirao i kao glavni simptom političke i društvene alijenacije.

(...)

Ono što Dilan podrazumeva pod Fabrikom ludila jeste poseban institucionalni karakter koji je američki kapitalizam prisvojio u drugoj polovini dvadesetog veka sa svojim agresivnim konzumerizmom i tržišnim imperijalizmom, svojim militarizmom i nacionalizmom, sa svojim dubokim rasnim i socijalnim konfliktima.²²

Koji je odgovor na ovo otuđenje unutar savremenog kapitalističkog društva? Marksov odgovor je tu nedvosmislen - revolucija. Dilanov odgovor ipak neće biti tako jednoznačan, niti previše optimističan. Ako izuzmemo Dilanovu ranu folk fazu, dakle period koji prethodi albumu *Another Side of Bob Dylan*, Dilanovo viđenje društva ostaje suštinski pesimistično – u pitanju je autor koji, iako smatra da je promena nužna, istovremeno iznosi i sumnju u mogućnost takve kolektivne društvene transformacije. Ovo je osnovni razlog zbog kog Dilan već sredinom sedme decenije prelazi sa političke na ličnu ravan: u pesmama iz ovog perioda Dilan često referiše na politički i ekonomski kontekst kapitalističke Amerike, ali iz ugla lične pripovesti (kao što je slučaj sa pesmom „Maggie's Farm“), ili pak zauzima otvoreno kritički stav prema političkom protestu koji smatra za apstraktan, a samim tim i isprazan (npr. „My Back Pages“) i unutar koga je pojam slobode sveden na čistu retoriku.²³ Na ovo ukazuje i Dilanovo distanciranje od hipi pokreta '60-ih godina, koji će Dilan smatrati za suštinski hedonistički i eskapistički; simbol pokreta će svakako biti Vudstok festival na kome Dilan odbija da učestvuje (iako će u tom periodu čak živeti u neposrednoj blizini):

Zemaljski raj Njujorka i Los Anđelesa je paradoksalno bio veća iluzija od samog velikog Američkog sna. Novi Jerusalim je pobuđen halucinogeno. Daleko od samospoznaje, bio je pre samozavaravanje, fantazija i eskapizam(...) Moć cveća (Flower

²² *Ibid*, str. 24-25

²³ Brake, Elizabeth, „To Live Outside the Law, You Must Be Honest“: Freedom in Dylan's Lyrics“, Peter Vernezeze and Carl J. Porter, eds. 2006. *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright, Ma (I'm Only Thinking)*, Chicago: Open Court, str. 78

power), tobožnje bekstvo iz grada, bila je međutim oblik eskapizma, zavaravanje da je svet moguće spasiti kroz povlačenje u svet snova(...) Odbacio je protestnu kulturu koju je tako tipifikovao i konsolidovao, a potom i subkulturu za koju je njegov poetski svet bio amblematski. Dilan se narugao mladima koji su prigrlili flower power, smatrajući da su kroz esid (LSD) prihvatili eskapizam(...) ²⁴

Dilanova sumnja u mogućnost kolektivne emancipatorske politike, odnosno globalne levičarske transformacije društva, u kombinaciji sa pesničkom, naglašeno pesimističkom analizom sveopšteg socijalnog otuđenja, kao i estetikom prilagođenoj masmedijskom društvu (već pomenuta elektrifikacija folka) tako odražava jednu novu makrokulturološku matricu koja se polako artikuliše sredinom '60-ih godina: postmodernizam. Dilanova umetnost druge polovine šezdesetih godina tako opisuje isti onaj svet koji opisuje i tadašnja filozofija Žan-Fransoa Liotara (Jean Francois Lyotard) ili Žana Bodrijara (Jean Baudrillard). Na primer, osnova Bodrijarove filozofije jeste analiza otuđenja u medijatizovanom društvu u kome se emancipatorska politika transformiše u medijski generisanu retoriku, pri čemu Bodrijar, slično Dilanu, neguje naglašeno apokaliptični ton. Liotar ističe da je moderna težila ideji emancipacije kao samooslobođenju od svih stega koje sputavaju slobodni razvoj subjekta. Sa postmodernom, međutim legitimizacijski narativ emancipacije dolazi do svog kraja: postmoderno stanje jeste distopijsko stanje razgradnje kategorija „univerzalnosti“, „istine“ ili pak „oslobođenja“. ²⁵

