

Ivana Đurić Paunović\*  
Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

UDK 78.067.26:821.111-31.09 Salinger J. D.  
DOI: 10.19090/gff.2018.2.29-39  
Originalni naučni rad

## RAĐANJE POBUNE IZ DUHA POPULARNE MUZIKE: MUZIČKE REFERENCE U ROMANU *LOVAC U RAŽI*\*\*

Književno-kulturološko istraživanje sprovedeno u ovom radu usredsređeno je na značaj popularne muzike za oblikovanje i definisanje identiteta Holdena Kolfilda, glavnog junaka Selindžerovog romana *Lovac u raži* (1951), kao i njegovog odnosa prema dominantnoj kulturi sveta kom pripada. Posebna pažnja posvećena je formiranju i ispoljavanju Holdenove buntovničke prirode, sagledane kroz njegov odnos prema različitim pojavnim oblicima popularne muzike u romanu: od odlomaka iz mjuzikla, preko kompozicija iz plesnih dvorana, do izmišljene pesme „Mala Širli Bins”, koja predstavlja reprezentativan primer prisvajanja o kom govori Hebđidž (1979), tj. preobražaja stila popularne kulture u stil potkulture. Takvom prisvajanju Holden teži u svim kontaktima s elementima popularne muzike u romanu, najavljujući na taj način socijalnu i kulturnu pobunu koju će nekoliko godina nakon objavljivanja *Lovca u raži* iznedriti rokenrol muzika i rok kultura.

*Ključne reči:* popularna muzika, potkultura, bunt, identitet, džez, rok.

Popularna kultura prevashodno je kultura dokolice – konstatovao je Edgar Moren u studiji *Duh vremena (L'Esprit du Temps, 1961)*, napisanoj početkom šezdesetih godina, i stoga dobrim delom utemeljenoj na analitičkom promišljanju upravo onog kulturološkog/kulturnog konteksta u koji je smeštena radnja romana *Lovac u raži (The Catcher in the Rye, 1951)*, dakle perioda koji obuhvata kraj četrdesetih i početak pedesetih godina dvadesetog veka. Dokolica, kaže Moren, „otvara vidike blagostanju, potrošnji, novom ličnom životu” (Moren, 1979: 78).

Ovo poslednje ključni je aspekt njegovog određenja dokolice kao jednog od najznačajnijih proizvoda tehnološkog i ekonomskog napretka civilizacije. Jer savremena dokolica postaje „organski deo ličnog života, okvir u kojem čovek nastoji da potvrdi sebe kao ličnost” (Moren, 1979: 79). Takvu samopotvrdu nije lako ostvariti u dokolici ispunjenoj sadržajima popularne kulture, koja najvećim

---

\* ivana.djuric.paunovic@ff.uns.ac.rs

\*\* Rad je napisan u okviru projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije *Jezi i kulture u vremenu i prostoru* (broj 178002).

svojim delom podrazumevano teži uniformnosti i nametanju jednoobraznog načina mišljenja, kao i bezbedno mediokritetskog sistema vrednosti. Ovo svakako važi i za popularnu kulturu<sup>1</sup> epohe o kojoj piše Moren: do pred sam kraj pedesetih godina, ta je kultura bila gotovo u potpunosti lišena elementa pobune i bilo kakvog smelijeg isticanja individualnosti. Bila je to kultura rasonode, obeležena, pored ostalog, i infantilnošću, sadržanoj u igrama i priredbama na kojima se uveliko zasnivala (Moren, 1979: 80). Film i muzika, kao najpopularniji oblici te kulture, negovali su (s retkim, i mahom ne previše uticajnim, pojedinačnim ispadima) sličan model osrednjosti i neuznemiravanja. Stvari će se promeniti najpre na filmu, koji pedesetih godina – ponajpre u malobrojnim, ali dalekosežno uticajnim filmovima Džejmsa Dina (James Dean) – postaje „izraz društvenog nezadovoljstva” (Sen Žan Polen, 1999: 14); takođe, krajem pedesetih, pojava rokenrola izvela je na pozornicu ne samo novi muzički idiom, već i potpuno nov način mišljenja i doživljavanja sveta, u čija su se presudna obeležja ubrajali bunt, individualizam i oštro suprotstavljanje okoštalom građanskom sistemu vrednosti. Tada nastaje onaj „izazov hegemoniji” o kom govori Hebdidž – izazov koji se ostvaruje prevashodno posredstvom stila (Hebdidž, 1980: 27). Holdenu Kolfildu stil zasigurno ne nedostaje, ali u vremenu iz kog progovara on je tek ponešto atipičan predstavnik infantilne civilizacije kojoj pripada (o tome između ostalog svedoči i to što odbija da odraste), koji ima razlog, ali nema oslonac i oružje za pobunu. Za mlade ljude njegovog uzrasta muzika će to postati desetak godina kasnije – u Holdenovo vreme, ona je jedan od najdelotvornijih načina negovanja bezopasne osrednjosti. Tretman muzike i muzičkih referenci u romanu *Lovac u raži* mnogostruko potvrđuje ovakvo zapažanje.

