

Članak je primljen: 12. oktobra 2012.  
Revidirana verzija: 26. oktobra 2012.  
Prihvaćena verzija: 31. oktobra 2012.  
UDC: 78.011.26 ; 78.01

**dr Nikola Dedić**

*Katedra za žurnalistiku, Filozofski fakultet, Niš*  
dedicnikola@yahoo.com

## **Highway 61 Revisited: Bob Dylan i francuski poststrukturalizam**

**Apstrakt:** Glavni cilj ovog rada je da pokaže paralele između rok muzike i poststrukturalističke filozofije. Za studiju slučaja uzet je jedan od najčuvenijih rok albuma svih vremena – Bob Dylanov *Highway 61 Revisited* iz 1965. To je jedan od ključnih albuma u istoriji popularne kulture koji je uticao na dalji razvoj rok muzike u američkoj kontrakulturi šezdesetih godina. Dylanov zaokret od politike američke nove levice i folk pokreta, njegov odnos prema idejama autora i intertekstualnosti i njegova veza sa eksperimentalnom upotrebom jezika u stilu avangardne i neoavangardne poezije, preklapaju se sa glavnim filozofskim stanovištima Žan-Fransoa Liotara, Žana Bodrijara, Rolana Barta i Julije Kristeve, koji istorijski i hronološki koincidiraju sa pojavom Dylanovih albuma.

**Ključne reči:** rokenrol, poststrukturalizam, postmodernizam, tekst, jezik, avangarda, transgresija, intertekstualnost;

### **Uvod**

Album *Highway 61 Revisited* je retrospektivno moguće prepoznati kao jedno od mesta u istoriji popularne kulture koja će definitivno uobličiti globalni jezik rok muzike: sve do zaokreta koji će Dylan (Bob Dylan) načiniti na *Newport folk* festivalu 1965. godine dominantni muzički izraz unutar fenomena američke kontrakulture šezdesetih godina bio je akustični folk; sa Dylanovim prelaskom na električnu gitaru, odnosno sa izvođenjem jedne od numera koje će se naći na albumu – pesme *Like a Rolling Stone* noseća manifestacija omladinskih pokreta sedme decenije postaje rokenrol. *Highway 61 Revisited*, objavljen 30. avgusta 1965. godine jeste deo Dylanove *rokenrol trilogije* koja obuhvata i *Bringing It All Back Home* i *Blonde on Blonde*, s tim što će na pomenutom albumu Dylan zaokružiti i definitivno sintetisati različite linije uticaja koje su oblikovale kako njegov rad tako i globalni jezik rokenrola: „Devet pesama prate trenutak kada je najzad obedinio svoje različite prošlosti: ranu ljubav prema R&B – u i rokenrolu koje je hvatao kroz sastave poput *Golden Chords* u srednjoj školi Hibing, a koji su na eksperimentalan način oživljeni kroz električni zvuk na njegovom prethodnom albumu *Bringing It All Back Home*; njegovu udubljenost

u američku tradicionalnu muziku, folk, bluz, kantri, Vudija Gatrija (Woody Guthrie), Roberta Džonsona (Robert Johnson), Henka Vilijamsa (Hank Williams) i *Antologiju američke folk muzike* Harija Smita (Harry Smith); njegovo čitanje poezije i proze, Džona Stajnbeka (John Steinbeck), Remboa (Arthur Rimbaud), Bertolda Brehta (Bertolt Brecht), Alena Ginzberga (Allen Ginsberg) i Džeka Keruaka (Jack Kerouac). Sa *Highway 61 Revisited* Dilan se po prvi put može prepoznati kao modernista koji spaja folk proces sa dadaističkim kolažom. Ipak, za muziku fiksiranu za specifičan kulturni kontekst, *Highway 61 Revisited* sada deluje neobicno vanvremenski, sa rečima koje kao da su zakoračile podjednako u tridesete, četrdesete ili pedesete i šezdesete. Grčka mitologija, Šekspir (William Shakespeare) i istorija starog Rima su spojeni sa Blajnd Vili Mektelom (Blind Willie McTell), P. T. Barnumom (Phineas T. Barnum) i Rejmond Čendlerom (Raumond T. Chandler) ('Peopl'd call, say, 'Beware doll, you're bound to fail') koji se transformiše u slobodni ples ('get you kicks'), ili pak Eliotovu (T. S. Eliot) poeziju ('stare into the vacuum of his eyes')<sup>1</sup>.

U analizi albuma nekoliko teorijskih problema se nameću kao centralni: 1. najpre problem Dilanovog političkog raskida sa fenomenom nove levice i levičarski orijentisanog folk pokreta koji će se desiti već sa albumom *Another Side of Bob Dylan* objavljenog prethodne, 1964. godine a koji će svoj vrhunac dostići sa pomenutom *rokenrol trilogijom* u čijem središtu je upravo *Highway 61 Revisited*; 2. problem drugačijeg tretmana kategorije autorstva koji će i vremenski koincidirati sa prvim Fukoovim (Michel Foucault), Bartovim (Roland Barthes), Deridininim (Jacque Derrida) i Kristevinim (Julia Kristeva) teorijskim raspravama, a sa ciljem dekonstrukcije humanističkog mita o *jakom* modernističkom autoru; 3. problem zamene koncepcije *stvaranja* koncepcijom *konstruisanja* dela u skladu sa principima intertekstualnosti i otvorenosti umetničkog dela (u ovom slučaju – popularne pesme), i 4. problem transgresivnog korišćenja poetskog jezika, a u duhu modernističke avangardne i neoavangardne književnosti.

