

Zoran Paunović

**BOB DILAN:
POETIKA ODMETNIŠTVA**



Beograd, 2024

Ivani

Sadržaj

1. Plavooki sine moj, reci gde si bio?	11
1. Buntovnik s razlogom	11
2. Dani radija.	13
3. Pisma za Vudija	16
4. Sve bilo je muzika.	18
5. Portret umetnika u mladosti	25
6. <i>Nomen est omen</i>	29
7. Put za Istok	31
8. Rađanje poezije iz duha muzike	35
9. Hemondov hir	38
10. Probudila me kao šumu blistavi kreket raketa.	41
11. Filozofija kompozicije	48
13. Dijamanti i korozija	55
14. Murder Most Foul	60
2. Plavooki sine moj, pričaj sve što je bilo.	65
1. On the Road	65
2. Negde izdaleka čuju se daire	68
3. Lusi na nebu, bube u glavi.	71

4. Blistavi dragulj, mistična žena, Čelzi hotel	77
5. Električni snovi, i poneki košmar	78
6. <i>La vita nuova</i>	81
7. Nebo se otvorilo	85
8. I u mraku katkad nikne divan cvijet	92
9. Jednom, kad naslikam remek delo.	95
10. Gospodar samoće.	103
11. Zimermanovo bdenje	119
12. Sviraj to ponovo, Sem	123
13. Pre i posle potopa	129
14. Sledeća stanica: Grenič Vildž	131
3. Sine moj plavooki, a šta si čuo, kaži?	133
1. Krvave trake	133
2. Slučajan susret	138
3. Šta je rekao grom	140
4. Imati i nemati	146
5. Sumrak idola.	151
6. Jevanđelje po Bobu.	153
7. Popu pop, a Bobu Bob	167
8. Kažeš, nisi nostalgičan...	172
9. Previše pakleni trio	175
10. Noć zahvalnih mrtvaca.	185
11. Odbrana poezije	191
12. Strah od monotonije	193
13. Kiša pada, putnici putuju	195

4. Plavooki sine moj, reci koga si sreo?	205
1. Dok budeš pevao	205
2. Predugo putovanje u Vudstok	206
3. Niko se neće smeјati.....	208
4. Skini mi ovu značku, mama... ..	211
5. Vreme je ispalo iz zgloba.....	213
6. Ljubav i moda	217
7. Veče uz radio.....	222
8. Sam svoj pirat	227
9. Idemo dalje	232
5. Plavooki sine moj, reci mi, šta ćeš sada?	251
Diskografija	255
Bibliografija	257

1. Buntovnik s razlogom

Rudarski gradovi imaju neki svoj, sasvim poseban ritam, ni nalik onom u drugim ljudskim naseobinama: taj se ritam rađa duboko u utrobi zemlje u koju silaze rudari, a na njenoj površini ispresecan je sirenama koje označavaju završetke i početke smena. Ponekad i sirenama za uzbunu. Život u takvom ritmu lako uranja u sveprisutni osećaj jednoličnosti, spokojne rutine u kojoj godine znaju da prođu podmuklo brzo: mnogo je onih koji u takvoj usporenoj svakodnevicu planove za budućnost kuju decenijama, sve dok od te budućnosti ne ostane ništa. Onaj ko iz omamljujuće monotonije rudarskog grada ne pobegne pre svoje dvadesete godine, neće pobeći nikada.

Robert Zimerman je iz Hibinga, grada čiji je spisak znamenitosti počinjao i završavao se velikim rudnikom gvožđa, pobegao u osamnaestoj. Kasnije će u pesmi „My Life in a Stolen Moment“ izneti neproverljivu tvrdnju da je i u mlađim godinama imao nekoliko pokušaja bekstva, te da mu je tek u osamnaestoj uspelo da zaista pobegne – ovde je, po svoj prilici, reč o pesničkoj slobodi, odnosno o karakterističnom bluzerskom maniru izmišljanja vlastite biografije. Takvim mistifikacijama Dilan će trajno ostati

sklon. Iz Hibinga je otišao laka srca, delom zbog nepri-
vlačnog okruženja, a delom možda i zbog toga što mu to
neugledno naselje u dubokoj zabiti Minesote i nije bilo
rodno mesto: budući nobelovac rodio se – 24. maja 1941.
godine – stotinak kilometara dalje, u još neuglednijem Du-
lutu, takođe poznatom po rudniku; porodica Zimerman u
Hibing se preselila 1948; u njemu će Bobi, stariji od dvojice
sinova Beatrise i Abrama, provesti godine odrastanja. U
tom odrastanju, kao i u mnoštvu drugih odrastanja pede-
setih i šezdesetih godina dvadesetog veka u Americi (ali i
šezdesetih i sedamdesetih u SFRJ), veoma značajnu, ako
ne i presudnu ulogu za većinu tinejdžera imale su dve in-
stitucije: bioskop i radio.

Hibing je u to vreme imao jedan bioskop – no i taj
jedan za Bobija Zimermana bio je dovoljan kao mesto epi-
fanijske spoznaje da postoje neki drugi svetovi i neki ljudi
drugačiji od onih koji su ga svakodnevno gušili i vređali
svojom malograđanskom osrednjošću. Štaviše, bioskop
Liba teater, smešten u glavnoj ulici Hibinga, koja je nosila
pretenciozno ime Prva avenija, za Bobija bi predstavljao
mesto velikog otkrovenja čak i da je u njemu odgledao sa-
mo jedan film. Ali ne bilo koji: petnaestogodišnjeg dečaka
opčinio je *Div* (*The Giant*, 1956) Džordža Stivensa, tačni-
je glumac koji je u njemu odigrao glavnu ulogu: Džejms
Bajron Din. Oktobra 1956. godine, u trenutku kada je
omađijani Bobi izašao iz bioskopske dvorane na čemernu
Prvu aveniju, već je bilo proteklo više od godinu dana od
automobilske nesreće u kojoj je (30. septembra 1955) Din
izgubio život. Ako je ime zaista znamenje, onda se ta pro-
ročanska dimenzija krila u romantičarskim konotacijama
srednjeg imena Džimija Dina, koji je po mnogo čemu bio
otelovljenje tipičnog bajronovskog junaka: dostojanstven

do gordosti i neustrašiv do nepromišljenosti, nosio je u sebi crtu prkosnog nihilizma koja obično nije zalog za dug život. Taj prkos, prožet ničeovskom svešću o uzvišenosti samotništva, presudno je uticao na mladog Zimermana: Džejms Din za njega nije bio samo glumac: bio je *stav*, i to stav koji je – istina, ne previše uspešno – Bobi pokušao da ispolji u trenutku kad mu je otac sa zida skinuo, i u komade pocepao, upravo fotografiju Džejmsa Dina. „Nemoj“, preteći je izgovorio četrnaestogodišnji Robert Zimerman u svom prvom istinskom činu pobune, dok je otac cepao u komade sliku njegovog omiljenog glumca. Džejms Din je bio dovoljno mlad, lep i neukrotiv da mu u tom činu posluži kao uzor, i dovoljno mrtav da svoju pobunu nikad ne ukalja pristajanjem na kompromise: svojim mladim sledbenicima širom Amerike ostavio je zadatak da postanu buntovnici s razlogom i da razloge za pobunu, svako za sebe, pronađu sami.¹

2. Dani radija

Svetlost skale radio-aparata uključenog u vreme dok pošten svet odavno spava obasjala je mnoga odrastanja u drugoj polovini prošlog veka. Samo onaj ko je provodio noći uz tu svetlost, tražeći po hirovitim srednjim talasima stanicu sa koje bi – samo tada, u noći, pošto je po danu emitovana popularna muzika prilagođena uhu i duhu srednje klase – mogao čuti subverzivne tonove rokenrola, dakle samo neko čije je muzičko školovanje podrazumevalo i

¹ Poslednje dve rečenice ovog pasusa preuzete su iz knjige Zoran Paunović, *Doba heroja*, Beograd: Geopoetika, 2018, str. 233.

noćnu dodatnu nastavu, može da u potpunosti shvati značaj uloge koju je u muzičkom i svakom drugom sazrevanju Roberta Zimmermana imala mala drvena kutija nakrcana lampama i diodama. Posredstvom njenog slabasnog i krkljavog mono zvučnika, Bobi je ušao u čudesni svet rokenrola, a ubrzo potom i kantrija, bluza i folka.