Prvi pomen muzike u romanu neposredno je povezan s likom Stredlejtera, nezlobivog ali plitkoumnog i površnog lepotana; Holdenu je Stredlejter prilično nesimpatičan i pre no što sazna da ovaj izlazi s Džin Galager, devojkom s kojom je Holden ranije bio u vezi, i u koju je, čini se, i dalje pomalo zaljubljen. Taj i takav Stredlejter voli da zvižduće, i čini to „vrlo prodorno” (Salinger, 1991: 49)<sup>2</sup>, no nikad ne uspeva da pogodi melodiju, a po pravilu bira kompozicije koje ni neko s boljim sluhom ne bi lako odzviždao. Muzika je ovde naglašeno nedopadljiv znak prepoznavanja jednog donekle negativno obojenog epizodnog lika. Zbog toga i nije čudno što mu je izbor takav kakav je, upadljivo malograđanski i „štreberski”:

---

<sup>1</sup> Moren je naziva „masovnom”, no u ovom radu držaćemo se kasnije prihvaćene terminologije, u kojoj je termin „masovna” zamenjen terminom „popularna”.

<sup>2</sup> Svi navodi iz romana *Lovac u raži* dati su u prevodu autorke rada.

„Pesma Indije” zapravo je odlomak iz opere *Sadko* Nikolaja Rimskog-Korsakova, arija koju je u Americi u popularnu kulturu uveo Tomi Dorsi (Tommy Dorsey), odenuvši je u ruho džeza. Takvo popularizovanje klasike za Holdena je izrazito odbojno, zbog toga što predstavlja izvrstan primer skorojevičkog posezanja za visokom kulturom kao moćnim statusnim simbolom – pa stoga odlično pristaje liku nadobudnog i ambicioznog, a u duhovnom pogledu prilično ograničenog Stredlejtera. „Popularna zadovoljstva”, kaže Fisk, „proističu iz društvenih pripadnosti koje formiraju podređeni, ona potiču odozdo i kao takva u odnosu prema moći koja nastoji da ih ukroti i kontroliše moraju stajati u nekom vidu opozicije” (Fisk, 2001: 60). Opozicija je u ovom slučaju estetska: prisvajanjem sadržaja visoke kulture Stredlejter je, uz posredovanje popularnog mejnstrim džeza, zviždanjem banalizuje i prilagođava svojim potrebama. Pritom je potpuno nesvestan pomenute estetske opozicije, koju na taj način uspostavlja. Te je opozicije na racionalnom nivou najverovatnije nesvestan i Holden Kolfield – no on je, za razliku od svog neželjenog poznanika, oseća i doživljava kao atak na čula i dobar ukus. Istom kulturnom modelu popularizovanja visoke umetnosti pripada i druga melodija koju on voli, ona iz popularnog baleta *Pokolj na Petoj aveniji*<sup>3</sup>, čija je sadržina, nalik na priču iz crne hronike, uspešno zadovoljavala glad publike za morbidnim ubistvima s jedne, i sladunjavom sentimentalnošću s druge strane – kombinacija prema kojoj Holden Kolfield može da oseća isključivo gađenje (kao i prema Stredlejteru – istina, manje zbog toga što ovaj predstavlja otelovljenje napadnog malograđanskog kiča, a više zato što je trenutno u vezi s njegovom još uvek aktuelnom simpatijom).