Međutim, iako je Dilanovo viđenje sveta suštinski pesimističko i individualističko, to ne znači i da je konzervativno. Za razliku od postmoderne filozofije, Dilan zadržava jedan element koji ga približava marksističkom, modernističkom nasleđu: univerzalistički koncept slobode. Marksistički kolektivni subjekt, podjednako kao i Dilanov individualistički, jeste subjekt koji se definiše kroz neprekidni dijalektički proces negacije i projekcije. Reč je o subjektu u procesu, u neprekidnoj transformaciji, koji teži transcendenciji aktuelnih uslova sopstvene egzistencije. Reč je zapravo o modernističkoj koncepciji subjekta kojoj podjednako pripada i Marks, ali i Dilanovi uzori poput Volta Vitmana, Henrija Toroa, Ralfa Valdo Emersona ili Vudija Gatrija. Većina Dilanovih pesama preispituje mogućnost promene i transformacije bez obzira na to da li su u pitanju političke ili lične tematike - to je tema pesama kao što su „Outlaw Blues“, „It's All Over Now Baby Blue“, „Like a Rolling Stone“, „Don't Think Twice, It's All Right“, „On the Road Again“, „I Shall Be Free“, da pomenemo samo najpoznatije (indikativno, jedan od parabiografskih filmova o Dilanu nosiće naziv jedne od Dilanovih neobjavljenih pesama- „I'm Not There“ /režija: Tod Hejns-Todd Hayness, 2007./ koji implicira paradigmatičko mesto „dilanovske“ ideje o neprekidnoj transformaciji). Na ovu ideju upućuju i različite Dilanove „faze“ kao autora - od folka, preko rock'n'rolla, kantrija, zatim Dilanove politička, lična, religiozna faza, itd.:

²⁴ Boucher, David and Gary Browning, "Introduction", Boucher, David and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York: Palgarve Macmillan, str. 2

²⁵ Liotar, Žan-Fransoa. 1988. *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo; videti i: Browning, Gary, „Dylan and Lyotard: Is It Happening?“, Boucher, David and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York: Palgarve Macmillan.

Stalno iznova, Dilan oblikuje sebe kao odmetnika, kao negaciju svega što društvo očekuje ili zahteva, kao sudiju i satiričara *statusa quo*. Distanciran od društva on preispituje njegove vrednosti i odbija, makar kroz imaginaciju, da se povinuje njegovim standardima. On to čini kroz odlaske, putovanje, ostavljajući ljubavi i pravila za sobom. Odmetnik odbacuje posesivnu ljubav, stalno prebivalište, redovni posao, dobre manire i autoritet zakona.²⁶

U pitanju je, dakle, koncepcija slobode bliska i marksizmu i Dilanu, a koja se karakteriše negacijom i odbacivanjem dvaju suštinski konzervativnih koncepcija slobode: determinističke i libertetske. Po determinističkoj koncepciji slobode, istorija je datost, uslovi ljudske egzistencije su nepromenjivi, život pojedinca i društvenih grupa je unapred određen sudbinom ili nekom drugom sličnom „višom“ silom (na primer-božjom voljom, kraljevskim apsolutističkim autoritetom, i sl.) Ovakva koncepcija slobode je posebno karakteristična za religiozne dogme ili totalitarne sisteme, i kao takva je suštinski predmoderna ili, jednostavno, antimoderna. Za razliku od ovoga, libertetska koncepcija slobode polazi od pretpostavke apsolutne ili skoro apsolutne nedeterminisanosti - ne postoji determinisanost istorije, ne postoji pojam univerzalnosti, pojedinac u potpunosti zavisi od sopstvenih sposobnosti, talenta ili volje, individua je apsolutni i neprikosnoveni kreator sopstvene „sudbine“. Paradigmatični primer ovakve koncepcije slobode jesu postmoderna, neoliberalna društva. Marksistička, modernistička koncepcija slobode pak polazi od pretpostavke da je subjekt oblikovan društvenim kontekstom u kome deluje, materijalnim procesima koji oblikuju uslove njegove egzistencije, ali i da je pojedinac slobodan da preobrati, odnosno transcendirira ove materijalne uslove egzistencije. Marksistički subjekt je tako određen dijalektikom otuđenja i oslobođenja, kritike i projekcije. Centralna instanca Dilanove umetnosti jeste upravo takva dijalektika otuđenja i slobode, greha i spasenja, determinisanosti i transformacije. Odnosno i Marksov i Dilanov subjekt je kritičko-transformativni; razlika je u kontekstu - Marksov kontekst je moderna koja počiva na veri u mogućnost globalne društvene transformacije. Dilanov kontekst jeste postmoderna, odnosno kontekst apokaliptične sumnje u mogućnost ove transformacije. Jedina revolucija koja Dilanu preostaje jeste ona individualna, odnosno - socijalni pesimizam u kombinaciji sa neprekidnim traganjem za sopstvenim spasenjem. Upravo zbog toga, Dilanova umetnička vizija nikada neće biti konzervativna, čak ni u svojoj religioznoj fazi. Dilanov subjekt jeste utopijski subjekt u distopijskom ili antiutopijskom kontekstu.