Kad je reč o pionirima rokenrol zvuka i pogleda na svet, na mladog Zimmermana nesumnjivo je najjači formativni uticaj izvršio Litl Ričard. Badi Holli i Elvis takođe su imali značajnog udela u Dilanovom muzičkom odrastanju, ali su i jedan i drugi bili malo previše doterani – kako pojavno tako i u muzičkom smislu: u njihovom ludilu postojao je sistem. U mahnitanju Litl Ričarda, nije ga bilo. Zastrašujuće talentovani tamnopusi pijanista i pevač iz Mejkona u Džordžiji (grada koji će istoriji roka podariti i monumentalni The Allman Brothers Band) nikada nije pokušavao da kontroliše svoju muziku; dopuštao joj je da ga ponese u prostore u kojima su se naoko jednostavni, na šablonskom kvintnom krugu zasnovani hitovi poput „Tutti Frutti“ ili „Good Golly Miss Molly“ spontano pretvarali u avangardne muzičke eksperimente, zalazeći u dotad neistraženi prostor popularne muzike, isti onaj u kome će nekoliko godina kasnije Dilan početi da stvara jedan od najznačajnijih umetničkih opusa dvadesetog veka. „Budale srljaju tamo gde se anđeli boje da kroče“, napisao je mnogo ranije jedan sasvim drugačiji pesnik u sasvim drugačijem kontekstu.² Taj se vaspitno opominjući stih, međutim, i te kako može primeniti na Boba Dilana, koji je oduvek bio i

² Pesnik je Aleksander Poup (Alexander Pope, 1688–1744), a stih u originalu glasi: „For Fools rush in where Angels fear to tread“ („An Essay on Criticism“, 1711).

budala i anđeo: budala (makar po merilima šou biznisa) zbog toga što je u svakom trenutku bio spreman da napusti put kojim je krenuo, makar taj put bio i zlatom posut, i da pođe novim, neistraženim i neretko opasnim stazama; ono što je na tim stazama pronalazio činilo ga je anđelom slobode – slobode koju nam je otkrivao i darivao svojim pesmama, slobode nepristajanja na unapred zadate modele razmišljanja, osećanja i življenja.

Ponešto o toj slobodi znao je i kantri pevač i kompozitor Džimi Rodžers, koji je u dvanaestoj godini pobjegao od kuće da bi započeo karijeru putujućeg zabavljača, i biće da je taj detalj iz njegove životne priče podstakao Dilana na smišljanje lagarija o svojim navodnim bekstvima. Znatno važniji od tog subverzivnog primera, međutim, za Dilana je bio uticaj Rodžersove muzike: u pesmama kao što su „Jimmy the Kid“ ili „Mississippi River Blues“, Rodžers je sjedinjavao tradiciju folka i bluza, i to s velikim uspehom. Sličnu, ali mnogo složeniju i bogatiju sintezu svega što je činilo temelje tradicije američke popularne muzike ostvariće u svojim delima Bob Dilan.

Za uvođenje bluza u Dilanov muzički univerzum bio je, dakle, zaslužan Džimi Rodžers, ali ništa manje i Dilanov ujak, koji ga je za uspešno položenu maturu nagradio longplej pločom Hudija Ledbetera, poznatijeg po nadimku Ledbeli. Taj nadimak bio je njegovo umetničko ime, ali i ime kojim su ga oslovljavali u zatvorima po kojima je robijao u više navrata i u dužem nizu godina, u blažim varijantama zbog nasilnog ponašanja, u onim težim, zbog više neuspelih i jednog uspelog pokušaja ubistva. U jednom od tih kazamata pronašao ga je čuveni istraživač američkog folklora Džon Lomaks, otac kasnije još čuvenijeg Alana. Ledbeli će, po izlasku na slobodu, postati Lomaksov vozač

i saradnik, kao i prilježni asistent na njegovim predavanjima o crnačkim narodnim pesmama. Na tim predavanjima, publika je imala priliku da čuje Ledbelijeve pesme koje će ubrzo postati standardi, poput svakako najpoznatije, dirljivo nežne (posebno s obzirom na životnu priču njenog autora) „Goodnight Irene“, ili pesama kao što su „Midnight Special“ i „Cotton Fields“, koje će svojim uraganski silovitim interpretacijama u kanon rok evergrina zanavек zakucati grupa Creedence Clearwater Revival.

Ledbeli je svoju muziku širom Amerike predstavljao i u manje akademskom kontekstu – na turnejama sa drugim muzičarima. Jedan od njih bio je budući Dilanov mentor, uzor i idol, Vudi Gatri.

3. Pisma za Vudija

Gatrijeva autobiografija, prikladno naslovljena *Put ka slavi* (*Bound for Glory*, 1943), otpočinje scenom u kojoj skitnice uskaču u voz, koji će ih odvesti svejedno kuda: smisao njihovog putovanja je u samom putovanju, kao i u larpurlartističkom zadovoljstvu nadmudrivanja sistema koji podrazumeva da za to putovanje treba platiti kartu. Svakome ko pamti neodoljivi film *Gospodar severa* (*Emperor of the North*, 1973)³ Roberta Oldriča jasno je da je tu reč o onoj vrsti opojne nihilističke slobode koju je u svom najčuvenijem stihu opevao Kris Kristoferson. „Sloboda, to je kad nemaš šta da izgubiš“, stav je koji je kao svoj kredo prihvatio i mladi Robert Zimmerman: to što se pomenuta

³ U našoj tadašnjoj bioskopskoj distribuciji, maštoviti prevod naslova ovog filma glasio je *Jedan voz za dve bitange*.

uvodna scena *Put a ka slavi* odigrava nigde drugde do u njegovom rodnom mestu Dulutu, verovatno je shvatio kao dodatno znamenje neminovnosti da ka slavi krene upravo Gatrijevim putem. To je u njegovim studentskim danima brzo postajalo sasvim očigledno svakom ko bi se našao u njegovom društvu: Zimerman, koji je baš u to vreme postao Dilan, često je, prečesto govorio o tome kako će otići na istok da upozna Vudija; kad nije govorio, svirao je i pevao njegove pesme – ne baš uvek na radost slušalaca: uprkos njegovim izvođačkim kvalitetima, mnogima je znala da zasmeta jednoličnost repertoara. Dilan, međutim, ni tada kao ni bilo kada kasnije, nije preterano mario za mišljenje takozvane šire publike: uvek je bilo dovoljno onih koji su želeli da ga čuju. Gatri na njega, dakle, nije uticao samo muzikom, već celokupnom svojom pojavom: odrastao u imućnoj porodici u Oklahomi, pre kraja školovanja napustio je srednju školu, ali je nastavio da se samostalno obrazuje, izrastavši u vatrenog levičara koji je pisao kolumne za jedan komunistički list, a na gitari imao nalepnicu s natpisom „Ova mašina ubija fašiste“. Dilanove pesme kao što su „Masters of War“ ili „With God on Our Side“ i druge protestne himne ranih šezdesetih, pesme su nad kojima, nepogrešivo prepoznatljiv, lebdi duh Vudija Gatrija.

Gatrijev uticaj Dilan je delom poprimio i posredno, preko pojedinih njegovih sledbenika. Najznačajniji među njima bio je Rembling Džek Eliot, koji je osim naklonosti prema Gatriju s Dilanom delio i sklonost ka odbacivanju svog pravog imena zarad zvučnijeg umetničkog pseudonima. Rođen 1931. godine u Bruklinu kao Eliot Adnopez, obaveznu biografsku stavku bekstva od kuće ostvario je u petnaestoj godini, pridruživši se putujućem rodeu. Nakon nekoliko meseci, roditelji su uspeli da ga pronađu i vrate

kući, ali ne i da ga nateraju da nastavi školovanje: njegova sledeća stanica bio je Grenič Vilidž, u kome je ranih pedesetih počeo da pohodi mesta na kojima se sve više sviralo i pevalo, postavši jedan od pionira tamošnje folk scene. Status korifeja te nove scene učvrstio je snimivši tri izvrsna albuma, na kojima je pored probranih folk standarda i pesama svog učitelja Gatrija, otpеваo i nekoliko sopstvenih kompozicija: neke od njih, poput „San Francisco Bay Blues“ ili „New York Town“, postaće nezaobilazan deo Dilanovog repertoara već tokom njegovih studija u Mineapolisu; nedugo potom, već na samom početku njegovog pobedonosnog hoda kroz Grenič Vilidž, te će pesme biti tako nerazdvojno i prepoznatljivo povezane s njegovim imenom da će mu, pored ostalog, doneti i nadimak „Džekov sin“. Darovitom i ambicioznom momku iz Minesote takav nadimak nije smetao, naprotiv: rado se i spremno popeo na Džekova ramena kako bi lakše i brže mogao da ga nadvisi, i njega i mnoge druge. Zapravo, i sve druge.

4. Sve bilo je muzika

Svi pobrojani umetnici bili su ne samo izvrsni autori nego i vrhunski izvođači čije su pesme pred publikom dobijale dodatni smisao i ubedljivost, te je sasvim moguće da ih je Dylan birao za svoje heroje ne samo zbog snage njihovih pesama već i zbog toga kako su ih izvodili. Već je u ranoj mladosti, po svoj prilici, shvatio ili osetio da je sugestivnost i osobenost interpretacije – makar u muzici u kojoj je on otkrio svoj svet – važnija od vokalne tehnike. Neki od njegovih kritičara tu jednostavnu istinu nikad nisu uspeali da shvate, pa se i dan-danas mogu čuti autoritativne

ocene po kojima Dilan „ne ume da peva“: takva tvrdnja, po kriterijumima kakvi se primenjuju na izvođače Verdi-jeve *Aide*, možda i jeste tačna – ali je, kad je o Dilanu reč, potpuno nevažna i promašena. Jer on na sceni nikada nije bio samo pevač: Dilan peva svoje pesme (i to, da ne bude zabune, na sasvim jedinstven i izvanredan način), ali ih i recituje, izvikuje, propoveda, glumi, „donosi“ ih i tumači, i scenskom interpretacijom urezuje u svest slušaoca snagom i sugestivnošću kakvom raspolažu mitske povesti, homerski epovi ili drugi veliki narativi postavljeni u temelje civilizacije kojoj pripadamo.