## Politika

Poststrukturalizam je u političkom smislu zacrtao napuštanje levičarskih, utopijsko-projektivnih načela modernističkog projekta: ove obrise antiprojektivne koncepcije politike će možda najpreciznije iscrtati dvojica centralnih teoretičara francuskog poststrukturalizma – Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) sa jedne, i Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard), sa druge strane. Slično Dilanu, i Bodrijar i Liotar će napraviti zaokret od levičarskih pokreta i utopijskog marksizma šezdesetih ka političkom skepticizmu. Ukazujući na odnos Dilana i postmoderne političke filozofije Džordi Rošele (Jordy Rocheleau) pravi razliku između njegovih emancipatorsko-levičarskih ranih folk albuma i u političkom smislu skeptičkih i pesmističkih rok albuma nakon *Another Side of Bob Dylan*. Dilanove rane folk pesme su dobrim delom reflektovale politički optimizam nove levice i to kroz ideju o univerzalnosti liberalnih načela. Kao takav, protestni folk ranog Dilana još uvek odražava univerzalističke ideje modernog prosvetiteljstva; centralni pojam njegove umetnosti s početka sedme decenije jeste autonomija pojedinca i univerzalnost lične slobode na način na koji je ove pojmove formulisao još Kant (Immanuel Kant). Kant je definisao prosvetiteljstvo, odnosno ideju modernog projekta kao „čovekov izlazak iz samonametnute maloletnosti”. On je pozvao čovečanstvo da iskoristi svoj razum kako bi kontinuirano sebe unapređivalo, proširilo prostor slobode i obezbedilo sreću. Za Kanta ovo je značilo ne samo korišćenje nauke i tehnologije da bi se savladala priroda već i posezanje za moralnim rasuđivanjem kako bi se društvo organizovalo u tom pravcu (...). Kao i svi društveni filozofi prosvetiteljstva Kant je verovao da ljudska refleksija i društvena akcija mogu da prevaziđu tradicije i strukture moći koje podrivaju slobodu, jednakost, mir i sreću. Kant je uviđao da smo daleko od ovih ideala ali i da imamo sposobnost da razumemo nepravdu i načinimo progres.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Robert Polito, "Highway 61 Revisited (1965)"; u: Kevin J. H. Dettmar (ed.), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 138.

<sup>2</sup> Jordy Rocheleau, "Far Between Sundown's Finish and 'Midnight's Broken Toll': Enlightenment and Postmodern-

U tom smislu, Dilanove rane protestne pesme ukazuju upravo na neophodnost ostvarivanja ovih ideala jednakosti: kod ranog Dilana dominiraju problemi rasne nejednakosti (*The Lonesome Death of Hattie Carroll, The Death of Emmett Till*), ekonomske eksploatacije (*Ballad of Hollis Brown*), odnosno autonomije pojedinca (*North Country Blues*). Poststrukturalizam Liotarovog tipa, međutim, odbacuje prosvetiteljska načela univerzalne istine i vrednosti koje mogu poslužiti kao osnova socijalne kritike i progressa. Liotar i poststrukturalisti posebno odbacuju načelo razuma i racionalizma; ova kritika racionalizma jeste i osnova Dilanove kritike američkog kapitalizma iz sredine šezdesetih a naročito na albumu *Highway 61 Revisited*: pojedinac postaje izgubljen u korumpiranom društvu i žrtva je naizgled besmislenog nasilja. Tradicionalne institucije prosvetiteljskog projekta kao što su obrazovanje i politika postaju prostori otuđenja i manipulacije. Ovo su centralne teme Dilanovih pesama iz post-protestnog perioda kao što su *Tombstone Blues, Desolation Row, Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again, It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)* itd. Dilan sredinom šezdesetih godina odbacuje ideju kolektivističkog političkog progressa koja je karakteristična za tadašnji folk pokret smatrajući da ova pre podrija nego što omogućava individualnu slobodu: „Kako se Dilanova karijera nastavljala, njegovo dovođenje u pitanje prosvetiteljskog viđenja razuma je postajalo sve naglašenije. Umesto jednostavnog prisvajanja njegovih ideala, Dilan je ponudio alternativnu – i mračniju – sliku sveta. Jedna od dogmi prosvetiteljstva jeste da će ljudski razum voditi ka progresu i postepenom poboljšanju čovečanstva (...). Dilan je, poput Fukoa, postao razočaran progresivnim pokretima. Socijalizam je, umesto da obezbedi individualnu slobodu i jednakost, postao nova forma dominacije (...). Poput religioznih zilota i vojnih regruta, od progresivista se očekuje poštovanje rigidne discipline i slepo povinovanje u njihovoj posvećenosti cilju.“<sup>3</sup>

Brauning (Gary Browning) – analizirajući Dilanov prelaz sa folka na rokenrol, definitivno zaokružen upravo na albumu *Highway 61 Revisited* – pak pravi direktnu paralelu između Dilanovog viđenja politike iz post-protestne faze i političke filozofije Žan-Fransoa Liotara. Više je momenata, po Brauningovom mišljenju, koji povezuju ova dva suštinski različita autora: Liotar će slično Dilanu proći kroz svoju levičarsku fazu; rani Liotar je dosledni marksista dok će kasnije izvršiti kritiku tradicionalnog marksizma kao totalizujuće i utopijske filozofske platforme. Iz ovoga proizlazi suštinski pesimističko viđenje politike i kod Liotara i kod Dilana: obojica će već u drugoj polovini šezdesetih godina u svom radu manifestovati sumnju u sve kolektivne političke projekte, odnosno proći će kroz zaokret od levičarskog, modernističkog utopizma ka političkom skepticizmu. Sa tim u vezi „Dilan i Liotar su, pak, prepoznatljiviji po radikalizmu njihovog preki da sa idealom društvenog jedinstva. Oni su protiv same ideje mogućeg ostvarenja zajedničkih društvenih ciljeva. Oni suprotstavljaju nemirnu individualizovanu disidentsku kreativnost opresivnosti jednodimenzionalnog društva. Nemilosrdna reprodukcija društvenog života, njegovih slika i oblika konformizacije zahteva od pojedinaca nepokolebljivost u otporu.“<sup>4</sup>

I Dilan na *Highway 61 Revisited* i Liotar neguju interesovanje za avangardni eksperiment kao umetničku formu koja funkcioniše kao dosledna i radikalna kritika medijatizovanog društva. Liotar polazi od tipično postmodernog stanovišta da je naše spoznavanje sveta uvek fragmentarno i posredovano, da stvarnost kao takva nikada u potpunosti ne može biti obuhvaćena sveobuhvatnim i sintetičkim znanjem. U tom smislu se Liotar u svom tumačenju umetnosti nadovezuje na Kantov koncept *sublimnog*: pod *sublimnim* se podrazumeva osećanje koje se opire eksplana-

ism in Dylan's Social Criticism”, u: Peter Vernezeze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright, Ma (I'm Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006, 67.

<sup>3</sup> Ibid. 72, 74.