5. Dijalektika kritike i projekcije: *John Wesley Harding*

Da rezimiramo: unutar klasično shvaćene marksističke teorije mogu se izdvojiti dva momenta - *kritički*, koji počiva na analizi aktuelnih materijalnih odnosa

²⁶ Brake, Elizabeth, „To Live Outside the Law, You Must Be Honest“: Freedom in Dylan's Lyrics“, Peter Vernezeze and Carl J. Porter, eds. 2006. *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright, Ma (I'm Only Thinking)*, Chicago: Open Court, str. 79

produkcije, odnosno na analizi odnosa moći unutar istorijski datog društva (kroz koncepte proizvodnje, proizvodnih odnosa, ideologije i, svakako, otuđenja) i *projektivni* momenat, koji podrazumeva ideju transformacije tih oblika proizvodnje, odnosno ideju transcedencije aktualnih, istorijskih uslova ljudske egzistencije i kroz koncept revolucionarne borbe model anticipiranja optimalne projekcije boljeg, savršenijeg i humanijeg društva.²⁷ Ova dva momenta osnova su modernističkog shvatanja istorije koje istu sagledava kao sukcesivni, temporalni proces ka samoostvarenju čoveka i ljudskog društva. Ova dva momenta, kritički i projekтивni, dosledno se mogu naći u čitavoj Dilanovoj umetnosti. To ne znači da će Dilan ikada biti inspirisan Marksom, čak ni levim pokretom, još manje da će koristiti marksističku terminologiju, marksističke filozofske i ideološke koncepte ili ideju revolucionarne umetnosti. To samo podrazumeva da je u Dilanovu umetničku viziju upisana modernistička ideja transformacije koja je sa kolektivne pomenjena na individualnu ravan. S tim u vezi u njegovim pesmama će koncepti „kritike“ i „projekcije“ biti anticipirani kroz tematiku greha, otuđenja, iskušenja, smrti sa jedne, i spasenja sa druge strane.

Ovi motivi su u različitim oblicima prisutni u mnogim Dilanovim albumima i pesmama, od političkih, preko ljubavnih, do otvoreno religioznih, ali nigde nisu toliko očigledni kao na albumu *John Wesley Harding* iz 1967. godine. Po pitanju zvuka, reč je o tipičnom Dilanovom folk-rok albumu; ono što ga čini središnjim u Dilanovom opusu jeste najpre konačna dekonstrukcija folk tradicije u tipičnom rok maniru (a koja je očigledno već na albumima *Another Side of Bob Dylan*, *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* i *Blond on Blond*), ali i nagoveštaj svih budućih tematskih celina koje će Dilan razrađivati do danas. Čitav album predstavlja neku vrstu političke kritike američkog društva druge polovine XX veka u koju je utkana, već na nivou strukture albuma pomenuta dijalektika kritike i projekcije. Album nije direktno politički, već je ideološka kritika uvijena u niz biblijskih parabola - na prvoj strani albuma dominira ideja greha, odnosno marksističkim rečnikom - otuđenja, a na drugoj motiv spasenja, odnosno marksističkim rečnikom - projekcije. Počevši od prve pesme započinje Dilanovo linearno ređanje političko-religioznih slika, odnosno metafora - prva i naslovna pesma za temu ima odbacivanje korumpiranosti američkog društva i sistema, slede motiv greha, stradanja, propasti, iskušenja, smrti, da bi ovi motivi prerasli u motive spasenja, saosećanja i ljubavi.

Album, dakle otvara pesma „John Wesley Harding“, u kojoj autor peva o izmišljenom antiheroju, teksaškom odmetniku Vesliju Hardingu. Harding je odmetnik, usamljeni pojedinac koji odbacuje zakone i materijalističke vrednosti Amerike, ali istovremeno i heroj, robinhudovski zaštitnik siromašnih, koji sa oružjem u rukama brani obespravljene. Ovde je direktno naglašena distopijska vizija Amerike, odnosno društva koje se odreklo svojih izvornih vrednosti pravde i jednakosti. Dilanova Amerika počiva na korumpiranosti i otuđenju, a spas je moguć jedino kroz odbacivanje sistema. Već ovde, u samom imenu junaka nagoveštena je ideja

²⁷ O ovome detaljnije u: Dedić, Nikola. 2009. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd: Vujičić kolekcija, Beograd.