Slična osećanja Holden gaji prema popularnoj muzici četrdesetih godina dvadesetog veka u celini. Prema njoj se najčešće određuje izrazito negativno, i pritom, po pravilu, propušta da istakne koja bi to i kakva vrsta muzike mogla da joj bude pozitivna protivteža. Poput mnogih mladih buntovnika, on zna šta neće, ali ne zna šta bi zaista želeo umesto toga. Dobrim delom i na temeljima tog nedovoljno artikulisanog nezadovoljstva, desetak godina kasnije nastaje rokenrol. „Kulturnu transformaciju američkog društva u godinama pre pojave kontrakulture”, ističe Kristijana Sen Žan Polen, „obeležavaju dva osnovna muzička oblika: džez, usko vezan za crnačku kulturu, i rok, čiji značaj stalno raste” (Sen Žan Polen, 1999: 14).

<sup>3</sup> Balet *Pokolj na Desetoj aveniji* (*Slaughter on Tenth Avenue*), kao deo popularnog mjuzikla *Na prstima* (*On Your Toes*), postavljen je na scenu 1936. godine, s muzikom Ričarda Rodžersa (Richard Rodgers) i koreografijom Žorža Balanšina (George Balanchine). Zaplet mjuzikla zasnovan je na priči o ljubavnom trouglu, a rasplet je tragičan.

Deo tvrdnje koji se odnosi na rok muziku sasvim je ispravan; što se džeza tiče, međutim, nije tačno da je ograničen isključivo na crnačku kulturu: u romanu *Lovac u raži* sasvim je očito da se u velikoj meri proširio na kulturu belaca, i to u modifikovanoj, pripitomljenoj i popularizovanoj varijanti. Čini se da je epoha koja je trajala od kraja pedesetih do početka osamdesetih, te u kojoj je rok muzika, kao jedno od svojih najznačajnijih obeležja, promovisala bunt, morala da prethodi epoha u kojoj je muzika predstavljala suštu suprotnost svakom vidu pobune – preciznije, sredstvo za pacifikaciju, pasivizaciju i odvikavanje mladih od svakog načina razmišljanja koji bi mogao voditi suprotstavljanju vladajućem sistemu vrednosti.

Upravo se takva, lobotomijska muzika izvodi u noćnom klubu hotela Edmont u Njujorku, prvog Holdenovog boravišta nakon svojevoljnog napuštanja srednje škole (iz koje bi, istini za volju, koji dan kasnije ionako bio izbačen) u Edžerstaunu, u Pensilvaniji. Ime tog noćnog kluba – Salon Lavanda – sasvim je primereno duhu frivolnog kiča koji, ispostaviće se, u njemu vlada, obilato natopljen odgovarajućom muzikom. Orkestar Badija Singera, sudeći po Holdenovom opisu, jedan je od onih koji su krajem četrdesetih u sličnim klubovima bili praktično neizbežni: muzika koju izvodi lagana je i prilično isprazna ali bučna varijanta džeza, oštro kontrastirana tada već uveliko aktuelnom bibapu, novom, revolucionarnom obliku džez izraza, koji se obraćao zahtevnijoj publici i nije bio ni milozvučan na način svojstven dotadašnjoj popularnoj muzici, a ni podesan za ples. No zato je swing kakav u klubu Lavanda svira orkestar Badija Singera namenjen, reklo bi se, isključivo plesačima. Bunt protiv rutinskog načina muzičkog mišljenja, koji je u sebi nosio bibap, nije imao pristupa mestima na koja su ljudi dolazili radi zabave uz ples. Popularna muzika četrdesetih ne šalje poruke, naročito ne one subverzivne: ona omogućava oslobađanje od viška energije – delom, svakako, potencijalno buntovničke – posredstvom plesa.

