
изворни научни чланак**УДК: 821.111-31.09****POP-NOVEL. POPULARNA MUZIKA U ROMANIMA NIKA
HORNBIJA¹****Vladan Bajčeta***Institut za književnost i umetnost**Beograd, Srbija*

Key words: Nick Hornby, novel, pop music, pop-novel, humour, paraontology, Claude Levi-Strauss, Umberto Eco

Abstract: The article is accompanied by references to popular music in the previous novelistic oeuvre of Nick Hornby. It was noticed that this cultural phenomenon of the twentieth century is in the heart of the writer's thematic concerns and that it mediates the content of the work, even when it is not in the main creative focus. Based on the correspondence of Hornby's essayistic reflections on the nature and meaning of popular music in the modern world, and what kind of image is built through it in his novels, and with the support of the anthropological and epistemological postulates of Claude Levi-Strauss and Umberto Eco, it is concluded that pop music in Hornby's prose reflects an important aspect of modern humanity, which seeks field of projections for its weakened anthropological structure.

Ključne riječi: Nik Hornbi, roman, popularna muzika, pop-novel, humor, paraontologija, Klod Levi-Stros, Umberto Eko

Apstrakt: U tekstu se prate reference na popularnu muziku u dosadašnjem romanesknom opusu Nika Hornbija. Uvidjelo se da je taj kulturni fenomen dvadesetog vijeka u samom središtu pišćevih tematskih preokupacija i da se njime posreduje sadržaj djela čak i onda kada nije u glavnom stvaralačkom fokusu. Na osnovu korespondentnosti Hornbijevih esejističkih refleksija o prirodi i značenju popularne muzike u savremenom svijetu, i slike kakva se kroz nju gradi u njegovim romanima, a uz oslonac na antropološko-epistemološke postavke Kloda Levi-Strosa i Umberta Eka, dolazi se do zaključka da pop muzika u Hornbijevoj prozi reflektuje značajan aspekt modernog humaniteta, koji traži polje projekcije za svoje oslabljene antropološke strukture.

Budući da je popularna muzika jedno od centralnih tematskih interesovanja proze Nika Hornbija, analiza načina na koji se ovaj kulturni

¹ Rad je nastao u okviru projekta „Kulturološke književne teorije i srpska književna kritika“ (178013), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

fenomen dvadesetog vijeka književno oblikuje u njegovom opusu više nego opravdano zaslužuje pažnju. Pored toga što romani *High Fidelity* i *Juliete, Naked* imaju kao središnje teme opsesivno slušanje pop muzike, kolekcionarsku strast i fanatičnu zaokupljenost ličnošću autora, i ostala Hornbijeva prozna ostvarenja nezaobilazno se dotiču istih ili bliskih motiva na različite načine. Ne bi bilo pretjerano reći da je piscu Hornbiju preokupacija pop muzikom ravnopravna sa ostalim pitanjima književnog stvaranja: pogledamo li bilo koji intervju sa njim, vidjećemo da se tu nezaobilazno govori o slušanju muzike koliko i o čitanju i pisanju knjiga. Takođe, pop muzika je u tom obimu zastupljena u Hornbijevim romanima da predstavlja njihovu najbitniju motivsku konstantu.

Stoga je možda najbolje krenuti od knjige eseja *31 pesma* (2003), koja se može čitati sa ponuđenih pretpostavki i kao knjiga piščevih autopoeitičkih putokaza. Pišući o trideset i jednoj pop pjesmi, među kojima srećemo antologijske primerke, kao i osrednja i lošija ostvarenja popularnog muzičkog stvaralaštva, Hornbi pravi, slično junacima nekih njegovih romana, jedan intimni literarni *the best of* – kompilaciju zapisa o omiljenim numerama kroz koje će provući i svoja uopštena razmatranja o određenim pitanjima vezanim za probleme stvaranja i recepcije pop melodija. Već na samom početku Hornbi bilježi jednu ciničnu opservaciju, koja ocrtava konture njegove „pop poetike“:

To je ono što me zbunjuje kod ljudi koji smatraju da je savremeni pop (kod mene ova reč uključuje soul, reggae, country, rock – sve što se može opisati kao „jeftino“), ispod njihovog nivoa, negde izvan ili iza – u svakom slučaju, upotrebiće reč koja upućuje na distancu: da li to znači da nikada ne slušate nove pesme ili bar da nikada ne uživete u njima, da je sve što zviždućete ili mumlate napisano pre mnogo godina, decenija, vekova? Da li zaista sebi uskraćujete zadovoljstvo pamćenja pesme do poslednjeg detalja (zadovoljstvo koje je, sticajem okolnosti, prvi put u istoriji čovečanstva omogućeno upravo našoj generaciji) zato što ćete se plašiti da izgledate kao neko ko ne zna ko je Harold Blum?

(Hornbi, 2004: 22)

Hornbi u svoj slušalački fokus dovodi sve „podžanrove“ popularne muzike, a izabrani muzički horizont uzima u odbranu od one vrste razumijevanja koje mu odriče estetski kvalitet. On zatim ističe povezanost tehnološkog napretka sa umjetničkim stvaralaštvom i njegovom recepcijom u dvadesetom vijeku, karakterističnu ne samo za fenomen pop muzike već i za ostale aspekte popularne kulture, kakva je, recimo, i filmska umjetnost. Osobnost popularne kulture da postoji u permanentnoj tenziji naspram jedne druge „visoke“, „zvanične“ ili „oficijelne“ kulture, tu nalazimo u

najčistijem obliku. Pop muzika, odnosno njeni nosioci, u tom smislu najbolje predstavljaju ono što savremena teorija naziva „semiotičkim otporom hegemonističkoj sili“ (Fisk, 2001: 68). Popularna kultura, pa time i pop muzika, mogući su samo ukoliko se ostvaruju kao vrsta pobune. Otuda je sasvim razumljiv i očekivan Hornbijev stav prema klasičnoj muzici, kojoj upućuje svoj protivudar:

(Imam nekoliko diskova klasične muzike, i ponekad ih puštam; ali Mocarta i Haydna uglavnom ne doživljam kao muziku, već samo kao nešto što čini da soba na neko vreme drugačije miriše, nešto poput namirisane sveće, a ne volim kada se umetnost tretira na takav način, bez poštovanja.) I nemam nameru da se pokajem.

(Hornbi, 2004: 117)

Na drugom mjestu, Hornbi će još brutalnije istupiti protiv klasične muzike u korist popularne, ističući jednostavnost druge kao njenu prednost, nipošto kao znak inferiornosti:

Od muzike tražim samo da zvuči dobro. Uprkost sirovosti i jednostavnosti, „Twist and Shout“ zvuči dobro – zapravo, svaki pokušaj da se pesma učini sofisticiranijom bi je upropastio – i u načelu se ne slažem sa onima koji složenost i inteligenciju smatraju dokazom muzičke superiornosti. Stvari ovde ne funkcionišu na taj način, i to je možda razlog zbog čega izvesni ljudi preziru pop, jer u pitanju je jedna od retkih oblasti u kojima to pravilo ne važi. (Isti ljudi često ne vole ni sport.) Što se tiče klasične muzike, razlog za nedopadanje nije u njenoj kultivisanosti – nisam samo snob sa obrnutim vrednosnim predznakom. Ne dopada mi se (ili bar ne deluje na mene) zato što zvuči previše crkveno, i nije u stanju da se bavi sićušnim osećanjima koja ispunjavaju naše dane, nedelje, živote, i zato što u njoj nema pratećih vokala, bas linija i solo gitara, i zato što mnogi ljudi koji tvrde da je vole zapravo ne vole nikakvu muziku (ili kulturu), i zato što sam odrastao slušajući nešto drugo, i zato što ne poseduje sposobnost da u meni probudi emocije, i zato što mi nije potrebna muzika koja zvuči „bolje“ od one koju već slušam – i zato što uzvišeni solo na saksofonu koji „prdi“ i „mljacka“ na mene deluje mnogo snažnije. Zato što ćete na mom pogrebu slušati „Caravan“.