<sup>4</sup> Gary Browning, “Dylan and Lyotard: Is It Happening?”, u: David Boucher, Gary Browning (eds.), *The Political Art of Bob Dylan*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 129.

tornim šemama, instanca „koja ne može da obuhvati osećanje stvarnosti. *Sublimno* potvrđuje ono što se ne može objasniti, posebno osećanje da se nešto dešava ili osećanje bezdanog i nepremostivog konflikta“<sup>5</sup>. Ovaj momenat *sublimnog* u tumačenju sveta estetskim eksperimentom Brauning prepoznaje i kod Dilana. Dilanove pesme na pomenutom albumu nude samo fragmentarne aluzije na političku stvarnost, te tako, u postmodernom duhu, slikaju svet koji se suštinski opire sistematičnom objašnjavanju (tipičan primer jeste *The Ballad of a Thin Man*, odnosno *Desolation Row*). Ovo na kraju dovodi i do preispitivanja sopstva, individualnosti i racionalnog subjekta kao stabilne i fiksne kategorije, odnosno do naglašenog individualizma i političkog pesimizma: „Radikalizam Dilanovog i Liotarovog raskida sa *mejnstrim* politikom i njihov kasniji pesimizam u odnosu na mogućnosti dostizanja radikalno alternativnog političkog društva oblikuje mračan karakter njihove politike. Rascep između njihove melanholične estetike individualizma i opresivne, totalitarne kulture kao da omogućava odbacivanje odgovornosti za javni prostor. Tradicionalne politike su kompromitovane, emocionalni odnosi su kompleksni, a Dilan, poput Liotara, preispituje čak i stabilnost i spoznatljivost individualnog sopstva. Liotar u posthumnoj knjizi *Augustinove ispovesti* vidi samu ispovest kao problematičnu zato što ispovest kao takva sputava proces eksplanacije. U Dilanovoj pesmi *I Dreamed I saw St. Augustine (John Wesley Harding)* samospoznavanje se prikazuje kao refleksija u staklu, dok je znanje neizvesno, ono proizlazi iz sna koji je podložan mnoštvu interpretacija. Dilan i Liotar kontrastiraju fragilnost pojedinca i opresivnost društvenog sistema (...).“<sup>6</sup>

## Autor

Poststrukturalistička teorija šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka je razvila specifičnu materijalističku koncepciju subjekta: ne postoji *suština* ljudske prirode, nije čovek taj koji stvara istoriju već je upravo društveni, ideološki i kulturalni kontekst taj koji determiniše subjekta. Drugim rečima, subjekt jeste samo lingvistička hipoteza o pretpostavljenom biološkom biću koje se može iščitati iz umetničkog rada – kulturalna predstava o autoru ne korespondira nužno sa *stvarnim* stvaraoцем određenog umetničkog dela.<sup>7</sup> Sa tim u vezi, Rolan Bart će razviti tezu o *smrti autora*: kroz kritiku empirizma, racionalizma i pozitivizma, Bart tvrdi da između autora i njegovog dela nema direktne i neposredovane veze; sama kategorija *autora* jeste kulturalna konstrukcija, odnosno autor je u podjednako meri kao i sam tekst (*umetničko delo*) proizvod jezika. Pozivajući se na primere iz modernističke, simbolističke poezije i jezički zaokret pesnika kao što je Mallarmé (Stéphane Mallarmé), Bart tvrdi da je delo *izvedeno* iz jezika a ne iz kategorije *ja*, odnosno autora. Pod kategorijom *smrti autora* se podrazumeva pre svega smrt autorovog autoriteta, tj. pozicije autora kao krajnjeg kriterijuma u skladu sa kojim treba čitati, razumevati i valorizovati umetničke fenomene.<sup>8</sup> Na ovom tragu će Julija Kristeva šezdesetih godina razviti tezu o subjektu u procesu: subjekt nije jedinstvo, nepodeljeni totalitet već, kako ističe lakanovska psihoanaliza, subjekt je rascepljeni entitet koji je određen fundamentalnim manjkom (prazninom, gubitkom) i označiteljskom praksom; kao takav subjekt je obeležen partikularnom fragmentarnom topografijom.<sup>9</sup> Subjekt u procesu je kritički, pokretljivi subjekt koji je označen horizontalnom, diferencijalnom scenom pisma.

<sup>5</sup> Ibid. 126; cf. Jean Francois Lyotard, *Šta je postmoderna?*, Beograd, Art Press, bez godine.

<sup>6</sup> Ibid. 129–130.

<sup>7</sup> Miško Šuvaković, „Subjekt“, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd–Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti–Prometej, 1999, 332.

<sup>8</sup> Roland Barthes, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije – ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika*, Zagreb, SNL, 1986, 199.

<sup>9</sup> Julia Kristeva, “The Subject in Process”, u: Patrick French, Roland-Francois Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998, 133; cf. Patrick French, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Svi ovi elementi se mogu prepoznati u Dilanovom radu iz njegove *rok* faze iz sredine šezdesetih godina, pri čemu su dominantni najpre ironični odnos prema kategoriji autorskog identiteta a zatim i promena, odnosno proces kao centralni poetički princip. Prema mišljenju Stivena Skobija (Stephen Scobie), Dilan jeste autor koji neguje prema gore pomenutom Bartovom stavu, vrlo blizak skepticizam prema kategoriji subjekta, celovite individualnosti i autorstva – umetnički subjekt nije zaokružena celina, nepodeljeno jedinstvo već složeni skup multiplikujućih personalnosti.<sup>10</sup> U Dilanovom slučaju kategorija autora se tretira kao oblik kulturalne i medijske konstrukcije, odnosno kao tekst koji je podložan mnoštvu transformacija i interpretacija (na albumu *Highway 61* fenomen *Bob Dylan* funkcioniše kao kombinacija medijskih konstrukcija protestnog autora, pop stara, *ozbiljnog* pesnika u duhu Artura Remboa ili bit autora i religioznog proroka). Ovaj ironični stav prema kategorijama *autentičnog* sopstva ili *suštine* autorskog identiteta, sam Dilan će možda najpreciznije artikulirati na koncertu u Karnegi Holu 31. oktobra 1964. godine kada će na sceni izjaviti: „I got my Bob Dylan mask on“. Ova često citirana rečenica rezimira jedan od najznačajnijih aspekata njegove muzike iz vremena pomenute *rok trilogije*: ne postoji permanentno sopstvo koje konstituise naš lični identitet; Bob Dilan jeste konstrukt, fabrikacija, *maska* koja dovodi u pitanje sve stabilne, ontološki, racionalistički i humanistički fundirane koncepcije identiteta, odnosno, kako ističe sam Dilan „ne razmišljam o sebi kao o Bobu Dilanu. Kao što je rekao Rembo, ‘Ja je drugi.’“<sup>11</sup> Za Dilana, identitet nikada nije neproblematična kategorija; „Identitet je uvek nešto što dolazi *od* ‘drugog’, odraz ili senka; identitet je uvek konstruisan *za* ‘drugog’, kao maska ili prerusavanje.“<sup>12</sup>