spasa, odnosno projekcije-ime John Wesley Harding upućuje na judeo hrišćansku mitologiju spasitelja (JHW kao skraćenica za Jahve /Yahweh/) ali se može tumačiti i kao imaginarni autoportret samog Dilana, neka vrsta ideal-ja konstrukcije o odmetniku, revolucionarnom i kritičkom pojedincu unutar kapitalističke Amerike. Sledi pesma u kojoj dominira ideja greha - „As I Went Out One Morning“. U pesmi narator prolazi pored žene u lancima, ona ga moli za pomoć, narator joj pruža ruku, ali shvativši da žena traži više od pomoći, odnosno - ljubav on se povlači; na kraju pesme se pojavljuje Tomas Pejn (Thomas Paine) i izvinjava se naratoru zbog „nedoličnog“ ponašanja žene. Pesma tako peva o samoj autorovoj sebičnosti i nesposobnosti za empatiju. Tom Pejn je poznati američki novinar i publicista iz vremena Američke revolucije, republikanac, zagovornik racionalizma, liberalnih vrednosti i veliki protivnik religioznih dogmi. Njegov lik je referenca na Dilanov govor na dodeli nagrade Thom Paine Award, koju mu je 1963. godine dodelio Emergency Civil Liberties Comimittee (ECLC); u pomenutom govoru Dilan će dati kontroverznu izjavu kako oseća izvesnu empatiju prema Li Harvi Osvaldu (Lee Harvey Oswald) - sama izjava, ali i pesma, tako upućuju ne samo na Dilanovo distanciranje od političkih, kontrakulturnih pokreta '60-ih već i na dekadenciju američkog društva (nije samo atentator kriv, već korumpiranost i erozija vrednosti u čitavom američkom sistemu) u kome autor i sam preuzima deo odgovornosti i krivice. Autor prihvata greh kao deo sopstvene prirode:

Stih ukazuje na Dilanovu sposobnost da pronađe deo sebe u svakome - od Holisa Brauna (Hollis Brown) do Li Osvalda(...) On prepoznaje sebe kao deo restriktivnog društva od koga se ranije otuđio i postaje Jeremija koji propoveda protiv sebe.²⁸

Distopijska vizija Amerike nastavlja se u pesmi „I Dreamed I Saw St. Augustine“: sam naslov i stih su referenca na poznatu protestnu pesmu „I Dreamed I Saw Joe Hill“ koju su 1938. godine komponovali pesnik Alfred Hejs (Alfred Hayes) i kompozitor Erl Robinson (Earl Robinson). Džo Hil, folk pevač švedskog porekla sa početka veka, jeste jedan od najznačajnijih američki protestnih autora, ikona sindikalnog pokreta „Wooblies“, neka vrsta istorijskog Džona Hardinga koji umesto pištolja nosi gitaru. Dilanova pesma govori o snu - narator sanja spasitelja, Sv. Avgustina, ali se budi uplakan, shvativši da je reč samo o snu. Pesma je tako pesimistička vizija Amerike koja nema snage za sopstveno spasenje. Sv. Avgustin je stradao od Vandala u severnoj Africi - pesma je tako i metafora stradanja utopijskih vizionara od strane rulje, odnosno još jedan, ovoga puta naglašeno pesimistički primer dijalektičke napetosti između utopije/spasenja i distopije/otuđenja. Sledi pesma „All Along the Watchover“ koja je starozavetna parabola o Vavilonu, odnosno pesma „The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest“ koja se odnosi na tematiku iskušenja i smrti. Džudas Prist je lik koji iskušava, a Frenki Li njegova žrtva koja podleže iskušenju ka materijalnim vrednosti i telesnom užitku, te na kraju umire. U obema pesmama je tako prisutna vizija Apokalipse. Prva strana albuma

²⁸ Pichaske, David. 2010. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*, New York: Continuum, str. 269

se završava pesmom „Drifter’s Escape“, nekom vrstom reference na *Proces Franca Kafke* (Franz Kafka) - optuženi stoji pred sudijama i pred ruljom ne znajući za šta je optužen; reč je tako o indirektnoj kritici američkog sistema i degeneraciji američkog sna o pravdi i jednakosti.