Takvom otklanjanju viška energije, donekle i nesvesno, teži i buntovni Holden Kolfield. Zbog toga u Salonu Lavanda poziva na ples Bernis, devojkicu koja je sa svojim dvema prijateljicama iz dalekog Sijetla doputovala da vidi Njujork. Ideal dobrog provoda za njih jeste veče u klubu, uz jedno piće i poneki ples, i vazda prisutnu uzbudljivu mogućnost da nalete na nekog poznatog filmskog glumca. Ples je u to vreme za mlade ljude još uvek jedan od najvažnijih elemenata javnog nastupa: otuda nije nimalo čudno to što duhovno skućena Bernis (Holden bez okolišanja govori o njoj kao o „glupači” (Salinger, 1991: 70)) odlično pleše. Epoha rokenrola, nekoliko godina kasnije, oslobodiće ples svih pravila i pretvoriti ga u potpuno nesputan oblik ličnog izraza, rasterećen svih do tada važećih konvencija;

krajem četrdesetih, međutim, ples je za provincijalku Bernis odličan način da Njujorčanima pokaže svoju kultivisanost i „modernost”. A Badi Singer i njegov „smrdljivi orkestar” (Salinger, 1991: 71) pritom, sasvim po njenoj meri i u skladu s njenim ukusom, sviraju „Jednu od onih stvari” („Just One of those Things”) Kola Portera, popularnu pesmu iz mjuzikla *Jubilej* (*Jubilee*, 1937). Pesma se dopada i Holdenu Kolfildu, koji primećuje da „čak ni *oni* nisu mogli da je potpuno upropaste” (Salinger, 1991: 71). Njegova strogost kad je reč o kvalitetu orkestra ukazuje na njegov istančan muzički ukus; s druge strane, njegova sklonost prema pesmama kao što je „Jedna od onih stvari” pokazuje da taj ukus ipak nije daleko od onog malograđanskog mediokritetstva kog se on u svim sferama života gnuša. Holden, dakle, pod uticajem vladajuće popularne kulture, nema čak ni primisao o tome da bi muzika mogla da bude išta više od skladnih harmonija i plesnog ritma – kao ni o tome da bi mogla u sebi da ponese nekakva angažovana, društveno subverzivna značenja.

Takvih značenja nema u vreme odigravanja radnje *Lovca*, čak ni na onim mestima koja će sasvim uskoro, već početkom pedesetih, postati najpre utočišta, a potom i izvorišta buntovničkog duha, suprotstavljenog svim konvencijama, kako u umetnosti tako i u svakodnevnom životu. Njujorški Grinič Vildž postaće jedno od takvih mesta, ponajpre zahvaljujući piscima bit generacije. Bitnici će ovu, izvorno radničku četvrt Njujorka osvojiti na juriš, i u mnogobrojne tamošnje klubove uvesti najpre poeziju, a potom i folk muziku, koja je zbog svojih tekstova predstavljala znatno podesnije oruđe pobune no što je to bio instrumentalni džez kakav se u klubovima Vildža svirao tokom prethodne decenije, i kakav u noćnom klubu koji Holden pohodi u romanu svira „veliki debeli crnac” (Salinger, 1991: 80) po imenu Erni. Ernijeva muzika i njegov stav sušta su suprotnost bitničkoj pobuni protiv establišmenta. Jer Erni je, po Holdenovom mišljenju, „stravičan snob” (Salinger, 1991: 80), koji, svestan svog dara i popularnosti, deluje kao da ne želi da razgovara ni sa kim ko nije slavan, ili makar na neki način važan. Njegova muzika suštinski je suprotstavljena i naglašenoj demokratičnosti najpre folka pedesetih, potom rokenrola šezdesetih i ranih sedamdesetih, pa i panka i novog talasa s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina dvadesetog veka – popularnih muzičkih pravaca u kojima nije bilo presudno važno da je neko vrhunski muzičar, već da ima snažnu ideju, koju posredstvom muzike, kakva god ona bila, želi da prenese. Erni je samozadovoljni virtuoz koji ne peva i ne buni se ni protiv čega – na radost njemu duhovno srodne, snobovske publike.