Dilanovo interpretatorsko iskustvo znatno je duže od autorskog. Čini se, štaviše, da je propevao pre no što je progovorio. Njegov najpoznatiji biograf (i jedini s kojim je ovaj aktivno sarađivao u pisanju) Robert Šelton,⁴ piše kako je već u četvrtoj godini, u kancelariji svog oca, voleo da zabavlja službenike i sekretarice svojim piskutavim pevanjem, a još više da to pevanje snima na magnetofonsku traku.⁵ Nije nemoguće da je već tada, opčinjen magijom slušanja snimka vlastitog glasa, možda i podsvesno doneo odluku da se u budućnosti takvom snimanju posveti nešto ozbiljnije.

U petoj godini, kao već iskusan izvođač prekaljen nastupima na očevom radnom mestu, svoju sposobnost sticanja simpatija pesmom nastavio je da razvija na porodičnim skupovima. Njegova tetka Biti Zimerman ostavila je zanimljivo svedočanstvo o jednom takvom spontanom

⁴ Šeltonov tekst objavljen 29. septembra 1961. godine u *Njujork tajmsu* prvi je tekst ikad objavljen o Bobu Dilanu.

⁵ Robert Shelton, *No Direction Home: the Life and Music of Bob Dylan*, Milwaukee: Backbeat Books, 2011, str. 37.

nastupu, održanom na Dan majki 1946. godine: mali Bobi lupio je nogom o pod i podviknuo svima da začute kako bi pažljivo saslušali njegovu interpretaciju pesme „Some Sunday Morning“ (jedne od ukupno dve koliko ih je u to vreme znao), koju je (interpretaciju, ne pesmu – do njegovih prvih autorskih pokušaja proteći će još nekoliko godina) posvetio svojoj baki. Gromoglasni aplauz koji je usledio verovatno je ponajviše bio izraz toplih rođaćkih osećanja i prigodne praznične ljubaznosti, pre nego divljenja malom pevaču: ovaj ga je, međutim, iskoristio kao povod da izvede i drugu kompoziciju iz svog skromnog repertoara. Neka ostane zabeleženo da je za svoj prvi „bis“ u životu Dylan otpjevao pesmu „Accentuate the Positive“.⁶

Prvu pesmu napisao je u jedanaestoj godini: nije to bila pesma za pevanje, još manje za divljenje, ali je donela, nakon opisanih nastupa iz ranog detinjstva, novi dokaz Bobijeve potrebe da se umetnički izrazi i da tim izrazom privuče pažnju okoline. Tu negde je i shvatio da će mu izgledi za privlačenje pažnje i sticanje priznanja biti veći ako u svojim nastupima poveže dve umetnosti, pa je počeo da po klaviru nabada jednostavnije melodije, ali je odlučno odbio predlog da svojoj svirci podari disciplinu i sistematičnost odlascima na časove klavira: pesnik u nastajanju i muzičar u pokušaju već tada je bio rešen da svoje pesme peva i svira na svoj način, pa kud puklo da puklo. A puklo je (ko je tada mogao da pretpostavi da je reč o velikom prasku koji će korenito promeniti istoriju popularne muzike?) kad je klavir zamenio gitarom, a nastupe u krugu po dužnosti oduševljene rodbine zamenio izlascima pred

⁶ Paul Williams, *Bob Dylan: Performing Artist 1960–1973*, London: Omnibus Press, 2004, str. 5.

ne manje blagonaklonu, no katkad i nemilosrdnu tinejdžersku publiku: u svom prvom bendu, nazvanom Golden Chords,⁷ svirao je ritam gitaru. I naravno, bio vođa benda. Znatno više no po prašnjavim garažama i podrumima, Golden Chords su vežbali na pozornici: svirali su gde god su stigli, uz jedini uslov da prostorija ima utičnicu. Jer svirali su glasno. Razišli su se, međutim, sasvim tiho i neprimetno, onako kako to već biva sa tinejdžerskim bendovima. Naredna Dilanova grupa nije imala ime, pa se s dobrim razlozima može pretpostaviti da je svoje kolege iz grupe (bubnjara, basistu i solo gitaristu) doživljavao kao prateći bend: nije više bio vođa grupe, već solista koji nastupa uz podršku pratećih muzičara.

Jedan od njegovih nastupa krajem pedesetih doneo je možda i najubedljiviju potvrdu utiska da je Dilan rođeni solista, kome će muzičari s kojima će tokom narednih decenija deliti pozornicu, kakvi god bili (a po pravilu su bivali vrhunski), uvek biti samo prateći sastav. Izuzetak će predstavljati njegov rad u supergrupi Traveling Willburys, ali samo donekle, pošto Dilan u njoj i nije bio Dilan – sva petorica rok velikana koji su sačinjavali ovu grupu u njoj su imali nove, izmišljene identitete i predstavljali su se kao braća Vilberi. Tridesetak godina pre okupljanja braće Vilberi, međutim, budući Bu Vilberi nastupio je u proleće 1958. godine na festivalu održanom u Gimnaziji u Hibingu. Nastupio je sam sa gitarom i odlučan u nameri da izvede hrabar eksperiment, za veći deo publike zastrašujući – naime, da zasnira glasno, najglasnije, onoliko glasno

⁷ Ovo ime, naravno u prevodu, postaće veoma popularno u Jugoslaviji, zahvaljujući odličnom zagrebačkom sastavu Zlatni akordi, koji je, s prekidima, delovao od 1963. do 1981. godine.

koliko mu je dopuštala snaga opreme kojom je raspolagao. Bilo je to, po svoj prilici, sasvim dovoljno glasno, pošto je lično direktor škole pohitao da prekine neprijatni incident, i to tako što je iz zida isključio utikač kojim se napajalo Zimmermanovo postrojenje za proizvodnju buke. Ovog to nije nimalo zbunilo, pa je prešao za klavir i na njemu – urlajući iz sveg glasa i udarajući po dirkama iz sve snage kako bi održao ranije dostignuti nivo buke – okončao taj legendarni nastup. Zadovoljna publika izviždala je jedino direktora, zbog toga što je isključio ozvučenje; na festivalu u Njuportu 1965. godine publika će izviždati Boba Dilana zbog toga što je *uključio* ozvučenje. Sve je u životu relativno.

No u vreme tog litričardovskog ispada, Bobi Zimmerman je već bio počeo da otkriva čaroliju samostalnih pevačkih nastupa uz akustičnu gitaru. Publika je isprva bila malobrojna i probrana, toliko probrana da ju je često činila samo njegova tadašnja devojka. Obodren samopouzdanjem stečenim na tim intimnim koncertima, sve češće je s gitarom izlazio na ulicu da bi pevao pred slučajnom publikom. Pažljiviji slušaoci već tada su mogli da uoče dve izrazite vrline mladog pevača: prva je bila sposobnost da osobenošću interpretacije svaku pesmu iz svog žanrovski šarolikog repertoara, koji se pored rok i pop muzike sve češće doticao bluza i kantrija, „prisvoji“ tako da su mnoge njegove verzije poznatih pesama zvučale ne samo kao konačne i jedine moguće verzije već i kao da je on njihov tvorac. Drugi izvor izvođačke snage mladog Zimmermana ogledao se u njegovoj sposobnosti da stihove koje je pevao izmišlja „na licu mesta“, onako kako ga povede i ponese svirka. Šteta je, nesumnjivo, što bar neke od tih ranih pesama nisu ostale zabeležene: nažalost, krajem pedesetih godina prošlog veka na ulicama Hibinga, ljudi nisu baš

prečesto u šetnju nosili magnetofon. Kako god bilo, tu sposobnost automatskog pisanja Dylan će u potonjim godinama razviti do zadivljujućih razmera: Džoan Baez svedoči o tome kako ga je „mrzela“ kad bi ga ujutro zatekla okruženog papirima sa stihovima koje je ispisao tokom prethodne noći.⁸ Dylanova veza sa nadrealističkom umetnošću, često isticana u tumačenjima prirode pesničkih slika u njegovim pesmama, ogledala se, dakle, i u njegovom jedinstvenom daru za pisanje onoga što su nadrealisti nazivali automatskom poezijom. Otuda, bar jednim delom, obilje zagone-taka koje u njegovim stihovima do danas nisu razrešene – i verovatno nikada neće ni biti. Dylanova najbolja poezija, međutim, gotovo nikada (osim u retkim pesmama koje sa jasno određenim ciljem realistički tematizuju konkretne događaje – kakva je, na primer, „Hurricane“) i ne teži prepoznatljivom smislu u konvencionalnom značenju te reči. Njegovi simboli i poruke velikim delom funkcionišu u subliminalnoj ravni – kao, recimo, u „Changing of the Guards“, ili „All Along the Watchtower“, čiju snagu nepogrešivo osećamo, isto koliko i nemoć da racionalno protumačimo o čemu je u njima zapravo reč.