Ukoliko na prvoj strani albuma dominiraju pesimistične slike otuđenja i greha (kritički momenat), na drugoj strani dominiraju optimističke slike spase-nja (projektivni momenat). Pesma „Dear Landlord“ može se tumačiti kao socijalna kritika klasne nejednakosti bez momenta optuživanja (narator prihvata svoju podređenu poziciju u odnosu na gospodara), ali i paraleligijska meditacija u kojoj se figura zemljoposjednika (landlord) može shvatiti kao metafora boga; u tom kontekstu pesma se može shvatiti kao alegorija molitve i pokajanja. Ipak, element pokajanja je najočigledniji u pesmi „I am a Lonesome Hobo“ koja govori o lutalici koji je svestan svojih grehova i zabluda upozoravajući imaginarne sagovornike na opasnosti pogrešnih životnih izbora. Nakon pokajanja sledi motiv samilosti u pesmi „I Pity the Poor Emigrant“:

Imigrant je, najjednostavnije, stranac koji treba Dilanovo razumevanje; u širem smislu on je sam Dilan koji je proveo veći deo svoje karijere ljutito tragajući za samim sobom, kroz mržnju, strah, uludo trošeći sopstvenu snagu; odnosno, imigrant je svaki moderni Amerikanac i čak svaki moderni čovek pošto smo svi, zaljubljeni u bogatstvo, izgubili kontrolu nad sobom, puneći usta smehom a naše gradove krvlju. Naše vizije, poručuje Dilan, moraju suštinski biti razbijene kao što su njegove bile razbijene, pri čemu će ovaj proces biti bolan. Ali će istovremeno biti i terapijski: biće to naše prosvetljenje, biće to naše spasenje kao što je bilo i Dilanovo spasenje, kao što je bilo spasenje za Izrael.²⁹

Pesma u kojoj svi ovi različiti motivi greha, otuđenja, iskušenja, pokajanja i saosećanja doživljavaju svoju simbiozu jeste „The Wicked Messenger“ koja slika portret proroka koji donosi obećanje spasa; u ovoj figuri proroka sitnetizovani su likovi Veslija Hardinga, Frenkija Lija, Džoa Hila, Sv. Avgustina, anonimnog usamljenog lutalice i samog Dilana. Autor završava pesmu u naglašeno optimističnom tonu rečima „If you cannot bring good news, then don’t bring any“-nakon dugog puta kroz greh, alijenaciju, nepravdu, čak smrt, autor se ipak odlučuje za „dobre vesti“, odnosno za spasenje i bazično optimističnu viziju sveta.³⁰ Album se završava dvema u potpunosti ličnim, ljubavnim pesmama-„Down Along the Cove“ i „I’ll Be Your Baby Tonight“; u poslednjoj pesmi, Dilan tako peva o ostvarenoj ljubavi-proces lutanja, traganja i patnje je završen, autor se odriče daljeg putovanja i pronalazi spasenje u romantičnom odnosu. Dijalektička napetost između otuđenja i spase-nja, kritičkog i projektivnog momenta ovim je zaokružena.

²⁹ *Ibid*, str. 273-274

³⁰ *Ibid*.

Literatura

- Althusser, Louis. 1971. *Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.
- Altise, Luj. 1971. *Za Marksa*, Beograd: Nolit, Beograd.
- Boucher, David and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York: Palgarve Macmillan.
- Brake, Elizabeth, „To Live Outside the Law, You Must Be Honest“: Freedom in Dylan’s Lyrics“, Peter Vernezeze and Carl J. Porter, eds. 2006. *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago: Open Court.
- Chitty, Andrew, Species-Being and Capital, Andrew Chitty and Martin McIvor, eds. 2009. *Karl Marx and Contemporary Philosophy*, New York: Palgarve Macmillan.
- Dedić, Nikola. 2009. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd: Vujičić kolekcija, Beograd.
- Elliot, Gregory. 2009. *Althusser. The Detour of Theory*, Boston: Brill.
- Gamble, Andrew, The Drifter’s Escape, David Boucher and Gary Browning, eds. 2004. *The Political Art of Bob Dylan*, New York, Palgarve Macmillan.
- Gray, Michael. 2004. *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*, London: Continuum.
- Liotar, Žan-Fransoa. 1988. *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Macherey, Pierre. 1992. *A Theory of Literary Production*, London: Routledge.
- Macherey, Pierre. 1995. *The Object of Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Philips, Lisa, ed. 1996. *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York: Whitney Museum of American Art.
- Pichaske, David. 2010. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*, New York: Continuum.
- Solomon, Maynard, ed. 2001. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Detroit: Wayne State University.
- Tichi, Cecelia. 1994. *High Lonesome: The American Culture of Country Music*, Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1994.
- Vernezeze, Peter and Carl J. Porter, eds. 2006 *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago: Open Court.
- Weissman, Dick. 2010. *Talkin’ ‘Bout A Revolution: Music and Social Change in America*, Milwaukee: BackBeat Books.
- Williams, Paul. 2004. *Bob Dylan: Performing Artist 1960-1973. The Early Years*, London: Omnibus Press.