Taj i takav Erni, međutim, predstavlja odlično polazište za Holdenov kratak ali briljantan esej na temu odnosa publike prema muzičaru, tj. prema muzici, u kontekstu jedne nove popularne kulture u nastajanju, zasnovane na (gotovo)

božanskom statusu umetnika i idolopokloničkom stavu publike. Umetnike koji uživaju takav status Moren naziva „novim olimpijcima” (Moren, 1979: 129), i kaže da su oni ujedno „ideali koji se nikako ne mogu oponašati i modeli koji se mogu podražavati”; u skladu s dvostrukom prirodom boga-junaka u pojedinim religijama, savremeni olimpijci su „natčovečanski u ulozi koju utelovljuju, čovečanski u ličnom životu” (Moren, 1979: 129). Tako je i Erni svojevrsna božanska figura: dok svira, u njega je uperena jarka svetlost reflektora, a pred njim je veliko ogledalo, u kom publika može da posmatra njegovo lice. Ruke se ne vide, jer one u ovako postavljenom odnosu muzičara i publike nisu važne. Teži se utisku da muzika ne dolazi iz prstiju umetnika, već iz nekih metafizičkih, božanskih sfera; umetnik je njeno otelovljenje – on joj daruje lik, a ona njemu status božanstva. Reakciju slušalaca na Ernijevu razmetljivo i bespotrebno kitnjastu svirku Holden karakteriše konstatacijom da su „potpuno poludeli” (Salinger, 1991: 84). Ta reakcija srodna je nekoj vrsti indukovano religioznog zanosa; ona je ritualna, „naučena” i lišena bilo kakve spontanosti, svedena na socijalni čin namenjen, pre svega, (samo)potvrđivanju socijalnog i kulturnog statusa onih koji u njemu učestvuju. Povrh toga, obično je i znak neposedovanja izgrađenog ukusa, jer, kako kaže Holden Kolfild, ljudi „uvek aplaudiraju pogrešnim stvarima” (Salinger, 1991: 84). Publika, dakle, glumi zanos, a izvođač poniznu skromnost. U tom prećutno sklopljenom licemernom sporazumu obe strane su na dobitku: umetniku pripada oreol izuzetnosti, a publici potvrda posedovanja estetske kompetentnosti i dobrog ukusa, kao i socijalnog statusa. Jer izvan tog sporazuma ostaju oni koji ne poseduju materijalnu osnovu za uživanje u elitnim umetničkim sadržajima – kao i svojevoljni izopštenici, poput Holdena Kolfilda. Ovi potonji status autsajdera prisvajaju, pored ostalog, i zbog svesti o tome da u opisanom odnosu umetnika i publike, po pravilu, strada umetnost. „Te budale što se razvaljuju od aplaudiranja”, kaže pripovedač *Lovca u raži*, „pokvarile bi *svakoga*, ako bi im se ukazala prilika” (Salinger, 1991: 84). Zbog toga Holden oseća sažaljenje prema Erniju, pa, uprkos snažnoj želji da ode, ipak ostaje u klubu, samo zato što ne želi da ostane sam.

Priroda popularne muzike, dakle, a u izvesnom smislu – ne u čisto estetskom, već ponajpre u kulturološkom – i njen kvalitet, u velikoj meri određena je socijalnim i psihološkim profilom njene publike. Čak i onda, ili naročito onda, kad tu publiku čini samo jedna osoba. Najočitiiji primer te vrste determinisanosti prirode muzike profilom njenog konzumenta predstavlja gramofonska ploča koju Holden kupuje za poklon svojoj sestri Fibi. Fibi je, ukratko, anđeoski lik, hiperinteligentna i emocionalno prefinjena desetogodišnja devojčica, svom šest godina starijem bratu, bez konkurencije, omiljeno ljudsko biće. Pesmu „Mala Širli