Nikad mu, kad smo kod toga, i nije bilo presudno važno da ga ljudi razumeju, naročito ne svi. Ako je patriotizam (a izgleda da jeste) poslednje utočište hulja, onda je elitizam poslednje utočište osetljivih stvaralačkih duša, nevoljnih da svoje bisere prospu pred baš svaku domaću životinju koja im se nađe na putu. Od pogrešnih slušalaca, čiji je broj rastao proporcionalno narastanju njegove slave, Dylan se od samog početka štitio naizgled nabusitim i mrzovoljnim

⁸ Joan Baez, *And a Voice to Sing With*, London: Arrow Books, 1989, str. 99–100.

stavom koji sasvim nedvosmisleno poručuje: ovo je moja muzika, i potpuno mi je svejedno da li će vam se dopasti. Štaviše, ne samo da se nije trudio da izmami izraze priznanja i simpatija već kao da je počesto pokušavao da ispita granice strpljenja i dobre volje svojih slušalaca. I to ne više samo na nevelikoj gradskoj teritoriji Hibinga: u rodnom Dulutu imao je bend po imenu Satin Tones, dovoljno pristojan da bi stigao do lokalnog radija, ali nedovoljno dobar da bi preživeo Dilanov odlazak na studije.

Leto između okončanja srednje škole i početka studija mnogi pamte kao jedno od najlepših u životu: sa srednjoškolskim obavezama je svršeno, a studentske još nisu počele, pa mladi čovek može da se kao nikada pre ili posle toga preda blaženoj dokolici. Naravno, ne i ukoliko se taj mladi čovek zove Robert Zimmerman: oduvek sklon svrsishodnom delanju i nesklon dužem zadržavanju na jednom mestu, on se početkom leta 1959. godine zaposlio kao pomoćni radnik u jednom kafeu u gradu Fargou u Severnoj Dakoti (koji će kasnije proslaviti braća Koen).⁹ Tamo je neočekivano dobio priliku da zasvira klavir u sastavu Bobija Vija, tadašnje zvezde u usponu i vlasnika jednog omanjeg hita.¹⁰ Nakon nekoliko manjih nastupa vođa benda Bobi zahvalio se klaviristi Bobiju na dotadašnjim uslugama i saopštio mu da im se putevi razilaze. Razlog je bio krajnje trivijalan: Zimmerman nije imao klavir, a Vi nije imao nameru da mu ga

⁹ Film braće Koen *Fargo* (*Fargo*, 1996) snimljen je u Dilanovoj rodnoj Minesoti i susednoj Severnoj Dakoti. Nijedna scena nije snimljena u gradu po kome je film dobio naziv.

¹⁰ Rođen u Fargou kao Robert Tomas Velin, Bobi Vi (1943–2016) je ranih šezdesetih godina dvadesetog veka bio veliki ljubimac tinejdžerske publike i vlasnik povećeg broja hitova, danas uglavnom zaboravljenih.

kupi. Da je u tom trenutku mogao znati da će samo dve-tri godine kasnije njegov nesuđeni pijanista napisati „Blowin in the Wind“, a onda i dugi niz pesama „od milion dolara“, kupio bi mu ne jedan, nego pet klavira.

Razočaranje zbog naglo prekinute izgledne karijere Dilan je odagnao novim nastupima: najpre u jednom klubu u Sentral Sitiju u Kentakiju (gradu poznatom ponajviše po tome što je neke od prvih koraka na putu ka uspehu u njemu napravio duet Everly Brothers, koji danas u njemu ima muzej i spomenik), a onda i u baru Egzodus galeri u Denveru, Kolorado. Bile su to, međutim, samo prolazne stanice na Dilanovom vijugavom putu ka glavnom gradu njegove rodne Minesote, u kome će provesti dve na prvi pogled ne preterano uzbudljive, ali za njegovo sazrevanje u muzičkom i svakom drugom pogledu izuzetno značajne godine.

5. Portret umetnika u mladosti

Univerzitet u Mineapolisu u jesen 1959. godine imao je oko dvadeset pet hiljada studenata i ubrajao se – ne samo zbog pomenutog broja, već i zbog kvaliteta akademske ponude – među deset najprestižnijih univerziteta Srednjeg zapada. Za brucoša Roberta Zimermana, međutim, to nije bilo preterano značajno, pošto je, po svoj prilici, od samog početka znao da će student biti samo formalno, te da će u Mineapolisu izučavati pre svega muziku, boemiju i život. Grad u kome se našao bio je kao stvoren za ostvarivanje takvih formativnih ambicija: s nekih dvesta pedeset hiljada stanovnika, sto pedeset parkova i dvadesetak jezera nudio je prilično humano i pitomo lice industrijske Amerike. Njegovo ime podsećalo je na proterane Indijance i na

evropsko poreklo kolonizatora: *minihaha* na jeziku Dakota Sijuksa znači „vodopad“, te uz pridodatu grčku reč *polis*, Minneapolis znači „grad vodopada“.

Mladog došljaka iz provincije, razumljivo, nisu zanimali vodopadi, jezera i druge prirodne lepote: toga je imao napretek i tamo odakle je došao. Zanimao ga je *polis*, grad koji je trebalo upoznati, savladati i možda osvojiti. I to, naravno, u ulozi slobodnog strelca, usamljenog jahača koji u praskozorje s gitarom preko ramena ulazi u usnuli grad. Njegova će pesma ubrzo probuditi ne samo taj grad, već i čitavu Ameriku.

Kratak boravak u studentskom domu jevrejskog bratstva Sigma Alfa Mu učvrstio je njegov blagi, ali nepokolebljivi prezir prema nadobudnim štreberima iz dobrih kuća i želju da otkrije i upozna *pravi* Minneapolis. Otkrio ga je u preko dana poslovnom, a po noći boemskom kvartu, smeštenom sasvim blizu univerzitetskog kampusa i nazvanom Dinkitaun.

Dinkitaun je bio stecište slobodoumnih pojedinaca svih vrsta: bitnika, neshvaćenih (ponekad i shvaćenih) umetnika, prepametnih studenata koji su napustili studije, idealista ispunjenih pravednim gnevom protiv uskogrudog i tupavog potrošačkog društva, kao i larpurlartističkih buntovnika protiv svega što postoji. Njihov muzički ukus, međutim, bio je prilično jedinstven, i prilično snobovski: prezirali su rokenrol, kao i zašecereni folk kakav su promovisale grupe tipa Brothers Four ili Kingston Trio, i slušali muziku nezaraženu otrovom komercijalizacije, prevashodno folk kakav su izvodili Pit Siger ili Sisko Hjuston, ili njihovi sledbenici.

Dylan je u to šaroliko društvo, prema svedočenju jednog od njegovih pripadnika, doleteo pravo niotkuda „kao

mali heruvim [...] umiljatog, dopadljivog glasa, sasvim drugačijeg od onog kakav će postati kasnije“.¹¹ Tim glasom, zapevao je svojoj novoj publici pesme kakve je ona želela da čuje, dakle onaj deo svog repertoara koji se uklapao u novu supkulturu kafea i klubova u kojima se čitala bit poezija i izvodila folk muzika. U interpretacijama folk pesama, kako ističe njegov prvi biograf Entoni Skaduto, Dilan je znatno više vodio računa o melodiji no što će to činiti kasnije,¹² no to izgleda nije bilo dovoljno da bi se ućutkale već tada prisutne kritike na račun njegovog pevanja. Mnogima je njegov nazalni izgovor bio dovoljan za zaključak da od njega nikad neće postati pevač, a bilo je i onih koji njegov glas nisu doživljavali kao anđeosko pojanje, već kao napadnu dernjavu kojom pokušava da zatrpa nedostatak muzičke nadarenosti. Ovakva različitost doživljaja u svedočenjima ranih Dilanovih slušalaca svedoči o tome da je on već tada bio čovek promene, koji je sve koji su mislili da ga poznaju umeo svojim preobražajima da iznenađuje iz dana u dan, ponekad iz sata u sat. Već tada je to bio onaj Dilan čija će karijera tokom narednih pola veka više puta imati kopernikanske obrte; pritom se svaki njegov naoko samoubilački *salto mortale* okončavao na isti način: podigao bi se na noge, malo ugruvan, ali spreman da s obnovljenom energijom krene dalje, sledeći novootvorene puteve svog nadahnuća. Njegova protejska priroda, razumljivo, bila je uzrok mnogih nesporazuma s publikom, jer ljudi ne vole da im se idoli menjaju: kad to učine, njihovi dotadašnji obožavaoci obično potraže sebi nove idole. Jer idole stvaramo prema svojoj slici i prilici:

¹¹ Shelton, *op. cit.*, 56.