(Hornbi, 2004: 118–119)

U navedenom odlomku prepoznaje se Hornbijev doživljaj pop muzike, koji je, kako ćemo vidjeti, karakterističan i za njegove romane. Prva u nizu zamjerki koju daje klasičnoj muzici je to „što zvuči previše crkveno“, dakle, podsjeća na onu muziku koja se u koristi i u sakralnim obredima – na tzv. „duhovnu muziku“. Hornbi joj suprotstavlja muziku koja, po logici stvari, za razliku od prve, jeste „u stanju da se bavi sićušnim osećanjima“. Otuda pisac nimalo slučajno poseže za fiziološkom metaforikom u opisu

„uzvišene” solaže na saksofonu, pošto takvim izborom stilske aparature želi da posredno označi pop muziku živom i životnom, nasuprot za njega beskrvnoj klasiци. Čovjek kakvim ga Hornbi daje u svojim romanima je zainteresovan za „konačna” pitanja Boga, ljubavi, smrti, samoubistva, ali i čovjek koji, tražeći odgovore na ta pitanja, postoji u apatiji svakodnevnog bivstvovanja. Hornbi tako transponuje totalni egzistencijalni raspon: od gledanja fudbalske utakmice, do promišljanja o postojanju Boga, a nijedan ogranak bilo koje umjetnosti, čini se, nije bio toliko gostoljubiv prema ovako širokom tematskom dijapazonu kao što je to bila pop pjesma. Time je Hornbijeva proza bliska popularnoj muzici u svom pristupu i to je razlog sa kog se njegov roman može etiketirati kao *pop-novel*. Ništa manje i stoga što autor, eksplicirajući ono što je u prethodnom citatu dato u nagovještajima, slušanje pop pjesme vidi kao svoje ultimativno iskustvo:

Ali nisam siguran da postoje reči koje mogu opisati ono što se događa kada se sretnu dva glasa (nisu li u tome snaga, lepota i čisto savršenstvo jednostavnog akorda? Muzika sfera? Ne čudi me što se Pitagora toliko zabavio harmonijom). Mogu samo reći da čujem stvari koje nisu tu, vidim i osećam ono što inače ne vidim i ne osećam, i počinjem da shvatam da možda postoji nešto kao što je besmrtna duša, ili bar zajednička ljudska svest, da naši životi jesu kratki, ali nisu lišeni smisla.

(Hornbi, 2004: 36)

Slična razmišljanja o slušanju pop-muzike čućemo i od pojedinih Hornbijevih junaka. Krenimo redom.

Stadionska groznica (Fever Peatch, 1992) Hornbijeva je prva knjiga, i nju sâm pisac određuje kao autobiografsko djelo. To je vrsta tematski sužene autobiografije – ona hronološki prati junakov život, ali je koncentrisana na jedan njegov aspekt: navijačku strast prema fudbalskom klubu „Arsenal”. Pisac već tu otvoreno govori o svojim interesovanjima za popularnu muziku, koja lajtmotivski provejava u pozadini glavne priče. Tu je sloj koji predstavlja neutralnu sadržajnost, što će reći da narator uzgred obavještava o muzici koju sluša, kada je došao do primjerka određenog muzičkog albuma i sl. Zatim, pop izvođači se pojavljuju u službi jedne od efikasnijih alatki iz Hornbijevog stilističkog arsenala, a to je poređenje. Na primer, kada govori o ponašanju Arsenalovih navijača, pisac će ih dovesti u vezu sa pankerima iz grupe „Sex Pistols”, a učestalost pojavljivanja nipodaštavajućih komentara u medijima prema svom omiljenom timu poredi sa mogućnošću da se na radiju ili televiziji čuje neka od Lenonovih i Makartnijevih pjesama. (Predmet ovog rada ograničava detaljnije bavljenje Hornbijevom stilistikom, naročito poređenjima, u kojima se na najbolji način očituje talenat tog pisca i čemu bi se mogla posvetiti zasebna studija.)

Kroz analizu fenomena posvećenosti muzici ili naklonosti prema pojedinim kompozitorima i izvođačima, pripovjedač *Stadionske groznice* (de)konstruiše određene stereotipe vezane za *društveno-kulturne polove*. To je jedno od značajnih interesovanja i drugih Hornbijevih knjiga:

Muževnost je na neki način dobila specifičnije, manje apstraktno značenje od ženstvenosti. Mnogi ljudi izgleda smatraju da je ženstvenost kvalitet; ali veliki broj muškaraca i žena muževnost shvata kao kombinaciju pretpostavki i vrednosti koje muškarci ne mogu ni da prihvate ni da odbace. Volite fudbal? Onda volite i soul, pivo, prebijanje ljudi, hvatanje žena za grudi i novac. Vi ste za ragbi ili kriket? Volite Dajer Strejts ili Mocarta, da štipate žene za guze i novac. Ne uklapate se u te slike? Macho, nein danke? U tom slučaju mora biti da ste pacifista vegeterijanac, duboko ravnodušan prema šarmu Mišel Fajfer, koji misle da samo razroki debeli dečaci slušaju Lutera Vandrosa.

(Hornbi, 2003: 70)

ili:

Sretao sam i žene koje vole muziku, i znaju da razlikuju Mejvis Stapls od Širli Brauns, ali nikad nisam sreo ženu sa tako velikom i stalno rastućom, neurotično po abecednom redu složenom kolekcijom ploča. One uvek izgledaju kao da su izgubile svoje ploče, ili da se oslanjaju na nekog drugog u kući – dečka, brata, cimera, obično muškarca – da bi obezbedile fizičke detalje koji ih interesuju.

(Hornbi, 2003: 92)

Hornbijeva teorija konzumiranja pop muzike nije uspjela da se prikrije ni u knjizi o njegovoj najvećoj mladalačkoj opsesiji. Pišući o izlasku iz depresije u kojoj je živio tokom osamdesetih godina, narator sa žaljenjem priznaje da je do toga došlo zahvaljujući pobjedi „Arsenala” nad „Spursima”, iako bi on više volio da se umjesto toga, kako kaže, „transcendentalno uviđanje tokom nečega poput *Lajv ejda*” pojavilo kao dokaz da je „život blagosloven i vredan življenja”. Uviđanje prosvjetljujućeg potencijala u jednostavnoj ljepoti popularnih melodija, doživljaj tog umjetničkog izraza kao mogućnosti za osmišljavanje ispraznog života, stalno je mjesto Hornbijeve proze, skicirano u *Stadionskoj groznici*.