Bins”, sa ploče koju Holden želi da joj daruje, ona nikada nije čula, ali on *zna* da bi je „oborila s nogu” (Salinger, 1991: 114). Pjesma je, u najmanju ruku, neobičnog sadržaja: u njoj je reč o devojčici kojoj su ispala dva prednja zuba, i koja se zbog toga stidi da izađe iz kuće. Takve pesme, pa ni neke slične njoj, nema u kanonu američke popularne muzike: Selindžer ju je izmislio, pošto mu je bio potreban baš takav, ljupko bizaran sadržaj.<sup>4</sup> Ovde je reč o specifičnom slučaju „prisvajanja” o kom govori Hebdidž – situacije u kojoj pripadnici potčinjene grupe „kradu” artefakte koji su vlasništvo dominantnih grupa i daju im „tajna” značenja, pretvarajući ih u „oblik otpora prema redu” (Hebdidž, 1980: 28). Prisvajanje se ovde odigrava na dvama planovima: pisac prisvaja model, matricu popularne pesme, i u taj model upisuje potpuno novi, izmaštani narativ; taj narativ potom prisvaja protagonista, i svojom interpretacijom prethodno nepostojećoj pesmi daje neočekivano značenje, zasnovano na kontrastu između teksta (nepostojeće) pesme i pevačice koja tu pesmu interpretira. Jer ako i nije postojala pesma „Mala Širli Bins”, postojala je pevačica kojoj je ta pesma pripisana u romanu. To je Estel Flečer (Estelle Fletcher), pevačica američko-kubanskog porekla.<sup>5</sup> Njena interpretacija, onako kako je opisana, deluje potpuno suprotno onome što bi se, s obzirom na detinjastu temu pesme, moglo očekivati: Estel Flečer pesmu „Mala Širli Bins” peva u diksilend stilu, nekako „kuplerajski” bezobrazno (Salinger, 1991: 115), ironično ukidajući svaki vid izveštačene sentimentalnosti. (Zanimljivo je u tom smislu i Holdenovo zapažanje da bi bela pevačica pesmi neminovno dala sladunjav ton.) Bezobrazluk je, međutim, u uhu posmatrača: ono što Holden, starmalo obogaćen različitim životnim iskustvima, ne uvek primerenim njegovim godinama, doživljava

<sup>4</sup> Zanimljivo je i to što se u pesmi na mikroplanu pojavljuje motiv želje za samoizolacijom od nametnutog okruženja. Isti se motiv više puta u romanu pojavljuje uobličeni u različite manifestacije Holdenove želje da se nastani negde izvan licemernog sveta koji mu je rođenjem dodeljen; nastojanje da se ostvari takva želja obeležiće u velikoj meri i život Džeroma Dejvida Selindžera.

<sup>5</sup> Estel Flečer (1928–2005) pevala je uglavnom šlagere sa snažnim uticajima džez i kubanske muzike; prve snimke napravila je 1948. godine. Hronološki, dakle, među tim snimcima mogla je biti i „Mala Širli Bins”. Pjesma s takvim naslovom, međutim, postoji samo u romanu *Lovac u raži*. Tačnije, u trenutku objavljivanja romana postojala je samo u njemu. Više izvođača i grupa kasnije je pokušalo da pesmu o Širli Bins učini „stvarnom”: možemo spomenuti džez tumačenje Breda Keja (Brad Kay), kao i zanimljive verzije u folk (irski bend *Blood and Stone*) i elektropop maniru (španski sastav selindžerovskog imena, *Nine Stories*). Najbolja, ipak, ostaje „nema” verzija iz romana, u koju će svaki čitalac ugraditi neku svoju muziku i svoj tekst.

kao kuplerajsku interpretaciju jedne bezazlene pesme – njegova sestra Fibi može da doživi tek kao komično bizaran spoj luckastih stihova i njihovog krajnje neočekivanog, za nju neobjašnjivo čudnovatog načina čitanja. Na tom kontrastu nevinosti i iskustva utemeljen je jedan od ključnih aspekata lika protagoniste *Lovca u raži*: prerano i nepovratno proteran iz sveta nevinosti u svet iskustva, Holden Kolfild neizlečivo tuguje zbog gubitka detinje vizije sveta. Otud njegov naglašeni prezir prema celokupnom sistemu vrednosti sveta odraslih, a otud, najvećim delom, i njegova bezmerna ljubav prema Fibi: ona je ono što je on donedavno bio, i što nikad više neće moći da bude.