¹² Anthony Scaduto, *Bob Dylan*, London: Abacus, 1972, str. 28.

oni su ono što bismo mi sami želeli da budemo – i zato im teško praštamo kad požele da postanu nešto drugo.

Protivurečnost Dilanove prirode ogledala se pored ostalog i u tome što mu je bilo izuzetno stalo do toga kako će ga publika prihvatiti i doživeti, dok je istovremeno pokazivao nepokolebljivu rešenost da joj nikada i ni na koji način ne ugađa – bar ne svesno i namerno i po cenu odricanja, makar i delimičnog, od vlastitih umetničkih principa.

Umeo je, štaviše, da prema slušaocima bude agresivan na jedan pomalo neobičan način. Naime, u svojim ranim „studentskim“ danima, dakle u vreme dok je nastojao da u Dinkitaunu što pre stekne ime i ugled, u klubovima i kafeima u kojima je nastupao nije uvek čekao da ga zamole da zasniva i zapeva, već je vrebao i grabio svaku priliku da se pesmom obrati slučajnoj publici. I pritom najčešće nije umeo da prestane, sve dok ga spoljašnje okolnosti na ovaj ili onaj način ne bi primorale da to učini. Čini se, međutim, da je takav vid samopromocije u njegovom slučaju bio delotvoran, ako imamo u vidu činjenicu da su njegovi nastupi tokom prvih nekoliko meseci u Mineapolisu bili potpuno volonterski, a da je onda u proleće 1960. godine počeo da zarađuje, najpre po pet dolara za večer, a potom i više. To „više“ svakako je bilo manje od onoga što bi dobijao da je ostao u grupi (u međuvremenu sve poznatijeg) Bobija Vija, ali je osećaj ostvarenosti koji mu je donosila novoosvojena uloga folk trubadura bio neprocenjiv: udaranje po klaviru u rokenrol sastavu bilo je tezgarenje, vraćanje korenima američke muzike u vazda pretesnim i zagušljivim klubovima bilo je umetnost. Negde u rano proleće 1960. godine, Robert Zimmerman okončao je proces izgradnje samosvesti koja će mu ubrzo omogućiti da postane Bob Dilan.

Mnogima koji su u to vreme imali prilike da ga čuju činilo se da je on tek jedan od mnogobrojnih izvođača kulturno-zabavnog programa posvećenog obnovi folk tradicije, i da u tom mnoštvu postoji veliki broj onih koji bolje pevaju, i još više onih koji bolje sviraju od plavookog heruvima iz Duluta. Oni pronicljiviji, međutim, već tada su mogli da naslute da pred sobom imaju muzičara kome je više nego do savršene pevačke i sviračke tehnike stalo do nečeg drugog: umesto da se trudi da što sugestivnije otpjeva pesmu, on je nastojao da *postane* pesma, da se pretvori u pesmu koju trenutno izvodi. Bilo je u tome onog što je romantičarski poeta Džon Kits video kao odliku koja prave pesnike odvaja od onih koji to nisu, odliku koju je nazvao „negativnom sposobnošću“: reč je o sposobnosti pesnika da u trenucima stvaranja poništi vlastito „ja“ i postane ono o čemu peva: slavuj čija pesma treperi kroz letnju noć ili umorni revolveraš koji u smiraj dana i života kuca na vrata raja.

Da preraste Dulut, Dilanu je bilo potrebno osamnaest godina; da preraste Mineapolis – tek godina i po. Sredinom decembra 1960. godine, ostavio je za sobom i taj grad i svoj dotadašnji identitet: u Njujork je krenuo neko ko je samo likom podsećao na doskorašnjeg nemarnog studenta Roberta Zimermana: taj neko zvao se Bob Dilan.

6. *Nomen est omen*

Neobično je, s obzirom na obilje hipoteza i teorija iznetih na tu temu, da još niko nije napisao knjigu o tome zašto je Robert Zimerman postao baš Bob Dilan, a ne, na primer, Vudi Alen ili Elton Džon ili Alis Kuper. Najpoznatija

među tim teorijama jeste ona po kojoj je svoje novo prezime Dilan preuzeo od velškog pesnika Dilana Tomasa (1914–1953), među ljubiteljima književnosti poznatog po vrhunskoj poeziji, a među ljubiteljima skandala po prekomernom uživanju u alkoholu, koje mu je prerano došlo glave.¹³ Ta je pretpostavka po svoj prilici netačna – ne samo zato što nema dokaza da je Dilan pre no što će postati Dilan čitao poeziju Dilana Tomasa, nego i zato što on svoje umetničko ime nije ni odabrao kao posvetu bilo kome ili bilo čemu: odabrao ga je zbog toga što mu se dopadalo kako zvuči. (Često su i sklopovi reči u njegovim stihovima stvarani više na osnovu toga kako zvuče nego na osnovu smisla na koji bi mogli upućivati – što nesumnjivo otežava traganje za takvim smislom i dobrim delom objašnjava zbog čega mnogi od tih stihova i danas predstavljaju nerazrešene zagonetke.) Zbog toga nije nezanimljivo pitanje kada je prvi put čuo melodiju te reči. Tvrdnja po kojoj je devojačko prezime njegove majke bilo „Dillion“ jedna je od njegovih karakterističnih izmišljotina: Bejti Zimmerman poticala je iz porodice Solemovic, koja je zarad uspešnije asimilacije na američkom tlu uzela prezime Stoun.¹⁴ Nije, međutim, izmišljotina to da je u Hibingu postojao (a postoji i danas) Dilon roud (Dillon Road), svega nekoliko minuta hoda udaljen od kuće na Mejpl Hilu u kojoj je stanovala Bobijeva velika srednjoškolska ljubav, devojka

¹³ Predanje kaže da su mu poslednje reči bile: „Popio sam osamnaest tura čistog viskija. Mislim da je to rekord.“

¹⁴ Roditelji Dilanovog oca, Ana Kirgiz i Zigman Zimmerman, bežeći od sve jačeg antisemitizma u tadašnjoj Rusiji, emigrirali su iz Odese u SAD 1905. godine. Majčini roditelji, Florens i Ben Stoun iz sličnih razloga doselili su se iz Litvanije četiri godine ranije, 1901.

po imenu Eko Helstrem.¹⁵ Legenda kaže da je baš ona bila prva osoba kojoj je njen tadašnji dečko obznanio svoje novo ime, i da je pritom kod sebe imao knjigu pesama – pa da, Dilana Tomasa.

Najpoznatiji, a sva je prilika i najpouzdaniji Dilanov biograf Robert Šelton ubedljivo opovrgava ovu lepu priču tvrdnjom da je Bobi Zimerman novo ime počeo da koristi već 1958. godine (tada se pisalo „Dillon“), te da je ono poticalo ili od porodice Dilion (Dillion), uglednih starosedelaca Hibinga, ili od Mata Dilona (Matt Dillon), glavnog junaka u to doba megapopularne televizijske serije *U dimu baruta* (*Gunsmoke*). Šteta bi bilo ne spomenuti i kandidata za davaoca imena na koga ukazuje Brus Polok: to je Bobi Dillon (Bobby Dillon), jednooki bek ragbi ekipe Grin Bej Packers: njegovo je ime, uostalom, najviše ličilo na novo ime doskorašnjeg Roberta Zimermana. Uz Zimermanov novi identitet lutajućeg folk pevača podjednako dobro su se uklapale konotacije koje su išle uz ime revolveraša-pravednika, kao i one koje su bile povezane s velškim pesnikom. Možda je zbog toga i odlučio da priču o tome – kao i mnoge druge priče iz svog života – ostavi otvorenom.

7. Put za Istok

Dilanova odluka da se zaputi u Njujork temeljila se na dva jaka motiva (kojima kao treći možemo dodati i arhetipsku želju za bekstvom iz provincijske teskobe rodnog

¹⁵ Sasvim je verovatno da je upravo njoj posvećena „Girl from the North Country“, jedna od najdirljivijih i najnežnijih Dilanovih ljubavnih pesama.

kraja). Najpre, Njujork je imao nesporno najjaču folk scenu u Sjedinjenim Državama, a imao je (mada ga neće imati još dugo) i Vudija Gatrija, koji je za tadašnjeg Dilana bio gotovo nestvarno monumentalan, mitski lik. I umesto da iskoristi priliku da do Gatrija doputuje u skladu s tradicijom koju je ovaj proslavio u svojim pesmama i u delu *Put ka slavi*, dakle kao slepi putnik u teretnom vozu, Dilan je odabrao bezbedniju i udobniju varijantu: autostop.