Prvi Hornbijev roman *High Fidelity* (1995) u punom je značenju riječi *pop-novel*. Realizovan kao ispovjest Roberta Fleminga, vlasnika prodavnice raritetnih muzičkih ploča „Championship Vinyl”, koji prolazi kroz traumatični period raskida sa djevojkom Lorom, predstavlja interesantnu priču o ljubavi i muzici. Njegova struktura je dvoplanska: osnovu čini storija o potrazi za pogrešnim potezima koji Fleminga neprestano dovode do

Ljubavnih brodoloma i o njegovom pokušaju da se izmiri sa Lorom, oko čega se onda plete gusta mreža muzičkih reminiscencija, pretvarajući knjigu u malu pop enciklopediju. Ujedno, to je priča o strasti kolekcionarskih fanatika, ljudi sa cjelokupnim doživljajem svijeta usmjerenim kroz optiku ličnih muzičkih naklonosti, lišenih svijesti da najveći broj problema sa kojima se susreću upravo odatle proizlazi. Dik i Bari su Robertovi pomoćnici u radnji i oni skupa čine trio koji firmu neprekidno drži na rubu poslovnog opstanka, jer su više zaokupljeni pravljenjem sopstvenih *top five* lista pop pjesama različitim povodima i zato što se više svađaju oko muzike koju će slušati za radnog vremena nego što se bave mušterijama. Ova tri osobenjaka sa ozbiljnošću zadubljena u svoje mikrokosmose, nimalo svjesni svoje monomanske posjednutosti, osnova su komičkog potencijala razvijenog u romanu.²

Jedan od bitnijih slojeva romana *High Fidelity* je svojevrsna „filozofija” pop muzike koju razvija Robert Fleming. On je pišćev rezoner, glasnogovornik jednog dubokog promišljanja suštine popularne muzike. Iako nalik na Hornbijeva esejiziranja iz knjige *31 pesma*, refleksivni pasaži u romanu su pažljivo prilagođeni karakteru glavnog junaka i usklađeni sa onim što čini zaplet. U uvodnom dijelu, kada Robert pravi kratak pregled svojih najbolnijih ljubavnih iskustava, problematizuje se uobičajena kauzalnost između patnje i slušanja muzike:

Šta je bilo prvo – muzika ili patnja? Jesam li slušao takvu muziku zato što sam bio ojađen? Ili sam bio tužan zato što sam slušao setnu muziku? Da li te sve te setne ploče zapravo pretvore u melanholika? Ljude brine što se deca igraju pištoljima, što tinejdžeri gledaju filmove prepune nasilja; plašimo se da će postati žrtve svojevrsne kulture nasilja. Niko se ne sekira što klinci slušaju hiljade – doslovno hiljade – pesama o slomljenim srcima, odbačenosti i bolu, o patnji i gubitku. Najnesrećniji ljudi koje poznajem, romantičarski rečeno, upravo su oni koji najviše vole pop muziku; i ne znam da li je pop muzika izazvala njihovu tugu, ali smem da tvrdim da sigurno nisu doživeli toliko sentimentalnih razočaranja koliko su se naslušali tužne muzike.

(Hornbi, 2000: 30)

Postoji, dakle, opasnost da slušalac nije sklon sentimentalnim pop melodijama kao lijeku od ljubavnih patnji, već da njihova „pretjerana upotreba” stvara predispozicije za postojanje takvih osjećanja. Sumnja koju izražava Robert otvara mu put ka spoznaji da ga njegova odiseja od jedne do druge bivše djevojke, čime pokušava da nađe odgovor na pitanje u čemu je

² Na njih je u potpunosti primjenjiv Bergsonov pojam *temeljna rastresenost*, koji označava stanje u kom „kao da je duša opčarana, hipnotizovana” (Bergson, 2004: 27).

griješio, vodi u pogrešnom smjeru. Uzrok nevolje je zapravo u njegovoj kolekciji ploča, jer je zaludenost šarenim svijetom pop pjesmica zid od kog ne vidi pravu sliku stvarnosti. Stoga se ovaj roman može čitati i kao priča o kasnom odrastanju (Hornbijevo interesovanje i u dolazećim knjigama *Kako biti dobar* i *Dug pt do dna*), pošto je riječ o junaku koji je prešao tridesetu godinu, a njegova zatvorenost u sopstveni univerzum *top five* lista i *best of* kompilacija, te besomučnih preuređivanja vlastite kolekcije po azbučnom ili hronološkom redosledu više liče na beskrajnu igru djeteta omiljenim igračkama, nego na posao čovjeka spremnog da se susretne sa životnim nedaćama. Tako će i sam junak zaključiti:

Čini mi se da ako muziku (i knjige, verovatno, i filmove i pozorišne komade i sve što izaziva osećanja) postaviš u centar svoga bića, onda nećeš biti u stanju da središ svoj ljubavni život i da o njemu počneš da razmišljaš kao o nečemu definitivno postavljenom i zaokruženom.

(Hornbi, 2000: 162)

Svijet pop muzike se Robertu Flemingu ukazuje kao obmana, ali i kao nedostižni ideal. Zahtjevi forme pop pjesme za uprošćenim rešenjima životnih dilema ne odgovaraju njegovoj stvarnosti, a kristalizovana, pročišćena osjećanja jesu realnost Springstinovih stihova koju nije lako pretočiti u sopstveni život. To je Flemingova „slušalačka dijalektika“: polazi se od uzvišenih predstava pop pjesme, odakle slijedi silazak u nepodnošljivu i tim predstavama daleku stvarnost, da bi se na kraju neminovno moralo vratiti u njihovu destilisanu osjećajnost. Nije slučajno što Robert ovakvo svoje viđenje života i muzike ilustruje na primjeru Springstinovih stihova, čiju pjesmu „Thunder Road” Hornbi u knjizi *31 pesma* izdvaja kao apsolutni favorit, i koju je, kako kaže, čuo više puta od bilo koje druge pjesme u svom životu.³

Brus Springstin peva da možeš da ostaneš i istruliš, ili da pobegneš i sagoriš. To je OK; na kraju krajeva, on je muzičar i potrebni su mu jednostavni izbori poput ovog u njegovoj pesmi. Ali niko nikad ne piše o tome da je moguće pobeći i istruliti – odnosno, kako bekstva ne moraju da donesu očekivane rezultate, i da se dešava da umesto da sagoriš, eventualno budeš napola pečen, da iz predgrađa odeš u grad, a da ipak vodiš mlak, dosadan život. To se dogodilo meni; to se dešava većini ljudi.

(Hornbi, 2000: 132)

³ „Zaljubljen sam u ovu pesmu već četvrt veka i sigurno sam je preslušao više puta nego bilo šta drugo, osim možda... Koga ja to lažem? Ništa joj ne prilazi blizu“ (Hornbi, 2004: 11).

Brus Springstin to uvek čini u svojim pesmama. Možda ne baš uvek, ali čini. Znači onu „Boby Jean” s albuma „Born In The USA”? U svakom slučaju, on telefonira toj devojci, ali se ispostavlja da se ona iselila iz grada pre mnogo godina i on je utučen što o tome nije obavešten jer je hteo da se oprosti od nje i da joj kaže da mu nedostaje i da joj poželi sreću. A onda uleće saksofon, pa se sav naježiš ako voliš te solo saks deonice. I Brusa Springstina. Pa, voleo bih da mi život liči na njegovu pesmu. Bar jedanput.

(Hornbi, 2000: 151–152)

Pitanje muzičkog ukusa je jedno od važnijih o kojem se raspravlja u romanu *High Fidelity* i bitnu ulogu igra u komunikaciji među likovima. Robert, Dik i Bari možda posjeduju identičan nivo opsjednutosti muzikom koju slušaju, ali, ta muzika je u potpunosti različita, ili bar oni misle da je tako. Slično je sa njihovim ponašanjem. Barijeva nasilna i nametljiva potreba da bira muziku koju će svi slušati u toku radnog vremena oponirana je Dikovom povučenom i neurotičnom snimanju kompilacija i albuma kojima zatrpava Roberta. Ipak, ta razlika je samo prividna, jer oni suštinski rade isto namećući se Robertu na ovaj ili onaj način, a njihova sličnost će se još jednom potvrditi kada naprave svoje najkрупnije ustupke u životu: Bari repertoarom svog benda na završnoj žurci, a Dik zaljubljuvanjem u djevojku koja sluša prvi od *top five* omraženih bendova – „Simple Minds”. U takvim detaljima leži Hornbijev diskretni humor, kojim razobličuje fanatizam svojih likova.