Ovo poslednje objašnjava i njegov doživljaj muzičkog fragmenta koji je romanu podario naslov. Susret sa šestogodišnjim interpretatorom tog fragmenta naglašeno je epifanijske prirode. U nedeljno jutro, dok hoda duž Brodveja u potrazi za radnjom u kojoj će za Fibi kupiti „Malu Širli Bins”, Holden nailazi na tročlanu porodicu, koja izgleda „nekako siromašno” (Salinger, 1991: 115). Otac, sa šeširom „kakav obično nose siromašni ljudi kad žele da deluju elegantno” (Salinger, 1991: 115), razgovara s majkom; iza njih, zanemaren ali srećno zaokupljen svojim mislima, korača dečaćić, i pevuši pesmu koju će Holden razaznati tek kad mu, upravo s namerom da čuje šta dečak peva, pride bliže. Vreme rok kulture, kada će muzika postati jedna od presudnih oznaka identiteta mladih, još nije nastupilo, ali je već sasvim blizu: to pokazuje i Holdenova želja da čuje koju to pesmu peva dečak čija ga je pojava tako općinila; on zna, ili makar očekuje, da će ta pesma biti u potpunom skladu s njegovom pojavom, i da će na pravi način upotpuniti portret dečaka koji mu je svojom pojavom ozario tmurno jutro. Tako i biva, jer dečak pevuši pesmu „Ako neko nekog uhvati dok hoda kroz raž”. I za onog ko ne zna poreklo ovog pastoralno obojenog stiha, kontrast s ambijentom metropole u kojem je izgovoren sasvim je jasan i veoma izražen. Taj kontrast, međutim, postaje još značajniji kad se dopuni konotacijama koje idu uz ime autora tog stiha, škotskog pesnika Roberta Bernsa (Robert Burns). Berns je još za svog kratkog života postao bezmalo mitsko otelovljenje škotskog nacionalnog duha, nacionalni bard potekao iz autentično prirodnog, seoskog okruženja, čiju je čistotu sačuvao i ovekovečio u svojoj poeziji. Stoga njegov stih, možda i na potpuno intuitivnom planu, u Holdenu iznova budi već više puta iskazane eskapističke težnje. Dečak je potpuno izolovan, u tom trenutku zaboravljen i od svojih roditelja, usamljen na rubu ulice kojom jure automobili i na kojoj se čuje se škripa kočnica. Za takvom vrstom samoće žudi i Holden Kolfild, pa je stoga put od pandemonijuma njujorške ulične vreve do Holdenove rajske vizije sasvim kratak. Tu viziju, koja predstavlja simboličko i smisaono jezgro romana, Holden će iskazati u razgovoru sa Fibi. Uz to, autor je



lekovito ironičan prema svom romantičnom junaku, jer njegova vizija svoje polazište ima u pogrešno navedenom Bernsovom stihu: da li ga je u izmenjenom obliku pevao dečak na ulici, ili ga je Holden pogrešno upamtio – manje je bitno. Važno je to što je, za razliku od originala, koji glasi: „ako neko nekog sretno dok hoda kroz raž”<sup>6</sup>, u Holdenovoj svesti taj stih upamćen kao: „ako neko nekog uhvati dok hoda kroz raž”. Bez te jedne promenjene reči ne bi ni bilo lovca u raži: postojao bi, eventualno, sretac u raži, koji zasigurno ne bi mogao da čini ono o čemu Holden sanja kao o nečemu što bi radio po čitav dan, zauvek: ne bi mogao da decu zaigranu u velikom polju raži hvata kad se u igri opasno približe provaliji na čijem bi rubu stajao on, Holden Kolfield. Tako, kao u džez improvizaciji, u kojoj samo neznatno izmenjena melodijska linija, katkad i samo jedan promenjeni ton, može da preobrazi suštinu čitave kompozicije, jedna promenjena reč pretvara Bernsovu pastoralnu ljubavnu pesmu u utopističku viziju života glavnog junaka Selindžerovog romana.

Stoga je i veoma logično to što se poslednja muzička aluzija u romanu odnosi upravo na džez, na kompoziciju „Bluz limenog krova”, popularni džez standard iz dvadesetih godina dvadesetog veka, s krajnje jednostavnim tekstom i zaraznom, ali znatno manje jednostavnom melodijom. Momka s kojim je dva meseca delio sobu u srednjoj školi Holden pamti pre svega po tome što je „najbolje na svetu” (Salinger, 1991: 123) umeo da zviždi tu melodiju. Muzika tu jeste svojevrsna oznaka identiteta, premda ni izbliza ne na način na koji će to postati desetak godina kasnije: pomalo izandala popularna melodija ne govori ništa o onom na koga se odnosi, osim što naglašava njegovu bezličnost.