Lako i prilično brzo doputovao je do Njujorka, gde se odmah po dolasku suočio sa zastrašujućom ravnodušnošću velikog grada prema došljacima iz pitome unutrašnjosti Divljeg zapada. Kako nije imao nikog kome bi se mogao obratiti za pomoć, odlučio je da potraži svog jedinog njujorškog prijatelja. Taj prijatelj, međutim, ne samo da nije znao za Dilana nego se sticajem nesrećnih okolnosti nije ni nalazio u Njujorku: Vudi Gatri ležao je u bolnici u Nju Džersiju. Dilan je to saznao kad se pojavio na vratima kuće u Kvinsu u kojoj je živio Vudi. Vest mu je preneo Vudijev trinaestogodišnji sin Arlo, koji će kasnije krenuti očevim stopama i postati cenjeni folk kantautor, upamćen pre svega po satirično-psihodeličnoj, osamnaestominutnoj folk-bluz pesmi „Alice’s Restaurant“. Nezvani gost nije na prvi pogled pridobio Arlovu naklonost, ali je uspeo da ga nagovori da malo zasviraju. Dilanov do tada najznačajniji džem sešn, koji mu je obezbedio ulaznicu u krug prijatelja Vudija Gatrija, potrajao je nekih pola sata: posle toga, Arlo ga je uputio na adresu Roberta Glisona u Nju Džersiju. Glisonovi su živeli u blizini bolnice Grejstoun park, u kojoj je 1956. Gatri počeo da se leči, a koju godinu kasnije i da umire od Hantigtonove bolesti. Vikende je uglavnom provodio u domu svog prijatelja Glisona, u kome se uz Vudijevu porodicu, koja bi obično doputovala iz

Njujorka, nedeljom okupljala impresivna folk ekipa koju su sačinjavali, pored ostalih, i korifeji folk preporoda Pit Siger i Alan Lomaks, ali i zvezde u usponu poput Pitera Lafardža i Džona Koena.

Dilan nije bio ni jedno ni drugo, ali jeste bio dovoljno uporan i na svoj način prodoran tako da je uspeo da se (s dozvolom Vudijeve supruge Mardžori) ušunja u taj intimni porodični krug, i ostane u njemu. To mu je pružilo priliku da se u više navrata muzički predstavi Vudiju: nema podataka o tome kako je tada već prilično dementni folk heroj doživeo i ocenio muziku svog novog, mlađanog prijatelja, no već i sama činjenica da je takvih susreta bilo više navodi na zaključak da je Dilan s uspehom prošao tu važnu audiciju. Nije teško pretpostaviti koliko je to značilo za samopouzdanje momka kome su se samo godinu-dve pre tih susreta podsmevali kad bi najavljivao (a činio je to vrlo često) da se sprema da ode da poseti Vudija: Vudi Gatri je u to vreme, ponovimo, bio dalek i nedodirljiv, mitski lik: sama pomisao da bi jedan žutokljunac iz Minesote mogao da dopre do njega, a kamoli da se još i zbliži s njim, ličila je na neostvarljiv tinejdžerski san.

Žutokljuncu je, međutim, to ipak pošlo za rukom, i bila je to prva važna potvrda Dilanove koliko neobjašnjive toliko i neodoljive harizmatičnosti, koja će tokom potonjih decenija samo dobijati na ubedljivosti i težini. U njegovim ranim njujorškim danima, ta magija neodoljivosti temeljila se najvećim delom na njegovoj fizičkoj pojavi: delovao je kao ubogo siročče, nadrealna mešavina Olivera Tvista i Hitklifa: s jedne strane, budio je u ljudima (naravno, i još više, u ženama) zaštitnički instinkt i nežna osećanja; s druge, pogled mu je zračio nekakvim prkosom siromaha koji je duboko svestan nesklada između vlastite vrednosti i

sudbinom mu dodeljenog lumpenproleterskog društvenog statusa.

Takav je bio Dilan koji je u januaru 1961. godine odvažno kročio na blatnjave ulice Njujorka. Predanje po koje je već prve večeri u Grenič Vilidžu zaradio nešto para kratkim nastupom uz usnu harmoniku u ulozi pratećeg muzičara moglo bi biti istinito, pošto se te zime u Vilidžu sviralo doslovno na svakom ćošku: svako ko je imao dva stola i četiri stolice mogao je da otvori kafe, a svako ko je imao gitaru mogao je da nastupi praktično u bilo kom od tih skromnih ugostiteljskih objekata. Verovatnija je, međutim, mogućnost da se Dilan jeste predstavio nekakvoj publici u nekom od kafea, ali da za to nije dobio nikakav honorar – pošto je pomodni folk snobizam, pored prezira prema rokenrolu, podrazumevao i prezir prema nečemu što je neizostavno išlo uz tu i svaku drugu popularnu muziku, naime, prema novcu. Zbog toga su u osvit šezdesetih čak i viđenija imena neretko nastupala po klubovima *pro bono*: ozbiljan novac ući će u folk tek koju godinu kasnije, dobrim delom zahvaljujući i Bobu Dilanu.

A on je, međutim, tokom svojih prvih meseci u Njujorku morao da se dovija u traganju za vanmuzičkim izvorima prihoda. Kao neodoljivi maneken ubogosti i katalizator zaštitničkih poriva više puta je uspeo da po nekoliko dana živi kao usvojeno siročić u blagonaklonim, obično s muzikom i muzičarima povezanim porodicama, uz klasični aranžman za noć: vreća za spavanje na podu, ili sofa u dnevnoj sobi.

Njegovo bitisanje u danima kad nije uživao u milosti dobrotvora najvećim delom je obavijeno izmaglicama tajni i zaborava, do te mere da je do mile volje mogao da izmišlja priče o tome. Prema jednoj od njih, koju je 1966. godine

ispričao Robertu Šeltonu,¹⁶ tokom prvih nekoliko nedelja živeo je u blizini Tajms skvera s prijateljem koji je bio neo-stvoreni dramski pisac i ostvoreni narkoman, i radio razne poslove (tek tu i tamo s gitarom i usnom harmonikom) sa ciljem opstajanja od danas do sutra, bez namere da ostane u Njujorku. A onda mu je verovatno, prilikom neke od njegovih svirki po birtijama na 44. i 43. ulici, neko rekao da bi, ako mu je zaista stalo do muzike, trebalo da sedne u metro, prevali put od tri milje u pravcu juga i siđe na stanici Grenič Vilidž.

Teško da je iko mogao da pretpostavi da će suvonjavi momak detinjeg lika, u modnoj kombinaciji koja je izdajnički ukazivala na njegovo provincijsko poreklo, jednog ne tako dalekog dana postati prvosveštenik svetišta folka u koje je kročio prvih dana februara 1961. godine. Sasvim je, dakle, izvesno da je srdačna dobrodošlica s kojom su ga dočekali u Vilidžu bila potpuno iskrena i lišena bilo kakvog koristoljublja: Dilan je u svojim ranim njujorškim danima na mnogo načina zavisio od dobre volje drugih ljudi, kojima zauzvrat nije mogao da ponudi gotovo ništa – osim muzike, i malo mangupskog šarma.

8. Rađanje poezije iz duha muzike

Vilidž u to vreme nije bio samo središte novog folka, već i mesto okupljanja pripadnika bit generacije pesnika i proznih pisaca, koji su ništa manje nego muzičari davali umetnički pečat ovom delu grada. Bit poezija i ranije je negovala značajnu vezu s muzikom: njena sprega sa

¹⁶ Shelton, *op. cit.*, str. 65.

džezom imala je svoje zlatno doba sredinom pedesetih na Zapadnoj obali, da bi potom nenadano brzo izbledela: veza sa folk muzikom potrajaće nešto duže (od 1960. pa negde do sredine šezdesetih) i imaće znatno veći uticaj kako na poeziju, tako i na popularnu muziku. Toj početnoj sprezi i potonjem uticaju najviše je doprineo upravo Bob Dilan.

Prvi Dilanov nastup u Vilidžu o kome postoje pouzdana svedočenja bio je onaj u kafeu Komons: datum tog događaja nije ostao zabeležen, ali se zato zna datum njegovog prvog plaćenog nastupa: bilo je to 5. aprila 1961. godine, kada je svoj program izveo pred zainteresovanom i kompetentnom publikom sačinjenom od članova Udruženja ljubitelja folka Univerziteta u Njujorku. Sasvim je izvesno da je taj kolokvijum položio s uspehom, pošto je svega nekoliko dana kasnije dobio dvonedeljni angažman u prestižnom klubu Gerds, i to kao „predgrupa“ čuvenog Džona Li Hukera.