Sa druge strane, Hornbi otkriva promjenjivost slušalačke sklonosti i njenu uslovljenost emocionalnim faktorima. Robertova egzaltirana reakcija na koncertu kantautorke Mari Lasal kada čuje pjesmu prema kojoj je ranije osjećao antipatiju, posledica je posebnog stanja izazvanog raskidom sa Lorom:

Nastojao sam da izbegnem mnoge pesme otkako je Lora otišla, ali pesma kojom je Mari Lasal počela svoj nastup, pesma koja me rasplakala, nije jedna od njih. Ta pesma me ranije nikad nije rasplakala; u stvari, obično mi se gadila. Kad je postala hit, bio sam na koledžu, a Čarli i ja smo imali običaj da kolutamo očima i stavimo prst u usta da bismo pokazali kako nam se povraća kad neko – neki student geografije ili devojka koja se sprema da postane nastavnica u osnovnoj školi (i ne znam kako možeš da budeš optužen za snobizam samo zbog toga što govoriš običnu, prostu istinu) pusti ovu stvar na džuboksu u tamošnjem baru. Pesma koja me sada tera u plač jeste „Baby, I Love Your Way” Pitera Fremptona u izvođenju Mari Lasal.

(Hornbi, 2000: 64–65)

U šestom poglavlju romana čitamo jedinstvenu priču o kolekcionarskoj strasti muzičkih zaljubljenika. Robert je pozvan od nepoznate žene, koja želi

da mu proda kolekciju ploča vrijednu pet hiljada funti za svega pedeset. Vlasnik ploča je njen muž, trenutno na putovanju u Španiji sa mladom ljubavnicom, drugaricom njegove ćerke i ponestalo mu je novca. Zamolio je suprugu da proda kolekciju i pošalje mu novac, na šta ona pristaje, spremajući mu iznenađenje. U Robertu se budi saučesnička etika posvećenog sakupljača i nastaje neobično cjenjkanje: on spušta svoju cijenu sa ponuđenih hiljadu i petsto funti na hiljadu i sto, a ona sa pedeset na devedeset. Međutim, dogovor se ne postiže. Robert odlazi žaleći za neprocjenjivim primjercima koje je ostavio iza sebe, meditirajući o razlici muzičkih kolekcija u odnosu na ostale:

Da li je baš toliko grozno hteti da budeš kući sa svojom zbirkom ploča? Takva kolekcija nije kao album poštanskih maraka, ili kolekcija podmetača za čaše, ili kakvih starudija. Reč je o celom jednom šarolikom svetu, lepšem, poročnijem, mahnitijem, mirmijem, živopisnijem, nepostojanijem, opasnijem, ispunjenijem ljubavlju nego što je život koji živim; u njemu su istorija, geografija, poezija i bezbroj drugih stvari o kojima je trebalo da učim u školi, uključujući muziku.

(Hornbi, 2000: 85)

Smrt Lorinog oca biće povod Robertovog i njenog pomirenja i uvod u rasplet priče, ali i podsticaj da se progovori o vječitoj temi svake umetnosti, pa i pop muzike. Prije nego što se u radnji počnu sastavljati *top five* liste pjesama na temu smrti, Robert razmišlja o tom pitanju nadovezujući se na Hornbijeva razmatranja o terapijskoj vrijednosti pop melodija iz knjige *31 pesma*. Pop muzika je između ostalog blagotvorna i stoga što joj je tema smrti gotovo sasvim strana:

U pop muzici nema pesama o smrti – bar nema dobrih. Možda zbog toga i volim pop muziku i možda me zbog toga od ozbiljne muzike pomalo podilazi jeza. Postoji instrumental Eltona Džona „Song For Guy”, ali, to je samo jedna klavirska tužbalica koja bi mogla da bude jednako prigodna i dok sedite na aerodromu i dok vas sahranjuju.

(Hornbi, 2000: 218)⁴

Nik Hornbi je pisac koji svoju autobiografiju vrlo uspješno literarno eksploatiše, naročito kada je riječ o njegovim opsesijama. Dok se u

⁴ „Mislim da je važno da ponekad, možda i često, budemo uplašeni nekom knjigom, zbudjeni filmom, šokirani slikom, možda i uznemireni nekom muzikom. Ali, zar moraju to stalno da nam rade? Zašto nas ne bi ponekad malo utešili, popravili nam raspoloženje, inspirisali nas, razvedrili, dirnuli? Ako nije previše teško, molim lepo? Bar ponekad, kada imamo stvarno loš dan?” (Hornbi, 2004: 78).

Stadionskoj groznici pozabavio fudbalskom strašću, u romanu *High Fidelity* je uspio da ponudi autentičnu sliku fanatične zaludenosti muzikom, upečatljivo postavljenu u pozadini sentimentalne ljubavne priče. I naredna njegova knjiga polazi takođe od piščevog vlastitog iskustva odrastanja uz razvedene roditelje, i, kao i svako Hornbijevo djelo, ima svoj *soundtrack*.

Roman *Sve o dečaku* (*About A Boy*, 1998) mogao bi se klasifikovati kao *bildungsroman*. To je priča o Markusu, neobičnom dječaku koji živi sa suicidalnom majkom, boreći se ujedno sa neprilagođenošću u svom školskom okruženju. On je tipičan lik „starog deteta“ (Kurcijus, 1996: 171) – prerano sazrelog adolescenta, kojem, kako kaže njegov prijatelj Vil, nije bilo potrebno pomoći da odraste, već da postane dijete. Vil je, pak, postavljen kao njegov antipod: čovjek u tridesetim godinama, dokoličar koji živi od autorskih prava popularne božićne pjesme koju je komponovao njegov otac. On je moralno problematična osoba: pokušava da se uvuče u klub samohranih roditelja izmislivši da živi sa dvogodišnjim sinom, a u namjeri da ostvari ljubavnu vezu sa nekom od ostavljenih majki. Karakteristično za Hornbija: gradeći prividno opozitne likove, on zamagluje činjenicu da se kontrastirani tipovi suštinski poklapaju, kao što je to slučaj sa Dikom i Barijem. I Markus i Vil, zapravo, žive u svijetovima kojima nisu saobrazni: Markus u dječашtvu kao mudri starac, a Vil u svijetu odraslih kao nezrelo dijete. Markus nastoji da Vila uvuče u svoj život, tražeći zamjenu za odsutnu figuru oca, a ujedno pokušavajući da pomogne svojoj majci da povрати izgubljeno osjećanje smisla. Njegova zaljubljenost u djevojčicu Eli još jedan je ispit zrelosti, hornbijeovski osmišljen sa grupom „Nirvana“ kao lajtmotivom ljubavne priče. Eli je *fan* te grupe i put do njenog srca Markus može proći samo ukoliko se upozna sa njihovom muzikom. Srećom, njihov album „Nevermind“ je Vilova omiljena muzička lektira. Osoben pristup muzičkoj tematici u romanu *Sve o dečaku* je u tome da muzika postaje centar oko kojeg se odvija inicijacija u svijet odraslih. Dokaz čvrstoće i muževnosti koji je mlad čovjek nekada trebalo da položi u namjeri da pridobije željenu osobu suprotnog pola, sada zamjenjuje ista slušalačka naklonost. Učesnici ljubavne igre se njom identifikuju kao kompatibilni i tako se povezuju. I onda kada nije središnje tematsko interesovanje, muzika u Hornbijevoj prozi uvijek ima važnu ulogu. Tako Vil shvata da je protiv svoje volje jedini u stanju da pomogne Markusu, kojeg Eli odvlači na pogrešnu stranu rekavši mu da je čovjek na njenoj majici, Kurt Kobejn, igrač „Mančester junajteda“:

I tada je, po prvi put, Vil shvatio kakva je pomoć potrebna Markusu. Fiona mu je dala ideju da je Markusu potrebna zamena za oca, neko ko će ga nežno uvesti u život odraslog muškarca, ali to uopšte nije bilo to: Markusu je bila

potrebna pomoć da postane dete, a ne odrasla osoba. I, na Vilovu nesreću, to je upravo ona vrsta pomoći koju je kvalifikovan da pruži. Nije umeo da kaže Markusu kako da odraste, ili kako da se nosi sa suicidalnom majkom, ili bilo čim sličnim, ali je u svakom slučaju mogao da mu kaže da Kurt Kobejn ne igra za Mančester junajted, a za dvanaestogodišnjaka koji pohađa osnovnu školu krajem 1993. godine, to je možda najvažnija informacija od svih.