Celokupna Dilanova javna persona proizlazi iz procesa neprekidnog reimenovanja i samoinvencije. Utemeljujući trenutak u njegovoj karijeri jeste inicijalni čin samopreimenovanja, odnosno, trenutak kada je kroz odluku da ime zameni pseudonimom Robert Cimerman (Robert Zimmerman) postao *Bob Dylan*. Cimerman je šezdesetih kreirao čitav novi identitet koji je sastavljen isključivo od kulturalnih referenci, kao deo *projekta* samoproizvođenja sopstva. Objašnjenje porekla ovog novog, konstruisanog, dakle, u pravom smislu reči *artificijalnog* identiteta, Dilan daje u svojoj autobiografiji.<sup>13</sup> Zanimljivo je da će i sama autobiografija funkcionisati ne kao linearni, kontinuirani narativ o životu i sećanjima određene *realne* ličnosti, već pre kao beskonačno nabranje kulturalnih (istorijskih, muzičkih, književnih, umetničkih, političkih itd.) referenci; *Chronicles* nije *autentični* prikaz života već konstrukt sastavljen od citata i tekstova o drugim tekstovima. Na taj način i samo ime funkcioniše kao oblik interteksta: određeni tekst (Bob Dilan) dobija svoje značenje tek kroz odnos sa drugim tekstovima kulture. Drugim rečima, u čitavoj Dilanovoj medijskoj pojavi ne postoji podudarnost, identičnost između imena i subjekta, odnosno imena i njegovog nosioca; identitet postoji samo kroz rascep unutar jezika. Drugim rečima, ime „uvek potvrđuje identitet – čak *kreira* identitet – ali nikada ne može da učini bilo šta fiksirano ili kontrolisano. Ime mora uvek biti ponavljano, i to ponavljano u novim kontekstima u kojima će njegovo značenje biti promenjeno. U tom smislu, pseudonim (*alias*) je ne izuzetak, već definišuća i temeljna kategorija imenovanja“<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Stephen Scobie, *Alias Bob Dylan Revisited*, Alberta, Red Deer Press, 2003, 85; cf. Aidan Day, *Jokerman. Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

<sup>11</sup> Peter Verneze, Paul Lulewicz, “I Got My Bob Dylan Mask On’: Bob Dylan and Personal Identity”, u: Peter Verneze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006, 124–133.

<sup>12</sup> Stephen Scobie, op. cit. 35.

<sup>13</sup> Bob Dylan, *Chronicles. Volume One*, London, Pocket Books, 2004, 78–79.

<sup>14</sup> Stephen Scobie, op. cit. 43.

## Tekst

Načela koja se nadovezuju na pretpostavku o *autentičnom* sopstvu kao imaginarnoj kategoriji, čak, lažnom verovanju koje nema utemeljenje u realnosti, jesu intertekstualnost sa jedne strane, odnosno koncept o *otvorenosti* umetničkog dela, sa druge. Intertekstualnost je teza razvijena unutar semiologije po kojoj značenje određenog teksta (u ovom slučaju – popularne pesme) nije inherentno samom tom tekstu već se značenje konstituiše tek kroz odnos teksta sa drugim tekstovima kulture; samim tim, načelo *stvaranja*“ umetničkog dela je zamenjeno načelom *konstruisanja* ili *rearanžiranja*, već postojećih sistema znakova: autor ne stvara *ex nihilo* već isključivo citira, redistribuira već postojeće tekstove kulture. Po Bartu, ponavljanje, citatnost, odražavanje, redistribucija jesu elementi koji determinišu specifično zadovoljstvo čitanja/slušanja/gledanja određenog umetničkog dela/teksta.

Kod Dilana se mogu prepoznati različiti oblici citatnog postupka. Dobro je poznato da je Dylan često *pozajmljivao*, odnosno preuzimao gotove melodije, narative ili likove za svoje pesme direktno iz manje ili više poznatih tradicionalnih folk ili bluz pesama. Ovaj oblik intertekstualnog konstruisanja nije isključivo produkt postmodernizma već i mnogo starije folk tradicije koju je Dylan nasledio od Vudija Gatrija, Led Belija (Lead Belly) ili Blajnd Vili Mektela.<sup>15</sup> Već naziv albuma kao i naslovna numera upućuju na citatni postupak – autoput 61 jeste trasa koja spaja severne delove Sjedinjenih Država sa jugom duž reke Misisipi; tokom dvadesetih godina put je bio glavna trasa ekonomskih migracija sa juga ka severu i kao takav simbolički markira prostor na kome se razvijala američka tradicionalna muzika od bluza i džez do kantrija; naziv albuma upućuje na rokenrol kao *derivativni* kulturalni fenomen sastavljen od intertekstualnih prepleta tradicionalne i savremene, ruralne i urbane, agrarne i industrijske kulture. Reč je o postupku citiranja odnosno, korišćenja američkog folk nasleđa kao *arhiva* u postupku konstruisanja muzičkog teksta. Unutar folka, a preko ovoga kasnije i rokenrola, aproprijacija jeste noseći poetički princip. Kako ističe Šen Vilenc (Sean Wilentz) na primeru mnogo kasnijeg albuma *Modern Times*, Dylan koristi dobro poznate fraze kao citate „koji se javljaju u nebrojenim bluz, kantri i folk pesmama služeći pevačima kao neka vrsta stenograma (...). Iako reminiscencija modernističkih kolaža, Dilanov metod nije samo aluzija već i nešto mnogo drugačije, suštinsko za njegov trenutni rad – naglašeno, na mahove čak rizično brisanje razlika između prošlosti i sadašnjosti, kao i između visoke i niske umetnosti, učenog i popularnog, egzotičnog i poznatog, krećući se između svega toga bez napora (...) Dylan je kreirao novi magijski svet gde 1933. i 1963. i 2006. traju istovremeno i gde se može sagledati sva kompleksnost ljudske prirode“<sup>16</sup>.

Takođe, Dylan u svojim pesmama često kombinuje lične, biografske *slike* sa istorijskim činjenicama, odnosno fikcionalnim likovima, drugim umetničkim delima ili pak izmišljenim događajima (možda najbolji primer jesu njegove ljubavne pesme: ime Sara u istoimenoj pesmi se može povezati sa Dilanovom vezom sa Sarom Launds/Sara Lowndes/ ali i sa biblijskim likom Avramove žene; na albumu *Highway 61 Revisited* Džejn iz pesme *Queen Jane Approximately* se može tumačiti kao referenca na Džoan Baez /Joan Baez/ ali i istorijske ličnosti engleskih kraljica iz doba Tjudora iz 15. veka – Lejdi Džejn Grej /Lady Jane Grey/ i Džejn Sejmor /Jane Seymour/). Na taj način, intertekstualnost jeste osnova Dilanove *metodologije konstruisanja* (a ne tradicionalnog *stvaranja*) muzike; drugim rečima, kako tvrdi Bart, tekst je multidimenzionalni prostor, instanca sačinjena od mnogostrukih pisanja i izvedena iz mnoštva kultura, odnosno umetnički rad, delo (u ovom slučaju popularna pesma) jeste složeni, intertekstualni označiteljski poredak.