Početkom leta imao je prvo profesionalno snimanje: svirao je usnu harmoniku u pratećem sastavu Harija Belafontea. Kasnije će istaći koliko mu je teško padalo to što je morao mnogo puta iznova da svira istu pesmu. Nije mu, zapravo, bilo toliko neprijatno to što je morao da je svira bezbroj puta, već to što je morao da je svira bezbroj puta *na isti način*. Izbegavanje tog tegobnog ponavljanja i dan-danas čini njegove koncerte jedinstveno uzbudljivim i neizvesnim. Publika na njima neretko ne uspeva da prepozna započetu pesmu sve do prvih otpevanih stihova, i to iz sasvim jednostavnog razloga: Dilan zaista nikada nije istu pesmu izveo dva puta na isti način. A da bismo shvatili koliko ti načini mogu biti različiti dovoljno je, na primer, čuti rege verziju „One More Cup of Coffee“ sa albuma

Bob Dylan at Budokan – ili, jednostavno, gotovo čitav taj album, koji najvećim delom zvuči kao zbirka obrada koje je snimio neki Dilanov ljuti neprijatelj, s namerom da pokaže kako te pesme baš i nisu nešto naročito. Te pesme, međutim, uspevaju da prežive svako zlostavljanje. Malo ko nije doživeo nelagodu tipa „o-ne-zar-opet“, kada na koncertu (bilo kom koncertu bilo koje muzike) izvođači na kraju, na bis, složno i disharmonično zapevaju „Knockin’ on Heaven’s Door“, uz nadahnuto svadbarsko zauravanje i obavezan rutinski, ali na najjače odvrnut gitarski solo – a opet, izvorna Dilanova interpretacija svaki put nam nepogrešivo priziva prizor sunca i života na zalasku, od koga nam se pogled muti, a niz kičmu prolaze žmarci. Ima, dakako, i suprotnih primera, onih u kojima se Dilanove pesme u izvođenju drugih muzičara otvaraju na sasvim drugačiji način nego u originalnim verzijama, otkrivajući dubine za koje ni njihov autor nije mogao znati da postoje. Najpoznatiji i najubedljiviji primer te vrste nesumnjivo nudi Hendriksova obrada (mada reč „obrada“ ovde baš i ne stoji, jer pesma zvuči kao da ju je Hendriks napisao u krvi, znoju i suzama) „All Along the Watchtower“, kojom je levoruki vanzemaljac iz Sijetla i tu pesmu i sebe i Dilana učinio besmrtnim. Dilan, dodajmo, svakako ima još podosta ovakvih argumenata za besmrtnost, poput onih koje je ponudila Džozan Baez na albumu *Any Day Now* (recimo, u čudnovatoj, ozareno-melanholičnoj verziji „Simple Twist of Fate“, u kojoj u trećoj strofi briljantno oponaša akcenat¹⁷

¹⁷ Taj akcenat nije, kako mnogi misle, akcenat Dilanovog zavičaja u Minesoti: Dilan govori i peva s naglaskom karakterističnim za Oklahomu, tačnije za njemu najvažnijeg umetnika koji otuda vodi poreklo – Vudija Gatrija. „Okijevski“ akcenat Dilan je usvojio njemu u čast.

i dikciju svog bivšeg dečka, inače autora pesme), ili onih sa kompilacijskog albuma *Chimes of Freedom: The Songs of Bob Dylan*, objavljenog 2012. godine, na kome su se inventivnim obradama Dilanovih pesama istakli mnogi vrhunski izvođači, poput grupa Queens of the Stone Age ili Maroon 5, kao i solisti Peti Smit, Brajan Feri, Lusinda Vilijams i mnogi drugi: spisak je zaista dug i impresivan, što pored ostalog svedoči i o poštovanju koje Bob Dylan uživa među pripadnicima različitih generacija svojih kolega muzičara.

9. Hemondov hir

Na snimanju uz Kralja Kalipsa,¹⁸ međutim, Bob Dylan je tek unajmljeni prateći muzičar koji radi svoj posao, i radi ga onako kako mu se kaže. Radio ga je, očito, prilično dobro, pošto će se ubrzo naći na sličnom zadatku na snimanjima albuma bluz legendi Viktorije Spajvi i Big Džoa Vilijamsa, kao i folk pevačice Kerolin Hester. Producent ovog poslednjeg albuma bio je Džon Hemond, koji je, izgleda, video dalje i dublje od drugih, pa je momka sa usnom harmonikom zapitao da li bi ga zanimalo da snimi album na kome ne bi pratio druge, već samo sebe. Ovaj je u prvi mah pomislio da je reč o šali.

A priča, zapravo, tek tada postaje ozbiljna. Džon Hemond bio je veliko ime u svetu muzičkog biznisa, umetnički direktor i producent diskografske kuće Kolumbija, pod čije je okrilje svojevremeno doveo i neke od budućih

¹⁸ Reč je o albumu *Midnight Special*, koji će biti objavljen 1962. godine.

velikih zvezda poput Bili Holidej, Kaunta Bejzija ili Arete Frenklin. Zamisao o izdavanju solo albuma Dilan je nosio u sebi i pre susreta sa Hemondom, ali su mu u nekoliko diskografskih kuća ljubazno objasnili da ne dele njegov entuzijazam u pogledu takvog poduhvata. Posebno ga je zbolelo to što su ga odbili i u kućama koje su pretežno ili potpuno bile okrenute folk muzici: odbili su ga, pored ostalih i Džek Holcman iz Elektra rekordsa, za koju su već snimali neki od Dilanovih saboraca iz Vilidža, kao i Mani Solomon iz Vangarda, čija je neprikosnovena zvezda bila mlađana Džoan Baez. Tako su dvojica pomenutih producenata, kao i još neke njihove kolege, postali tragičari koji se po gubitništvu mogu meriti jedino sa službenicima diskografske kuće Deku, koji su nekih godinu dana kasnije četvoricu momaka iz Liverpula vratili kući uz savet da bi trebalo da nastave da vežbaju.

Hemond je, dakle, imao bolji nos, pa je organizovao audiciju posle koje je Dilan potpisao ugovor s Kolumbijom. Mnogi su se u toj kući čudili Hemondovoj privrženosti mladom i po njima prilično netaalentovanom a pomalo nadobudnom izvođaču, no ovaj se nije obazirao na te kritike čak ni onda kada su Dilanu, pošto mu je prvi album za godinu dana prodat u preskromnih pet hiljada primeraka, prišili nadimak „Hemondov hir“.

Dilan jeste bio „Hemondov hir“, no ovaj je za taj hir imao dobre razloge, koje najvećim delom ni danas nije lako objasniti. Ne mora biti tačna ona verzija priče po kojoj je Hemond ponudio Dilanu ugovor i pre no što ga je čuo kako peva, no čak i da ga jeste čuo pre poslovne odluke koja će obojici promeniti život, izvesno je da mladi folk trubadur svog budućeg mentora nije općinio pevanjem – koliko god da je ono već u to vreme posedovalo naglašenu

osobenost. Kao što ga nije općinio ni sviračkom tehnikom, premda je s gitarom i usnom harmonikom umeo da zvuči kao sasvim pristojan jednočlani bend. Ni ono malo autor-skih pesama kojima je u to vreme raspolagao nije predstavljalo opus koji je mogao da najavi iole značajniju karijeru. Izgledom je, nadalje, bio simpatičan i dopadljiv, ali nije bio Elvis: teško je bilo zamisliti okolnosti u kojima bi neko takav mogao da izraste u obogotvoreni predmet bezmernog pokloništva. Šta je, onda, bilo okidač Hemondove vizije Dylanove velike budućnosti? Odgovor je jednostavan: sve zajedno, uz takozvano „ono nešto“, onaj nedokučivi tajni faktor harizme istinskih velikana. Poput, na primer, Bajrona, koga su strasno obožavali (i ne manje strasno mrzeli) mnogi koji nikada nisu pročitali nijedan njegov stih, Dylan je neodoljivo plenio celokupnom svojom ličnošću. Pored nebrojenih koncertnih snimaka koji u manjoj ili većoj mери dočaravaju prirodu te magije, postoji i mnogo drugih svedočanstava o monumentalnosti Dylanove naoko krhke pojave, poput, na primer, sećanja Krisa Kristofersona na snimanje filma *Pet Garret i Bili Kid (Pat Garret and Billy the Kid, 1971)*. Dylan je u tom Pekinpoovom vesternu imao malu epizodnu ulogu, ali se, svedoči Kristoferson, kad god bi se našao u kadru, makar i u drugom planu, sva pažnja usmeravala ka njemu i uvek bi uredno „ukrao predstavu“ čak i velikom Džeјmsu Kobernu ili samom Kristofersonu. Bio je čarobni svirač koji nije ni morao da zasnira da bi svi krenuli za njim.