(Hornbi, 2001a: 136)

Na samom kraju romana, u poslednjoj sceni, Hornbi dosledno zatvara priču: Vil stavlja na ispit svoju teoriju o Markusovom sazrijevanju, koja mu se ukazuje ispravnom, budući da je primetio dječakov otklon od majčine muzike, čime je simbolički učinjen najvažniji korak ka svijetu odraslih:

Vil nije mogao da odoli: imao je teoriju koju je želeo da stavi na probu.

„Hej, Fiona. Što ne izvadiš note, da opletemo jednom Both sides now?”

„Hoćeš?”

„Da. Naravno.” Ali posmatrao je Markusa, koji je imao izraz lica dečaka kome su naredili da igra pred supermodelima i pred članovima porodice u publici.

„Molim te, mama. Nemoj.”

„Ne budi blesav. Ti voliš pevanje. Ti voliš Džoni Mičel.”

„Ne volim. Više ne volim. Mrzim jebenu Džoni Mičel.”

I tada je Vil znao da će Markus nesumnjivo biti okej.

(Hornbi, 2001a: 251)

Dok su knjige *Stadionska groznica* i *High Fidelity* pisane u prvom licu kao ispovjest pisca ili glavnog junaka, a *Sve o dečaku* konstruisana posredstvom pripovjedačke instance trećeg lica, priču trećeg Hornbijevoeg romana *Kako biti dobar* (*How to Be Good*, 2001) pripovjeda u prvom licu ženski lik – Ketii Kar. Njena životna storija uklapa se u kliše sredovječne žene, doktorice, koja prolazi krizu srednjih godina i zasićenost frustrirajućim brakom sa Dejvidom Grantom, kolumnistom sakrivenim iza pseudonima *Najljući čovjek u Holoveju*.⁵ Priča dobija neočekivan obrt kada

⁵ Kako to Hornbi uobičajava da radi, ali ovde u najekstremnijem vidu i duhovito stilizovanim katalogom, Dejvidov portret je skiciran dugom listom poznatih ličnosti iz različitih oblasti, a naročito ličnosti pop kulture, prema kojima gaji prezir: „Evo liste ljudi koje su Endrju i Dejvid do sada okarakterisali kao precenjene, netalentovane ili kao totalne morone: Oejzis, Stounse, Pola Makartnija, Džona Lenona, Robija Viliijamsa, Kingsli Ejmsa, Evelin Voug, Oberona Vouga, Salmana Rušdija, Džefrija Arčera, Tonija Blera, Gordon Brauna, Viliijema Šekspira (iako, da budemo fer, preziru samo komedije i neke istorijske komade), Čarlsa Dikensa, I. M. Fostera, Danijel Dej-Luisa, ekipu Monti Pajtona, Gor Vidala, Džona Apdajka, Tomasa Herisa, Gabrijela Garsiju Markesa, Milana Kunderu, Demijena Hirsta, Trejsi Emin, Melvin Brega, Denisa Bergkampa, Dejvida Bekama, Rajana Gigsu, Sema Mendesa, Entoni Bridžisa, Virdžiniju Vulf, Majka Najmana, Filipa Glesa, Stivena Spilberga, Leonarda di Kaprija, Teda

Dejvid upozna svog gurua, di-džeja koji se predstavlja kao DobraVest. Dejvidov neobični prijatelj ga preobraćuje od potpunog džangrizavog namćora u osobu ponesenu idejom da svi stanari njihove ulice treba višak svog stambenog prostora da ustupe po nekom od beskućnika. Ta Dejvidova metamorfoza navodi Ketu da preispita svoju odluku o razvodu braka i ona ostaje da živi sa porodicom. U duhu Hornbijeve proze, čiji junaci egzistencijalne obrte često vezuju za muziku, tako čini i Keti: „Zašto nije dovoljno otići jednom godišnje do crvenog krsta? I šta ako se ispostavi da mu moj muž, ili Dobra Vest, ili obojica, Gandi ili Isus, ili Bob Geldof?“ (Hornbi, 2001b: 121), stavljajući time u istu ravan idejnog tvorca *Live Aid*-a, sa genijalnim religijskim i revolucionarnim vođama.

U romanu *Kako biti dobar* Hornbi se najuspješnije do tada pozabavio jednom svojom važnom temom: tragikom pukog postojanja. Svijet u kojem žive likovi romana je svijet zapadnoevropske srednje klase, kojoj uređeni socijalni život ne garantuje egzistencijalnu ispunjenost i intimnu sreću. Jedan markantan momenat u knjizi, kada Keti razmišlja o svojoj maloj ćerki, ilustruje njeno viđenje sopstvene, i sudbine ostalih ljudi:

Šta se desilo Moli u njenih prvih osam godina? Manje-više ništa. Zaštitili smo je od sveta najviše što smo mogli. Podizana je u divnom domu, ima oba roditelja, nikad nije bila gladna i dobija obrazovanje koje će je pripremiti za budući život; a opet, ona je tužna, a ta tuga nije, ako malo bolje razmislite, nepodesna. Stanje u kojoj je veza njenih roditelja je brine; izgubila je voljenu osobu (i mačku); i shvatila je da će takvi gubici biti neizbežan deo njenog budućeg života. Sada mi se čini da je prosto postojanje u ruhu čoveka

Hjuza, Marka Hjuza, Sliviju Plat, Stivija Smita, Megi Smit, Smitse, Alana Ajkborna, Harolda Pintera, Dejvida Memeta, Toma Stoparda, naravno, kao i sve savremene dramaturge, Garisona Kajlera, Su Lori, Džejmisa Notija, Džeremija Paksmana, Kerol King, Džejmisa Tejlora, Keneta Branu, Van Morisona, Džima Morisona, Kortni Lav, Kortni Koks i celu postavu `Prijatelja`, Bena Eltona, Stivena Fraja, Andrea Agasija, Pita Samprasa i sve savremene tenisere, Moniku Seleš i sve teniserke u istoriji tenisa, Pelea, Maradonu, Linforda Kristija, Morisa Grina (Kako može biti precenjen sprinter koji je brži od svih ostalih?) pitala sam jednom, očajna, ali nisam dobila zadovoljavajući odgovor), T. S. Eliota i Ezru Paunda, Gilberta i Salivana, Gilberta i Džordža, Bena i Džerija, Pauela i Presburgera, Nikol Farhi i bilo koga ko za život zarađuje praveći garderobu, Naomi Kempbel, Kejt Mos, Džoni Depa, Stivena Sondhajma, Barta Simpsona (ali ne i Homera Simpsona), Homera, Vergilija, Kolridža, Kitsa i sve romantičare, Džejn Ostin i sve sestre Bronte, sve Kenedijeve, ljude koji su snimili `Trejnspoting`, ljude koji su snimili `Dve čadave dvocevke`, Madonu, Poup, sve one koji su išli sa njima u školu ili na fakultet, a koji se sada probijaju na polju žurnalizma, televizije ili umetnosti i mnogi, mnogi drugi, toliko mnogih drugih da ne mogu svi ovde da stanu. Lakše je, u stvari, popisati ljude iz cele istorije sveta koje obojica vole: Bob Dilana, mada ne u poslednje vreme, Grejem Grina, Kventin Tarantina i Toni Henkoka. Ne mogu da se setim ikoga više koga su ovi čuvari naše kulture jednoglasno pohvalili“ (Hornbi, 2001b: 137–138).

dovoljno dramatično za sve, ne morate da budete ovisnik o heroinu ili pesnik da biste iskusili ekstremnost. Treba samo nekog da volite.