<sup>15</sup> Cf. David Yaffe, “Bob Dylan and the Anglo-American Tradition”, u: Kevin J. H. Dettmar (ed.), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 15–27.

<sup>16</sup> Sean Wilentz, *Bob Dylan in America*, New York, Anchor Books, 2011, 311–312.

Koncept otvorenog dela (*opera aperta*) prvi će razraditi Umberto Eco (Umberto Eco) upravo šezdesetih godina dvadesetog veka. Prema Ekovom shvatanju, za razliku od tradicionalnog umetničkog dela koje autor (stvaralac) organizuje na „definitivan i završen način“, odnosno dela koje je sačinjeno putem upotrebe konvencionalnih znakova (u muzici, npr.) tačno reprodukovanja oblika koje je autor zamislio, dela savremene umetnosti (ali ne retko i popularne muzike), upravo suprotno ovoj tradicionalnoj koncepciji, teže ne završenoj i definitivnoj poruci, odnosno *univokno* organizovanoj umetničkoj strukturi, već teže „mogućnosti raznih organizacija povjerenih inicijativi interpretatora, pa se stoga i ne predstavljaju kao završna djela koja traže da budu oživljena i shvaćena u jednom strukturalno datom pravcu, nego kao 'otvorena' djela koja interpretator završava u onom istom trenutku kada u njima estetski uživa“<sup>17</sup>.

Koncept *otvorenosti* moguće je promišljati na nivou: 1. funkcije autora i to ukidanjem ekspresije navodne unutrašnje nužnosti autora; 2. na nivou formalne transformacije jer se u stvaranju otvorenog dela ne zahteva dovršenje i 3. na nivou izvođenja koje postaje legitimni *autografski* čin, za razliku od tradicionalnog predstavljanja i interpretacije dela prema idealu verodostojnosti.<sup>18</sup>

Svi ovi elementi *otvorenosti* umetničkog stvaranja i izvođenja se mogu prepoznati i kod Dilana: opšte je poznato da je Dilan često dopisivao, rearanžirao i menjao svoje originalne pesme; ovo je naročito značajno za Dilanova javna izvođenja kada je moguće prepoznati ekstenzivne promene u tekstovima koje često suštinski menjaju originalno značenje pesama (upravo je zbog toga fenomen *butlega* ostao tako važan baš Dilanovim fanovima).<sup>19</sup> Zbog nebrojenih prepeva neke od Dilanovih pesama nemaju čak ni definitivnu, odnosno *zvaničnu* tekstualnu strukturu (npr. *Going, Going, Gone, Caribbean Wind, Gonna Change My Way of Thinking*); kako ističe Skobi, *pesma* za Dilana nikada nije celina, zaokruženi entitet, završeno i do kraja kompletirano *umetničko delo* već radije otvorena struktura, proces u kome slušalac može da bira između nekoliko verzija i na taj način stupi u interakciju sa tekstom u konstituisanju njegovog značenja. Po Umbertou Eku, otvoreno umetničko delo se otvara slobodnoj i nedeterminisanoj reakciji recipijenta, odnosno, moguće je postaviti pitanje šta je tekst Dilanove pesme? Da li privilegujemo originalni snimak, i/ili reči štampane u *Lyrics*, ili tragamo za najnovijim prerađenim koncertnim verzijama? Smatram da tekst Dilanove pesme nije ni jedan od ovih izbora ekskluzivno, već pre njihova suma. Reč je o akumulaciji svih izvođenja, totalnoj istoriji pesme. Tekst nije fiksirana celina reči ili muzike već fluidna površina, performativni prostor koji stvara muzičko i tematsko polje u kojoj svaka verzija može da bude privremena. Dilan minimizira važnost stabilnog teksta kao *proizvoda* i maksimizira važnost *procesa* pevanja ili slušanja.<sup>20</sup>

Značenje u popularnoj muzici jeste proces koji nastaje samo kroz interakciju sa publikom: zbog toga su živi nastupi oduvek bili tako značajni kako za samog Dilana, tako i za rok muziku u celini.<sup>21</sup> Na taj način, popularna muzika podrazumeva neku vrstu unutrašnje napetosti, kontradikcije: izvoditi rok muziku uživo podrazumeva prisustvo autora, izvođača. Kao takav, rok koncert se od strane publike doživljava kao potvrda autentičnosti, lične komunikacije između izvođača i njegovog auditorijuma, kao oblik samoizražavanja autora, odnosno kao neka vrsta *produžetka, oživljavanja* muzičkog materijala snimljenog na albumu. Međutim, živo izvođenje

<sup>17</sup> Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965, 33.

<sup>18</sup> Bojana Cvejić, Ana Vujanović, „Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?“, *TKH*, Beograd, br. 9, 2005, 97–107.

<sup>19</sup> Cf. James C. Klagge, „Great White Wonder: The Morality of Bootlegging Bob“, u: Peter Vernezeze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright, Ma (I'm Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006, 40–52.

<sup>20</sup> Stephen Scobie, op. cit. 118.

<sup>21</sup> Paul Williams, *Bob Dylan: Performing Artist 1960–1973. The Early Years*, London–New York–Sydney, Omnibus Press, 2004.

podrazumeva i neku vrstu laži: nastupati znači pretvarati se, kako ističe Skobi „da ste nešto što niste“ (Dylan će možda najdirektniju potvrdu ove teze dati u okviru nastupa na turneji *Rolling Thunder Revue* 1975. godine – na većini koncerata u okviru turneje Dylan će nastupati sa licem obojenim u belo, a pojedine koncerte će otvoriti nastupom sa poluprovidnom maskom koju bi pred zbuđenom publikom skinuo posle prve pesme izvevši potom *It Ain't Me, Babe*).<sup>22</sup> Komunikacija sa publikom unutar popularne muzike je tako kontradiktorna jer je u nju upisan rascjep između *Ja* koji piše i *Ja* koji je napisan, odnosno rascjep između snimljenog, izvedenog i napisanog komada muzike; popularna muzika ukazuje na činjenicu da nema *originalne* ili *čiste* kreacije. I autor i muzički proizvod jesu procesi.<sup>23</sup>

Drugim rečima, kao što je već istaknuto, unutar fenomena popularne muzike autor, tj. umetnički subjekt jeste podeljeno sopstvo, skup mnoštva potencijalnih personalnosti, proces označavanja, kulturalna, ideološka i jezička konstrukcija, odnosno krajnje arbitrarna lingvistička hipoteza, a delo jeste proces, *otvorena* struktura, tekst koji nema fiksirano, unapred zadato značenje, već upravo suprotno – značenje popularne pesme se konstituise tek kroz odnos sa recipijentom.