Dobrim delom upravo zbog bezličnosti popularne muzike prve polovine dvadesetog veka, *Lovac u raži* ne obiluje muzičkim aluzijama; štaviše, moglo bi se reći da, s obzirom na uzrast i kulturni milje pripovedača, takvih aluzija ima srazmerno malo. Muzike, međutim, u ovom romanu ima znatno više no što se na prvi pogled čini – ne samo zbog toga što neke od muzičkih referenci u sebi kriju ključ za čitanje i tumačenje suštinskih aspekata celine dela već i iz jednog manje uočljivog, ali ne manje važnog razloga. Reč je o tome da je dramski monolog

---

<sup>6</sup> Reč je o pesmi „Comin’ Thro the Rye”, koja sadrži stihove: ’Gin a body meet a body / Comin’ thro’ the rye’. Pesma obiluje lascivnim nagoveštajima, pa je kontrast između njene sadržine i dečakove interpretacije pandan onom koji postoji između pesme „Mala Širli Bins” i načina pevanja Estele Flečer, onakvog kakvim ga opisuje Holden: u prvom slučaju, reč je o pesmi s naglašenim erotskim konotacijama bezazleno otpevanoj glasom deteta; u drugom je obrnuto: dečja pesma otpevana je na nedvosmisleno erotizovan način.

Holdena Kolfilda, kao dominantan oblik pripovedanja u romanu, u velikoj meri oblikovan kao svojevrsni pandan muzičkom – preciznije, džez – izrazu. Selindžer u pripovedanju uspešno postiže ravnotežu između tradicionalnog realističkog modela i jednog vida (prilično pripitomljene i zauzdane) tehnike toka svesti; u skladu s tim, Holdenov pripovedački ton, prenet u muzički idiom, kreće se između tradicionalnog, melodijski i harmonski najvećim delom konvencionalnog džeza i eksperimentatorski odvažnog, za uho znatno manje umilnog bibapa. I kao da iščekuje, ili najavljuje, epohu rokenrola.

Ivana Đurić Paunović

THE BIRTH OF REBELLION OUT OF THE SPIRIT OF POPULAR MUSIC:  
MUSICAL REFERENCES IN *THE CATCHER IN THE RYE*

*Summary*

The paper provides the results of a literary and cultural study focused on the importance of popular music in shaping and defining the identity of Holden Caulfield, the protagonist of J. D. Salinger's novel *The Catcher in the Rye*, as well as on his relationship with the dominant culture of the world he inhabits. Particular attention is paid to the formation and expression of Holden's rebellious character, as observed through his relationship towards different manifestations of popular music in the novel. These include excerpts from musicals, compositions from dance halls, and the imaginary song entitled "Little Shirley Beans". This song provides a representative example of the adoption described by Hebdidge (1979). This process, which Hebdidge describes in *Subculture: the Meaning of Style*, suggests the transformation of a style from popular culture into a subcultural style. Holden strives towards such adoption in all his contacts with elements of popular music, which announces the social and cultural rebellion that would stem from rock and roll music and rock culture several years after the publication of *The Catcher in the Rye*. The anticipatory capability of Salinger's prose has proven to be a valid source for examining the mechanisms at work behind the influence of popular culture.

*Key words:* popular music, subculture, jazz, rock, identity, rebellion.

LITERATURA

- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. Beograd: Clio. Prevod: Zoran Paunović.  
Hebdiž, D. (1980). *Potkultura: značenje stila*. Beograd: BIGZ. Prevod: David Albahari.  
Moren, E. (1979). *Duh vremena*. Beograd: BIGZ. Prevod: Nadežda Vinaver.

Salinger, J. D. (1991). *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company.

San Žen Polen, K. (1999). *Kontrakulture*. Beograd: Clio. Prevod: Đorđe Trajković.



# *ХУНГАРОЛОГИЈА*