(Hornbi, 2001b: 118)

Takav neveseli pogled na svijet anticipira završnu scenu romana, kojom se omeđuje filozofski horizont djela, a koja je oblikovana kroz komični prizor čišćenja zapušenog oluka na kući:

Na sebi ima farmerke i Tom i ja grabimo po jedan zadnji džep, pokušavajući da ga usidrimo, dok Moli drži nas dvoje, nije baš od pomoći, ali lepo od nje. Moja porodica, mislim, samo to. I onda – mogu ja ovo. Mogu da živim ovaj život. Mogu, mogu. To je iskra koju želim da sačuvam, kap života u mrtvom akumulatoru; ali, avaj, u pogrešnom trenutku bacam pogled na noćno nebo iznad Dejvida i uvidam da tamo zapravo nema ničega.

(Hornbi, 2001b: 254)

Ova dva odlomka pokazuju da je Ketin doživljaj svijeta i života skoro sasvim pesimističan: već i to – biti čovjek, dovoljan je preduslov za patnju, a posljednji prizor u knjizi, za koji je sam Hornbi u jednom intervjuu izjavio da je otvoren i slobodan za različite interpretacije,⁶ simbolički aludira na ispražnjenost svemira od transcendencije, na nepostojanje Boga. Jedan od načina da se takvom svijetu ubrizga smisao je, sasvim očekivano, pop muzika. Ona predstavlja sredstvo pomoću kog je moguće na određeno vrijeme iz života odstraniti one njegove elemente koji ga čine monotonim ili, čak, nepodnošljivim. Njom se suprotstavlja životu kao nagonski dehumanizujućoj obavezi. Stoga je izbor muzike bitan, jer treba da bude usmjeren na onu vrstu koja će stati kao opozicija situaciji u kojoj se čovjek nalazi. Ketni obrazlaže svoj izbor između grupe „Air“ i Boba Dilana:

Ali za mene Air zvuče moderno i bez dece i neudato, u poređenju sa, na primer, Bob Dilenom, koji zvuči staro i oženjeno i opterećeno – zvuči kao moja kuća. Ako su Air Alonso, onda je Dilan bakalnica na čošku. Pečurke, zelena salata i paradajz, kući da kuvaš bolonjeze i praviš salatu i „how does it feeeeeeeel? To be on yooour oown?“ Samo što ja nikad nisam na svome kada peva Bob. Ovo je, ne mogu se oteti tom osećaju, kako treba da izgleda zajednički život: dobra muzika i belo vino i poštanski sandučići i zatvorena vrata kad god su ti potrebna.

(Hornbi, 2001b: 178)

Takođe, Ketina odluka da kupi CD plejer i razlozi koje ističe u korist takvog slušanja muzike, budući da o tome čitamo na samom kraju romana,

⁶ <http://vimeo.com/62092344>

predstavljaju jedno od smisaonih ishodišta pripovijesti. Muzika se doživljava ne samo kao korektiv stvarnosti, već i kao vrsta bijega, anesteziranosti od svijeta:

Mogla bih da idem u biblioteku i da pozajmim CD-ove... ali mi treba Diskmen. Ne želim da iko drugi sluša ono što slušam ja, i želim da izbrišem svaki trag sveta u kome sam, makar i na pola sata dnevno.

(Hornbi, 2001b: 252)

Nakon ovog romana postaje očigledno da Hornbijeva proza umjetnički rekonstruiše stvarnost u kojoj muzika ima povlašćeno mjesto. Uočava se da pop muzika, zapravo, direktno popunjava onu prazninu koja je u biću (post)modernog čovjeka nastala slabljenjem, ili potpunim nestankom njegove vjerujuće prirode. Ona postaje vidom paraontologije – pribježištem od životnih nedaća u kojem se traži skrovište, utjeha, smisao; zamjenom obrednih radnji i svega drugog što je pojedincu nekada pružala religija. Analizirani tekstovi eksplicitno upućuju na takav status muzike kod Hornbija, ali svoje dodatno utemeljenje ovakva pretpostavka pronalazi u savremenoj antropologiji, koja je pokazala da muzika potiče, uporedo sa mitom, iz jezika. Klod Levi-Stros je u svojim predavanjima naslovljenim *Mit i značenje* iznio teoriju da su muzika i mit, kao podvrste jezika kojima nedostaje po jedan od njegova tri nivoa (fonema, riječ, rečenica), „deca jezika, braća koja su se razišla” i da je vrlo vjerovatno da muzika postepeno supstituiše ulogu romana, koju je ovaj već preuzeo od iščezlog mita.⁷ Iz toga proizlazi da muzika preuzima onu ulogu koju je prvobitno imao mit, a to je u izvornom značenju riječi priča o božanskom. Otuda Hornbijevi romani, uprkos činjenici da možda ne pripadaju „visokoj” književnosti (ali svakako ne i trivijalnoj), svoj značaj pored nespornih literarnih kvaliteta potvrđuju i statusom djela kao *epistemološke metafore*, ekovski rečeno, što bi značilo da predstavljaju subliman izraz kulture određene epohe, odraz opšteg viđenja stvarnosti u trenutku njihovog nastanka.⁸ Pop muzika, dakle, u fazi

⁷ „Kad govorim o paralelama između mita i muzike, mislim – ovo treba ponovo naglasiti – na muziku Zapada poslednjih nekoliko vekova. Ali koji, gledan s logičke tačke, veoma liči na proces prilikom kojeg je mit nestao kao književni rod, ustupivši svoje mesto romanu. Sada prisustvujemo iščeznuću samog romana. Sasvim je moguće da se ponavlja proces koji se odigrao u osamnaestom veku, kad je muzika preuzela strukturu i funkciju mitologije. Danas možda takozvana serijalna muzika preuzima mesto romana koji je nestao s književne scene” (Levi-Stros, 2009: 59).

⁸ „Ipak, svaki umjetnički oblik može da se cijeni, ako ne kao zamjena naučnog saznanja, a ono kao *epistemološka metafora*: to će reći da, u svakom stoljeću, način na koji se umjetnički oblici izgrađuju odražava – u širokom smislu, poput sličnosti, metaforizacije, kritike, rješenja koncepcije u figure – način na koji nauka ili, pak, kultura epohe vide stvarnost” (Eko, 1965: 47).

„evolucije” umjetnosti kojoj pripada Hornbijeva proza ne istiskuje roman, već se snažno inkorporira u romaneskni sadržaj, postajući bitnim nosiocem značenja i njegovim simboličkim rezervoarom.

Dug put do dna (*A Long Way Down*, 2005) četvrti je Hornbijev roman, koji, kao i prethodni, donosi u njegov opus novine ne samo sadržinski već i u formalnom aspektu. Priča o četvoro ljudi koji se u novogodišnjoj noći nalaze na vrhu zgrade sa istom namjerom da tu izvrše samoubistvo ustrojena je polifonom strukturom: svaki od četiri junaka pripovijeda određeni dio priče, ili se pojedini segmenti posreduju sviješću dvaju, odnosno više pripovjedača. Martin – poznati voditelj koji je upropastio svoj brak i život ljubavnim skandalom, Morin – samohrana majka bolesnog djeteta, Džes – dijete bogatih roditelja sa genetskim predispozicijama za suicid (sestra joj je izvršila samoubistvo) i Džej Džej – propali roker, sada raznosač pica, odlučuju, nakon neobičnog susreta na istom mjestu sa istim planom, da provedu izvjesno vrijeme zajedno, tražeći izlaz iz zajedničke situacije.