### Transgresivnost poetskog jezika

Pitanje subjekta u procesu i razaranja racionalističkog i humanističkog utemeljenja identiteta je neraskidivo povezano sa dekonstruktivnim, revolucionarnim potencijalom poetskog jezika. Po Kristevi, jezik počiva na principu pomenutog negativiteta i *heteronomije*; ovakav negativitet je karakteristika svakog avangardnog, *istinski* revolucionarnog teksta. Ovu transgresivnost avangarde Kristeva posebno ističe svojom tezom o odnosu *fenoteksta* i *genoteksta*. *Fenotekst* pripada linearnom, denotativnom prostoru jezika kao komunikacije. Suprotno ovome, *genotekst* je autonomni prostor poetskog jezika koji je u potpunosti nezavistan od značenja i komunikacije, odnosno, poezija jeste prostor radikalne transgresije jezika. Drugim rečima, *fenotekst* pripada nivou znaka, dok *genotekst* pripada nivou označitelja. Poetski tekst se tako interpretira kao revolucionarno razaranje, destrukcija, negativno odvajanje od svih fiksnih sistema kulture. Kristeva, zapravo, govori o potencijalno beskonačnoj otvorenosti poetskog teksta – u pitanju je transformativnost jezika koja otvara prostor sveopštoj intertekstualnosti kulture.<sup>24</sup>

Moguće je izneti sledeću tvrdnju: Dilanovi rani albumi neguju načelo direktnog političkog angažmana u duhu folk tradicije i tada aktuelnog levičarskog pokreta teže artikulisanju politike na nivou sadržaja i, slično uobičajenoj strukturi folk pesme, insistiraju na komunikativnosti poetskog jezika. Dilanove pesničke slike pre 1964. jesu jasne, lako čitljive, aktivističke i kao takve pripadaju onome što Kristeva označava kao *fenotekst*, odnosno jeziku kao denotativnom sredstvu (političke) komunikacije. Dilanova poezija nakon 1964, a naročito sa albumom *Highway 61 Revisited* odbacuje načelo direktnog političkog angažmana, uzor ovoj poeziji više nije levičarsko aktivistička estetika folka već dekonstrukcija tradicionalne sintakse umetničkog rada u duhu bit poezije i neoavangardne književnosti (*opskurnosti* u strukturi i verbalnoj teksturi) i kao takva, Dilanova umetnost iz njegove rok faze ne pripada jeziku kao komunikaciji već pre jeziku kao transgresiji, odnosno *genotekstu*, po Kristevi. Ejdan Dej (Aidan Day) ukazuje na strukturalnu povezanost avangardnog revolucionarnog poetskog jezika, antihumanističkog utemeljenja subjektivnosti i sintaksičke kompleksnosti Dilanovih pesama na albumu *Highway 61*: „U ovim pesmama u kojima je vidljivo razaranje – u različitom obimu i na različite načine – racionalnog poretka

<sup>22</sup> Cf. Sam Shepard, *Kotrljajuća grmljavina*, Koprivnica, Šareni dućan, 2008.

<sup>23</sup> Stephen Scobie, op. cit. 104.

<sup>24</sup> Patrick Ffrench, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.



i logičke strukture, Dilanov rad se otkriva kao suštinsko nasleđe praksi klasične modernističke poezije. (...) Jedna od osnovna Dilanove estetičke modernosti jeste demotička otvorenost u upotrebi jezika. Dilanove reči pesama su prigrilile mešavinu registara bez pridavanja posebnog autoriteta poetskim glasovima koji izbegavaju kolokvijalno. Mešanje 'literarnog' i ne-literarnog jezika u Dilanovom radu ne poznaje hijerarhije i ograničenja. Niti studiozno izbegavajući niti se posebno dodvoravajući bilo svakodnevnom, bilo literarnom, njegove reči odbacuju podelu na popularno i književno.<sup>25</sup>

Na taj način, osnovne karakteristike njegove poezije jesu samorefleksivnost, brisanje jasnih granica između svesnog i nesvesnog i kao najvažnije – preispitivanje identiteta kao jedinstvenog, celovitog entiteta.

S tim u vezi, već u tekstu sa omota albuma *Highway 61 Revisited* Dilan se svesno poigrava sa engleskim izgovorom reči *Ja* (engl. *I*) i oko (engl. *eye*) izražavajući na taj način već pomenuti skepticizam prema racionalističkoj neproblematičnosti kategorije sopstva: „Ne mogu više da izgovorim reč oko (*eye*) (...) kada govorim ovu reč *oko*, kao da govorim o nečijem *oku* koje nejasno pamtim (...) ne postoji *Ja* (*I*) – postoje samo serije usta – živela usta – tvoj krov – ukoliko već znaš – je uništen (...).“<sup>26</sup>

Reč je o tipično transgresivnoj upotrebi poetskog jezika gde je posebno indikativno Dilanovo ironično povezivanje kategorije sopstva (*Ja*) i pogleda: veza između racionalno fundiranog subjekta i gledanja jeste osnova onoga što Martin Džej (Martin Jay) označava kao *ideologija okulocentrizma*. Po Džej, okuloconetrizam jeste doktrina koja privileguje pogled nad ostalim čulima u konstituisanju subjektivnosti – okuloconetrizam počiva na metafizičkoj, racionalističkoj, idealističkoj i zdravorazumskoj pretpostavci da je moguće *čisto*, neposredovano saznanje, na pretpostavci da između saznanja, racionalnog subjekta i *objektivno* date stvarnosti postoji savršeno poklapanje i da gledanje nije kulturalno, jezički, ideološki posredovano, već da je direktno i spontano.<sup>27</sup> Džej teži izučavanju odnosa umetnosti, pogleda, subjekta i jezika i dokazuje kako je privilegovanje pogleda unutar zapadne tradicije kulturalni i ideološki konstrukt evropskog racionalizma i metafizike. Dilanov zahvat se na taj način može svrstati u bogatu tradiciju dekonstrukcije okulocontrične vizije o racionalnom subjektu i privilegovanom položaju pogleda a koja započinje sa ranim modernizmom impresionizma, simbolizma i nadrealizma a vrhunac dostiže sa poststrukturalističkim postmodernizmom. Ovakvo *dekonstruktivno* i transgresivno korišćenje jezika kod Dilana, Ejdan Dej interpretira na sledeći način: „Opservacija je deo proznog odlomka koji, igrajući se sa homofonijom *I/eye*, vešto pogađa skepticizam povodom fiksnog značenja termina 'Ja'. Reč je o skepticizmu razrađenom u odlomku u kome Dilan istražuje sopstvo kao podeljeno – koje posmatra sebe na način na koji može posmatrati drugog – putem sopstvene samo-svesti. Singularnu realnost koja je uobičajeno identifikovana preko zamenice u prvom licu odlomak zamenjuje slikom 'ustiju'. Takva pluralnost ustiju, jezika ili glasova dovodi u pitanje monolitni autoritet svesnog 'Ja' koje se dovodi u vezu sa višim nivoima ('krov') svesti.“<sup>28</sup>