10. Probudila me kao šumu blistavi kreket raketa

A da bi postao i veliki pesnik bilo mu je potrebno još nešto, tačnije bio mu je potreban još neko – bila mu je, kao i svakom takvom pesniku, potrebna muza. Dilanova se pojavila u obličju sedamnaestogodišnje devojke neobične lepote i neobičnog imena. Zvala se Suzi Rotolo, i poticala je iz izrazito levičarske (tačnije, komunističke) italoameričke porodice. Njena ideološka osvešćenost neočekivano brzo prešla je i na momka s kojim se upoznala poslednjeg dana jula 1961. godine. Stoga svakako valja naglasiti da Suzi za Dilana nije bila samo izvor nadahnuća u onom sasvim apstraktnom smislu, već neko ko ga je usmerio putem kojim će ubrzo stići do svetske slave. Preobražaj koji je doživeo već u ranim danima ljubavi sa Suzi Rotolo neobično podseća na ono što se dogodilo jednom drugom velikom pesniku. Vilijam Batler Jejts, jer o njemu je reč, bio je značajan pesnik i pre no što je u svojoj dvadeset četvrtoj godini upoznao Mod Gon, ženu zbog koje će i o kojoj će napisati nebrojeno mnogo stihova. U tim stihovima, pored motiva neostvarene ljubavi – jer Mod će za Jejtisa do kraja života ostati nedostižna – vrlo često prevladavaju rodoljubivi motivi: Jejts je, ponekad nesvesno a ponekad sasvim svesno i s vrlo malo autentičnog nadahnuća, pisao poeziju za koju je verovao da bi mogla dopreti do srca vatrene pobornice irskog nacionalnog pokreta: drugim rečima, postao je rodoljub tek kad se zaljubio.

A Dilan je, kad se zaljubio, postao levičar i borac za ljudska prava. Do tada, tematika njegovih pesama kretala se u okvirima tradicionalnih folk motiva, od uzvraćenih ili neuzvraćenih ljubavi, preko baladnih narativa, do lutanja sa ciljem ili bez cilja. Politička nastava koju mu je Suzi

svakodnevno držala brzo je počela da proširuje njegove duhovne horizonte, kao i tematiku njegovih pesama: domaće zadatke koje je uradio na aktuelne levičarske svetske teme, kao što su ljudska prava, te hladni i topli ratovi, ubrzo će hiljade ljudi širom sveta znati napamet.

Naravno, nije Suzi Rotolo bila zaslužna samo za Dila-nove slobodarske himne („Blowin’ in the Wind“), kritičke invective („Masters of War“) i apokaliptične vizije („A Hard Rain’s A-Gonna Fall“); njoj je on napisao i neke od svojih najlepših ljubavnih pesama. Jer kao i mnoge druge velike ljubavi, i njihova je od samog početka bila prepuna potresa i nemira. Neki od njih dolazili su spolja: Suzinu porodicu činile su majka i starija sestra (otac joj je umro kad joj je bilo četrnaest godina), i ni jedna ni druga nisu bile oduševljene njenim izborom momka, pa su svoje nezadovoljstvo poprilično često izražavale na italijanski dramatičan i bučan način. U početku, razumljivo, Suzi i Bob nisu marili ni za čije primedbe: on je lebdeo na oblacima ljubavi i nadahnuća, ona mu se divila i zaljubljeno ga nazivala nadimcima „Raz“ (akronim njegovog pravog imena) i „Pig“ (što je verovatno imalo određene veze s njegovim higijenskim navikama). Što se tiče ovog poslednjeg, izvesne primedbe u tom pogledu imale su i majka Meri i sestra Karla; posebno sumnjičava prema neželjenom zetu bila je majka, koja je u njemu videla prevrtljivog, lažljivog i koristoljubivog arivistu. Stoga je u junu 1962. godine s radošću dočekala priliku da svoju mlađu kćer (koja je u tom trenutku već nekih šest meseci živela sa dečkom u iznajmljenom stanu) pošalje u letnju školu na Univerzitet u Perudi. Ni on ni ona, kako to već biva, nisu u tom odlasku naslutili početak kraja. Suzi je u Italiji „upoznala nekog“ (momka, uzgred, za koga će se kasnije i udati), pa

je povratak, planiran za septembar, odložila do decembra. Dylan je za to vreme pisao ojađene i ljutite pesme (i da je napisao samo „Don't Think Twice, It's All Right“, bilo bi dovoljno) i čekao, čekao. Dočekao ju je tek sredinom januara 1963. i odmah se uverio da su njegovi strahovi bili opravdani: ništa više nije bilo isto. Izdržali su zajedno još nekoliko burnih meseci, pri čemu tu negde u priču ulazi i devojka po imenu Džoan Baez, da bi se Suzi u avgustu odselila iz zajedničkog stana u Četvrtoj ulici, a u martu naredne godine i iz njegovog života. No taj je život u tom trenutku već ubrzano išao tokovima koje ni njegov vlasnik najvećim delom nije uspevao da kontroliše.

Da su se ranije sreli, možda i ne bi sve bilo drugačije, ali je sasvim sigurno da bi drugačiji bio Dylanov prvi album. Taj album snimljen je tokom dva novembarska dana 1961. godine, uz troškove snimanja u iznosu od 402 dolara. Zlobnici bi lako mogli zaključiti da se na albumu i te kako čuje da u taj pothvat nije uloženo dovoljno truda i novca, uz dodatni argument koji bi se ticao nimalo spektakularnog tiraža i slabašne prodaje.¹⁹ Zlobnici bi, međutim, pogrešili, i to ne samo zbog toga što je reč o veoma dobrom folk albumu, natprosečno dobrom čak i u ondašnjoj, veoma jakoj konkurenciji. Izuzetno je promišljen i delotvoran bio i način koji je Dylan odabrao da iskoristi tu prvu priliku za predstavljanje širem krugu slušalaca.

¹⁹ Današnja cena primeraka prvog izdanja ovog albuma kreće se u rasponu od 1.000 do 5.000 dolara, u zavisnosti od stepena očuvanosti ploče i omota.



Bob Dylan (1962)²⁰

Svoj prvi album Dylan je snimio za svega nekoliko sati, tokom dva popodneva u novembru 1961. godine. Ovim delom, jednostavno i prikladno naslovljenim pseudonimom na koji se i on sam u to

vreme tek navikavao, predstavio se pre svega kao izvođač, daroviti dvadesetogodišnjak čija je umerena slava polagano počinjala da se širi i izvan granica Grenič Vilidža. Uprkos činjenici da su u vinil, uz jedanaest obrada, bile urezane samo dve Dilanove kompozicije, album je nosio snažan lični pečat: mlađani došljak iz Minesote ubedljivo je pokazao sposobnost da jedinstveno osobenom interpretacijom „prisvoji“ svaku pesmu, i nepokolebljivu odlučnost u nameri da svojom muzikom osvoji Njujork, Ameriku i svet.

Ta muzika bila je čudnovato prijemčiv amalgam tradicionalnih formi – od folka, preko kantrija i gospela, do bluz. Naglašena prisutnost tematike smrti i umiranja, sasvim eksplicitna u pesmama poput „Fixin’ to Die“ i „See That My Grave Is Kept Clean“, ali prisutna i u većini ostalih, jeste u tom trenutku bila pomalo neočekivana od umetnika u tako ranoj mladosti, ali u retrospektivi deluje kao sasvim prikladna najava kasnijih

²⁰ Zasebni tekstovi o Dilanovim albumima, štampani u antrfileima, zasnovani su na prikazima koje je autor ove knjige objavio u zbirci: Bob Dylan, *Pesme 1961–2012*, Beograd: Geopoetika, 2019.

Dilanovih pesničkih interesovanja. Takva najava može se naslutiti i u dvema njegovim autorskim pesmama. „Talkin’ New York“ je podugačka bluz-pričalica, tematski i stilski srodna mnogim pesmama s potonjih albuma. Primetno inspirisana stvaralaštvom Dilanovog mentora Vudija Gatrija, „Talkin’ New York“ je pesma čiji autor na neobičan, naglašeno ironičan način traži – i dobija – saosećanje slušalaca. „Song to Woody“ dirljiva je posveta Gatriju, kome je Dilan, po vlastitim rečima, „dugovao svoj identitet i sudbinu“. Nastala neposredno nakon Dilanove posete umirućem učitelju i stoga sasvim razumljivo prožeta tematikom rastajanja i smrti, ova pesma zanimljiva je i zbog intertekstualnih referenci; tako su stihovi „Za srca i ruke ljudi ovog sveta / Što prah su bili pa odnese ih vetar“ odjek Gatrijevih „dolazimo s prašinom i odlazimo s vetrom.“ Smrt Vudija Gatrija za Dilana je ne samo veliki lični gubitak već i kraj jedne epohe i početak novog doba. Jedan od najmoćnijih glasnogovornika tog novog vremena biće upravo Bob Dilan. Ponikao na čvrstim temeljima američke muzičke tradicije, tako ubedljivo oživljene i preispitane na njegovom prvom albumu, Dilan će ubrzo početi da ispisuje nova blistava poglavlja te tradicije, ali i čitave istorije umetnosti dvadesetog veka.

Posmatran u kontekstu celokupnog autorovog opusa, ovaj album deluje kao vrlo precizna najava onog što će uslediti. Dilan ga je iskoristio kao izlog u kojem je uredno poređao sve što je u tom trenutku imao da ponudi: zanimljiv izbor američke tradicionalne muzike s naglaskom na folku i bluzu, uz dve stidljivo dodate autorske kompozicije, sve to otpevano onim prozuklim i hrapavim glasom koji