Očekivano, reference na pop muziku najzastupljenije su u fragmentima koje pripovjeda Džej Džej, ali i vizure ostalih likova prelomljene su kroz prizmu popularne kulture. Očevidna je doslednost u građenju likova posredstvom njihovog odnosa prema muzici. Morin, na primer, muziku percipira žanrovski – slično Džes, koja će na samom početku izjaviti da bi zahvaljujući atmosferi rege muzike, dima marihuane i drogiranih hipika sa žurke na kojoj su se zatekli svak poželio da se popenje na krov zgrade i baci se odatle. A kada Morin razmišlja o starosti, vidi se da i njena misao operiše uopštavajućim muzičkim kategorijama:

Takođe sam ostarila tokom noći. Naviknete se na taj osećaj kada ste odjednom drugačiji, naročito kada ste mlađi. Sledećeg jutra se probudite i ne možete da verujete da ste do ušiju zaljubljeni u neku osobu ili ste do nedavno voleli jednu vrstu muzike a sada vam prija nešto sasvim drugo.

(Hornbi, 2010a: 91–92)

Džes, međutim, u određenim momentima pokazuje nešto složeniji odnos prema muzici i zanimljiv je način na koji društvo u kom se obrela posmatra sa strane praveći paralelu sa „Bitsima”. U odlomcima koje ona pripovjeda taj manir se lajtmotivski obnavlja, bogateći njen duhovito iscrtani portret:

Nekada davno, kada sam imala osam ili devet godina, gledala sam na televiziji emisiju o Bitsima. Džen je volela Bitlse pa me je naterala da gledam s njom ali to mi nije smetalo. (Verovatno sam joj rekla da mi smeta. Verovatno je digla frku i uzjogunila se.) U svakom slučaju, kada je Ringo došao u bend, osetila sam neki čudan drhtaj, jer, to je bilo to, odnosno, bili su kompletni, spremni da osvoje svet i postanu najpoznatija grupa u istoriji

muzike. Isto tako sam se osećala kada se Džej Džej pojavio na krovu sa picama. Znam šta mislite, ma, ona to priča samo zato što dobro zvuči, ali nije tako. Provalila sam ga, najiskrenije. Izgledao je kao rok zvezda, sa onom kosom, u kožnoj jakni s crnim loknama, ali moja osećanja nisu imala nikakve veze sa muzikom; mogla bih samo da kažem da nam je Džej Džej bio potreban i kada se pojavio izgledalo je da tako treba. Naravno, on nije bio Ringo. Više je podsećao na Pola. Morin je bila Ringo, iako nije bila mnogo zabavna. Ja sam bila Džordž, iako nisam bila mnogo stidljiva, niti produhovljena. Martin je bio Džon, iako nije bio talentovan i svakako nije bio kul.

(Hornbi, 2010a: 34–35)

Prošlo je samo sedam godina između prvog i poslednjeg albuma Bitlsa. Sedam godina? Nije to ništa kada pogledate koliko su im se promenile frizure i muzika. Neki bendovi danas provedu deset godina a da ne naprave skoro ništa. U svakom slučaju, na kraju njihovih sedam godina verovatno se jedni drugima toliko smuče da ne mogu više ni da shvate da su želeli različite stvari: Džon je pozeleo da bude osiguran ili tako nešto, a Pol je hteo da živi na svojoj farmi ili tako nešto, zato je teško shvatljivo kako je moguće održati odnos kada su ljudi toliko različiti a neko od vas je osiguran. Za razliku od Džona i Pola, koji su voleli istu muziku i pohađali iste škole i tako dalje, mi smo bili potpuno različiti iako nismo trajali duže od sedam nedelja.

(Hornbi, 2010a: 188)

Dok Martin ne pokazuje sklonost da kao ostali povremeno posmatra svijet iz perspektive slušaoca pop muzike (osim što će na Džesinoj mami primjetiti pojas kakav nosi Madona), Džej Džej je njegova suprotnost. On se služi Dilanovim izrekama u razgovoru, kao i mnogi Hornbijevi junaci gradi predrasude o ljudima na osnovu onog šta slušaju, a sklon je i tome da traži sličnosti između osoba koje sreće sa pop zvijezdama. Ilustrativno je kako poseže za poznatom muzikom izmišljajući razloge očajanja koje ga je dovelo na krov zgrade, što evocira Roberta Fleminga kada se lažno predstavlja majci svoje bivše djevojke kao Robert Zimerman:

„Imam nešto na mozgu. Zove se KKR.” Što je naravno bila skraćenica za Kridens Klirvoter Rivajval, jedan od mojih omiljenih bendova svih vremena i moja velika inspiracija. Koliko sam uspeo da procenim, niko od njih nije izgledao kao neko ko sluša Kridens. Džes je bila previše mlada. Zaista nisam morao da brinem za Morin, dok je Martin pripadao onim tipovima koji bi posumnjali samo kada bih rekao da umirem od neizlečivog Abba virusa.

(Hornbi, 2010a: 46)

Dug put do dna je, zajedno sa narednim Hornbijevim romanom, djelo u kom je u odnosu na prethodna tri, ili na poslednji roman, udio pop muzike

znatno smanjen, ostajući pomalo u drugom planu iza tema koje obrađuje (samoubistvo, neželjena trudnoća). Ipak, tekst Hornbijeve proze je i tada ispunjen nazivima pop pjesama, pojedinim autorima, muzičkim žanrovima, ne podrazumjevajući strogo povezanost sa središnjim tematskim i smisaonim preokupacijama knjige. Razlog tome može se tražiti u „ispisanosti” tema koje su pisca prevashodno zanimale, pa ih je u prvoj fazi svog rada, bar za određeno vrijeme iscrpio.

Nadovezujući se u određenom smislu na knjigu *Sve o dečaku, Zakucavanje* (Slam, 2007) je ispovjest šesnaestogodišnjaka Sema Džonsa, koji sticajem okolnosti prije vremena postaje otac. Kao i Martin, Sem živi sa majkom, nije baš društven dječak, a suštinsku sličnost čini njihova osuđenost da se sopstvenim snagama nose sa nedaćama sazrijevanja. Sem upoznaje Ališu, ćerku mamine drugarice, sa kojom ulazi u ljubavnu vezu, po čemu će doći do neželjene trudnoće. U početku pokušava doslovno da pobjegne od problema, odlazeći u susjedni grad, da bi se nakon preispitivanja vratio i razvio odgovoran odnos prema nastalim okolnostima. Sem je skejtborder i njegov fiktivni prijatelj je Toni Hok, skejterski mag, sa čijim posterom Sem razgovara u kriznim trenucima. Priča je uobličena uspjelom stilizacijom tinejdžerskog slenga, kao poetičkom inovacijom u odnosu na prethodne romane.

Pop muzičke reference su u romanu *Zakucavanje* svedene na minimum, pošto Sem nije pretjerano zainteresovan za muziku – ona mu više služi kao pratnja za skejtbording. Opet, interesantno je da su nekoliko mjesta na kojima se o muzici govori, zapravo prelomne tačke radnje romana. Prvi razgovor Sema i Ališe vodiće se na temu muzičkih simpatija, kada budu čekali Ališine roditelje da im saopšte da je trudna, slušaće „neku tužnu, sporu muziku”, dok će Ališin porođaj otpočeti svađom oko toga šta će ići u pozadini dok beba bude dolazila na svijet. I kada okrene pogled od intimno najveće strasti – pop muzike, pisac Nik Hornbi, koji za sebe kaže da piše samo zato što ne zna da pravi pop pjesme (Hornbi, 2004: 101), muzičkim referencama spontano podvlači povlašćena mjesta svoje proze, slično režiseru koji *soundtrack* za svoj film bira među poznatim numerama popularne muzike. Na taj način se Hornbi još jednom paradoksalno potvrđuje kao pisac neodvojiv od popa, jer i u romanu u kojem je naizgled potpuno zanemario svoju glavnu tematsku opsesiju, piše o njoj u ključnim scenama.