Ovo razaranje fiksnog značenja kategorije *Ja* dekonstruktivnim i transgresivnim korišćenjem pesničkog jezika je vidljivo već na prvoj pesmi na albumu. Centralni motiv pesme „*Like a Rolling Stone*“ jeste portret *posrnule* žene iz višeg društvenog staleža koja biva *proskribovana* iz buržoaskog socijalnog miljea. Reči slikaju iskustvo nepripadanja a samim tim i složenu situaciju rascepljenog identiteta koji je više nemoguće misliti unutar fiksnih kategorija. Reč je o konstituisanju subjek-

<sup>25</sup> Aidan Day, *Jokerman. Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, 5–6.

<sup>26</sup> Cf. Aidan Day, *Jokerman. Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989, 8–9.

<sup>27</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1994.

<sup>28</sup> Aidan Day, op. cit. 8.

tivnosti kao procesa, kao nikad do kraja formulisane niti zaokružene prakse označavanja koja izmiče svesnom, odnosno racionalnom sopstvu. Autor koristi niz pesničkih metafora kako bi opisao ovo stanje s *one strane* fiksnih pozicija, odnosno stanje fluidnog identiteta: *Miss Lonely, mystery tramp, vacuum of his eyes* a koje su uklopljene u sliku života na ulici, odnosno otuđenog života u neprekidnom kretanju i promeni.

Ipak, jedna od najkarakterističnijih pesama sa albuma jeste *Ballad of a Thin Man*. Središnji motiv pesme jeste priča o enigmatskom liku po imenu mr Jones koji se nalazi u neobičnim, nadrealnim situacijama: pesma se može interpretirati kao arhetipski prikaz pripadnika više klase koji se nalazi u središtu čudnog sveta koji podseća na san ili karneval; enigmatski lik postavlja pitanja o smislu sveta u kome se nalazi ali pri tome ne dobija smisljeni odgovor. Pesma se može tumačiti kao svojevrsna kritika buržoaskog racionalizma ali i sveobuhvatna dekonstrukcija humanističkog, racionalnog sagledavanja identiteta. Niz slika upućuje na viši socijalni status glavnog lika koji se prikazuje kao pojedinac od ugleda, okružen profesorima, advokatima i knjigama:

You've been with the professors  
And they've all liked your looks  
With great lawyers you have  
Discussed lepers and crooks  
You've been through all of  
F. Scott Fitzgerald's books  
You're very well read  
It's well known<sup>29</sup>

Na taj način, u središtu pesme jeste sukob između racionalne, buržoaske kulture i njene ultimativne kritike koja iznosi na videlo novi vid transgresivne stvarnosti koju racionalni um ne uspeva da sagleda. Ovaj antiracionalistički momenat je posebno uočljiv u portretisanju likova kao što su *geek, sword swallower* ili pak *one-eyed midget* ali i kroz dekonstrukciju logičke sintaksičke strukture pesme. Reči su često potpuno izdvojene iz svog uobičajenog konteksta, rečenice ne funkcionišu kao nosioci direktnog, *transparentnog* značenja već Dylan insistira na *začudnosti* poetskog jezika stvarajući tako svojevrsni nadrealistički, šamanistički ili pak karnevalski imaginarijum:

Now you see this one-eyed midget  
Shouting the word „NOW“  
And you say, „For what reason?“  
And he says, „How?“  
And you say, „What does this mean?“  
And he screams back, „You're a cow  
Give me some milk  
Or else go home“

Kako ističe Dej, kroz zbuñjenu figuru pripadnika buržoaske više klase, Dylan potencira svojevrsni rascep između razuma, značenja i jezika, što je postupak preuzet direktno iz modernističke avangardne književnosti (Rembo, Malarme) koja kao osnovni princip iznosi načelo subverzije svih logičkih struktura linearnog pripovedanja; reč je o svojevrsnom revolucionisanju poetskog jezika gde rad nesvesnog, želje, podriva logički poredak razuma. Centralni *metod* Dilanovog

<sup>29</sup> Bob Dylan, "Ballad of a Thin Man", *Lyrics 1962–2001*, New York, Simon & Schuster, 2004, 174–176.

oneobičavanja pesničkog jezika jeste tenzija između razuma i slobodne produktivnosti pisma, tj. između jezika i nesvesnog, komunikacije i želje, odnosno, kako ističe Bart – između *plaisir* i *jouissance*; drugim rečima, Dylan poeziju koristi kao sredstvo da se *začudnošću*, transgresijom razori automatizam i spontanost, *prirodna* uslovljenost svakodnevnog opažanja. U središtu ovog postupka jeste pitanje o prirodi sopstva i identiteta. Dylanov napad na racionalizam je tako analogan Bartovom, odnosno Lakanovom napadu „na ego–psihološki pojam subjekta kao celine, tvrdeći da je *je* (fr.) problematični konstrukt koji je u mogućnosti da iskusi samo ograničeno ‘zadovoljstvo’ koje je podriveno ‘blaženstvom’ decentrirane, lingvističke potrošnje“<sup>30</sup>.