Amblematična je priča o tome kako je Semov sin dobio ime:

„Zvaće se Rufus”, rekao sam.

„Rufus?” iznenadila se moja keva. „Pa, dobro.”

Nije joj se svidelo, bilo je očigledno.

„Neki Rufus je pevao u trenutku kada se on rodio”, objasnio sam.
„Moglo je da bude i gore, zar ne? Mogao je da se zove Kajli. Ili Koldplej. Zamisli, Koldplej Džons.”

U krajnjem slučaju, moja keva je bila prva koja je to uradila. U narednim mesecima sam čuo na hiljade sličnih šala. „Moglo je da bude i gore, zar ne? Mogao je da se zove Snup. Ili Arktik Manki. Arktik Manki Džons.” Ili Madona ili Seks Pistol ili 50 Sent ili Šarlot. Obično bi birali imena ženskih vokala i bendova, a ponekad bi ženu zamenili reperom. I obavezno bi posle imena benda dodali prezime, čisto da pokažu kako je dobra fora. „Ili Seks Pistol Džons. Seks Pistol Džons.” Ali ga nisu dodavali posle imena pevačica jer nije bilo smešno. „Ili Šarlot. Šarlot Džons.” Šarlot Džons je tako obično žensko ime, zar ne? Loša fora. Elem, ljudi su to stalno radili i uvek sam se na silu smejavao. Na kraju sam prestao da im pričam zašto smo ga nazvali Rufus jer sam se plašio da nekom ne polupam glavu.

(Hornbi, 2008: 252–253)

Džulijet (Juliet, Naked, 2009) za sada je najnoviji Hornbijev roman. To je priča o Dankanu, čovjeku opsednutom ličnošću Takeru Kroua, muzičara koji je nakon nekoliko uspješnih pjesama nestao sa scene na duže od dvadeset godina. Dankan sa šačicom sebi sličnih zaludenika vodi forum na internetu posvećen liku i djelu tog muzičara. Zaplet nastaje kada Dankanu stigne akustična demo verzija Takerovog albuma „Džulijet”, o kojem će njegova djevojka Eni napisati tekst za forum, iznoseći potpuno suprotne stavove u odnosu na Dankanov utisak da je riječ o umjetnički autentičnijim verzijama pjesama sa studijskog albuma. Nakon toga će Taker Krou poslati e-mail Eni, što će označiti početak njihovog prijateljstva, koje će kasnije prerasti u ljubav.

Čini se da roman *Džulijet* korespondira sa romanom *High Fidelity*, pošto je konceptijski osmišljen kao njegova svojevrsna replika: ljubavna priča prepletena refleksijama o popularnoj muzici. S razlikom da se roman *Džulijet* bavi posebnom vrstom konzumenata popa koji svoju strast ka muzici usmjeravaju suženo na određenog i ne toliko značajnog autora, manijački se interesujuć i za njegov život i rad. Zaludenost kulminira pojavom „Naked” verzije, što će najzad razbjesniti Eni i natjerati je da preispita svoju vezu sa Dankanom:

Zašto je toliko ubeden da je pevač na kojeg niko nije obraćao pažnju tako genijalan rival Dilanu i Kitsu? Eto šta je uzrok Eninog besa. Mozak njenog partnera iščezava pod lupom dok ga ona proučava. A on je nju nazvao budalom! Jedina stvar u vezi sa kojom nije pogrešio glasi: Taker Krou je značajan jer otkriva surove istine o ljudima. O Dankanu, u svakom slučaju.

(Hornbi, 2010b: 47)

I tu se sreće varijacija ideje koju smo nekoliko puta uočili u Hornbijevoj prozi i esejima, a to je bliskost slušanja muzike sa religijskim iskustvom. Slušajući „Naked” varijantu svog omiljenog albuma, Dankan zaključuje:

Na istoj klupi sluša Golu još dvaput, od početka do kraja, a treći put u povratku kući. Jedna stvar u vezi sa dobrom umetnošću je što nagoni čoveka da još više zavoli ljude, i da im oprostí njihove sitne grehe. Umetnost deluje kao što bi trebalo da deluje religija, ako dublje razmislite o tome. Više nije važno što je Eni prva preslušala CD. (Hornbi, 2010b: 37)

Lako je uočljiv piščev cinički otklon od svog junaka koji navodi toliko banalan razlog za ljutnju prema Eni. On je karikaturalno građen lik, kao i cijela grupa njegovih istomišljenika. Njih u takvom svjetlu pisac oblikuje posredstvom Eni, koja tokom cijelog romana zapravo u sve većoj mjeri raskrinkava opsednutost Takerovih fanova do jedne burleskne slike lažnog proroka i njegovih infantilnih hodočasnika i teologa. Indikativna je njena ocjena zajedničkog puta sa Dankanom u Takerov američki rodni grad kao „hadžiluk” (Hornbi, 2010b: 125), odnosno hodočašće. Takođe, ona jasno uviđa da fascinacija jednim sporednim pop muzičkim fenomenom predstavlja, zapravo, vrstu mračnjaštva i ezoterije karakterističnu za slušaoce tinejdžere: „Postoji neka posebna potreba za mračnjaštvom, identična sumnja da će delić muzike, ukoliko stigne do velikog broja ljudi, na neki način izgubiti svoju vrednost” (Hornbi, 2010b: 153).

Tako se i roman *Džulijet* nadovezuje na Hornbijeve prethodne radove u smislu viđenja pop muzike kao jedine preostale veze sa onostranim. Ona je osobena ispomoć umrtvljenom organu vjerujućeg čovjeka, s tim da ju je pisac na kraju uveo u prostor humora. Prateći jedan od značajnijih elemenata Hornbijeve proze vidjeli smo da on sklapa svojevrсну ontologiju popularne muzike, koja je u životu savremenog čovjeka zauzela značajnu ulogu u svakodnevnom životu. Različiti vidovi prisustva popa u Hornbijevim romanima govore o piščevoj neprekidnoj i živoj zaokupljenosti tim fenomenom, čiji je on apologeta u izvornom značenju riječi. Treba dodati da je pop muzika u književnosti na engleskom jeziku druge polovine dvadesetog vijeka značajna stvaralačka inspiracija. Recimo, u *Budi iz predgrađa* Hanifa Kurejšija nije ništa manje zastupljena nego, na primer, u romanu *Dug put do dna*. Takođe, još od Pinčonove *Objave broja 49*, pa sve do DeLilovog *Kosmopolisa*, njoj je u anglofonom romanu posvećivana dužna pažnja. U Hornbijevoj djelu nalazimo sintezu takvih književnih nastojanja da se popularna muzika literarno uobličí i da joj se pokuša odrediti mjesto i smisao u dobu kada nastaje.

Izvori:

- Hornbi, Nik. 2000. *High Fidelity*. Beograd: Plato.
- Hornbi, Nik. 2001a. *Sve o dečaku*. Beograd: Plavo slovo – Alnari book.
- Hornbi, Nik. 2001b. *Kako biti dobar*. Beograd: Plavo slovo – Alnari book.
- Hornbi, Nik. 2003. *Stadionska groznica*. Podgorica: Biblioteka Vijesti XX vijek.
- Hornbi, Nik. 2004. *31 pesma*. Beograd: Plato.
- Hornbi, Nik. 2008. *Zakucavanje*. Beograd: Alnari.
- Hornbi, Nik. 2010a. *Dug put do dna*. Beograd: Alnari.
- Hornbi, Nik. 2010b. *Džulijet*. Beograd: Alnari.

Literatura:

- Bergson, Anri. 2004. *O smehu*. Novi Sad: Vega media.
- Eko, Umberto. 1965. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Kurcijus, Ernst Robert. 1996. *Evropska književnost i latinski srednji vek*. Beograd: SKZ.
- Levi-Stros, Klod. 2009. *Mit i značenje*. Beograd: Službeni glasnik.