Vrhunac ovog antiracionalističkog zahvata jeste *Desolation Row*, monumentalna jedanaestominutna poema rađena delom po uzoru na tradicionalne američke folk balade ali bez tradicionalne linearne pripovedačke strukture. Pesma funkcioniše kao niz složenih slika koje sve zajedno čine metaforu otuđenja, savremenog Armagedona; ova metafora je konstruisana kroz niz prikaza začudnog, karnevalskog, bizarnog sveta ispunjenog likovima koji često funkcionišu kao reference na istorijske (Neron, Ajnštajn /Alfred Einstein/, Ezra Paund /Ezra Pound/, T. S. Eliot, Šekspir), književne (Ofelija, Romeo, Pepeljuga) ili religiozne (Noe, Kain i Avelj) likove. U središtu ovog bizarnog, nadrealističkog imaginarijuma jeste mesto potištenosti i pustoši – *Desolation Row*. Struktura pesme je tako izgrađena putem suprotnosti između karnevalskog hedonizma, traganja za nekontrolisanim uživanjem, sa jedne strane, i tuge, usamljenosti, sa druge, a koji zajedno čine sliku istrošenosti zapadne kulture pod naletom mehanističke civilizacije. *Desolation Row* jeste mesto duhovne sterilnosti ali i svojevrsno traumatično mesto u kome dolazi do anihilacije kulture. Ovo tajanstveno mesto funkcioniše kao insinuacija zadovoljstva ali i kao traumatična tačka njegove suspenzije, kao mesto zabrane, cenzure. *Desolation Row* je ultimativni primer apsurd:

Cinderella, she seems so easy  
 „It takes one to know one“, she smiles  
 And puts her hands in her back pockets  
 Bette Davis style  
 And in comes Romeo, he’s moaning  
 „You Belong to Me I Believe“  
 And someone says, „You’re in the wrong place my friend  
 You better leave“  
 And the only sound that’s left  
 After the ambulances go  
 Is Cinderella sweeping up  
 On Desolation Row<sup>31</sup>

Otuđenost savremenog sveta autor prikazuje kroz slikanje društva kao fragmentarnog i nekonzistentnog sastava. Na sličan način poststrukturalistička teorija pokazuje da je konstituisanje društva, kulture i subjekta uvek necelovito i da „sistem uvek pokazuje izvestan manjak. Manjak je nazvan „Ne Celo“ (*Pas Tout*). Zamisao „Ne Celog“ proizlazi iz „psihoanalitičke činjenice“ da priroda i kultura ne čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu (...) Ukazuju se samo njihovi preseci, iz kojih nešto ispada. Učenje o „Ne Celom“ subvertira dvehiljade godina dugu zapadnu tradiciju ideologije komplementarnosti, celovitosti i konzistentnosti (...)“<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Martin Jay, op. cit. 446.

<sup>31</sup> Bob Dylan, „Desolation Row“, *Lyrics 1962–2001*, New York, Simon & Schuster, 2004, 181–183.

<sup>32</sup> Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 1995, 46–47.

Pesma upućuje na zaključak da pojavnost umetničkog dela ili, pak, život postmodernog građanina nikada nisu celoviti, da uvek postoji element koji narušava konzistentnost njihovog sveta. *Desolation Row* je neka vrsta „simboličke tamnice“<sup>33</sup> iz koje je nemoguće izaći i koja deluje na svim stupnjevima čovekove fragmentizovane postmoderne egzistencije.

## Literatura:

- Barthes, Roland, „Smrt autora“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije – ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika*, Zagreb, SNL, 1986.
- Browning, Gary, “Dylan and Lyotard: Is It Happening?”, u: David Boucher, Gary Browning (eds.), *The Political Art of Bob Dylan*, New York, Palgarve Macmillan, 2004.
- Cvejić, Bojana, Vujanović, Ana, „Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?“, *TKH*, Beograd, br. 9, 2005.
- Day, Aidan, *Jokerman. Reading the Lyrics of Bob Dylan*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.
- Dylan, Bob, “Ballad of a Thin Man”, *Lyrics 1962–2001*, New York, Simon & Schuster, 2004.
- Dylan, Bob, *Chronicles. Volume One*, London, Pocket Books, 2004.
- Dylan, Bob, “Desolation Row”, *Lyrics 1962–2001*, New York, Simon & Schuster, 2004.
- Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965.
- Ffrench, Patrick, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1994.
- Klagge, James C., “Great White Wonder: The Morality of Bootlegging Bob”, u: Peter Vernezeze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006.
- Kristeva, Julia, “The Subject in Process”, u: Patrick French, Roland-Francois Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998.
- Lyotard, Jean Francois, *Šta je postmoderna*, Beograd, Art Press, bez godine.
- Polito, Robert, “Highway 61 Revisited (1965)”, u: Kevin J. H. Dettmar (ed.), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Rocheleau, Jordy, “Far Between Sundown’s Finish An’ Midnight’s Broken Toll: Enlightenment and Postmodernism in Dylan’s Social Criticism”, u: Peter Vernezeze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006.
- Scobie, Stephen, *Alias Bob Dylan Revisited*, Alberta, Red Deer Press, 2003.
- Shepard, Sam, *Kotrljajuća grmljavina*, Koprivnica, Šareni dućan, 2008.
- Šuvaković, Miško, *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 1995.
- Šuvaković, Miško, „Subjekt“, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd–Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti–Prometej, 1999.
- Vernezeze, Peter, Lulewicz, Paul, “I Got My Bob Dylan Mask On: Bob Dylan and Personal Identity”, u: Peter Vernezeze, Carl J. Porter (eds.), *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright, Ma (I’m Only Thinking)*, Chicago–La Salle, Open Court, 2006.
- Wilentz, Sean, *Bob Dylan in America*, New York, Anchor Books, 2011.

<sup>33</sup> Idem.

- Williams, Paul, *Bob Dylan: Performing Artist 1960–1973. The Early Years*, London–New York–Sydney, Omnibus Press, 2004.
- Yaffe, David, “Bob Dylan and the Anglo-American Tradition”, u: Kevin J. H. Dettmar (ed.), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

### **Highway 61 Revisited: Bob Dylan and French Poststructuralism**

**Summary:** The main aim of this text is to show parallels between rock music and poststructuralist philosophy. As a case study one of the most celebrated rock albums of all times – Bob Dylan’s *Highway 61 Revisited* from 1965 is taken. It is one of the crucial albums in the history of popular culture which influenced further development of rock music within American counter culture of the 60s. Dylan’s turn from the politics of American New Left and folk movement, his relation towards the notions of the author and intertextuality, and his connection with experimental usage of language in the manner of avant-garde and neoavant-garde poetry, are juxtaposed with the main philosophical standpoints of Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthes and Julia Kristeva which historically and chronologically coincide with the appearance of Dylan’s album.

**Keywords:** rock’n’roll, poststructuralism, postmodernism, text, language, avant-garde, transgression, intertextuality;