



Srđan Srdić

NEKROPOEZIJA IJANA KURTISA

Intro: Mračni predmet obožavanja

Doći na koncert Joy Divisiona je kao doći u crkvu.

John The Postman

Ako je verovati Džonu Fisku, svaki vid pokloništva eliminiše mogućnost racionalne ekspertize.¹ Obožavaoci su, decidan je Fisk, u najmanju ruku nepouzdati, njih ne nalazimo u položaju kritički zasnovanom prema objektu analize, oni su bučni i emfatični navijači. Očekivati od njih trezven i suzdržan nastup ravno je naivnom fantazmu. Istupajući na ovaj način Fisk više govori o jednom od esencijalnih obeležja fenomena popularne kulture, *obožavalaštvu*, kao nečemu što se ponekad graniči sa izvesnim aspektima opsednutosti, pa čak i transa, nego što njegova teza pretenduje na opštu važnost.

Napisana stvarnost ekspeditivno demantuje Fiska: često su autori najrelevantnijih studija koje se bave popularnom kulturom i sami uživaoci njenih blagodeti. Ovde nas prvenstveno interesuje Joy Division, taj kratkoveki blesak iz tmine mančesterskog smoga, bend o kome su najbolje govorili i pisali upravo njegovi odani poklonici (Mik Midlz, Lindzi Rid, Toni Vilson, Džon Rob, Barni Hoskins...). Biće, ipak, da je Fisk zaboravio na Horacija, dok ovaj savetuje prijatelje i ljubitelje umetnosti da ostanu što bespoštedniji i nepotkupljiviji kada je u pitanju sud o radu onoga ko im je najdraži. Upravo distanca i svest o predmetu razlikuju inteligentnog obožavaoca od pukog konzumenta. Ukoliko Fisk ne želi da ih nepravedno izjednači. Da budemo jasni po pitanju onoga što zastupamo: dobar deo obožavalaca *zna* kakve je prirode to što obožava, razume tu prirodu i u stanju je da je strukturalno raščlani. Mistifikacija kojom se u prvi plan ističe obožavalački zanos ne može biti ništa više od onog što jeste, relikv romantičnog pojednostavljivanja.

Obožavanje, u svakom slučaju, u sebi sadrži opasne paradokse. Ono ume da bude nedovoljno motivisano, a time i inspirativno, zavodljivo. Obožavanje može da podstakne analitičku inicijativu, ukoliko je usmereno ka predmetu dostojnom analize. Imamo ispred sebe (ili iza sebe, čak pored sebe) drugu i poslednju ploču koju su Joy Division snimili. Šta čujemo? Kako se *to* što čujemo konkretizovalo i ustanovilo kao opšte mesto popularne kulture? Kojim putem se kretalo ka takvoj opštosti? Na kraju, ukoliko predmet pred nama, *tekst* sa kojim se suočavamo, u sebi sinhronijski ovaploćuje suštinsku estetizovanost i suštinsku popularnost, kom redu apstrakcija takav predmet pripada?

¹ „Obožavaoci su čitaoci koji preteruju: tekstovi obožavalaca prekomerno su popularne prirode“, Džon Fisk, „Obožavaoci i produktivnost“, u *Popularna kultura*, prev. Zoran Paunović, Clio, Beograd, 2001, str. 168.

Intertekstualnost, intertekstualnost, pre i iznad svega

Pokušajmo da suočimo ono na čemu radimo sa aparaturom kojom raspolazemo. Evo mesta iz pomenute Fiskove studije koje nam se čini kao krucijalno u odnosu na moguća čitanja albuma "Closer" (Joy Division, Factory Records, 1980): „U velikom delu savremene teorije kulture prihvaćena je tvrdnja da su svi tekstovi nepotpuni, te da se mogu izučavati samo intertekstualno i kroz načine primanja, ali društveni i akademski postupci tekstualne analize, čuvanja i pokazivanja, ipak priznaju 'estetskom' tekstu određeni stupanj dovršenosti, samodovoljnosti, i poštovanja kakvo ne ide uz popularne tekstove."² Da bismo izvršili *imenovanje*, ali i vrednovanje *teksta* albuma "Closer", nužno je uključiti se u proces njegove rekontekstualizacije.

Trudeći se da protumači poreklo konstrukcije "Joy Division", Džon Rob kaže sledeće: „Bio je (Ilan) Kurtis – *prim. aut.*) fasciniran nacistima. Ali, ne čini ga nacistom fascinacija činjenicom koliko i do koje mere ljudsko biće može biti uskraćeno i gnusno."³ Robova precizna formulacija vodi nas različitim ishodištima. Na jednoj strani nalazi se knjiga *Kuća lutaka* iz 1955. godine, inspirisana navodima o seksualnom zlostavljanju Jevrejki u nemačkim logorima. Ovo stanovište je sasvim pozitivno afirmisano tvrdnjama svih članova benda, a sam Kurtis nije se libio korišćenja citata iz ovog dela u jednoj od svojih ranih pesama, "No Love Lost". Na drugoj strani, nimalo neobično za Joy Division, pronalazimo mit. Taj se mit tiče ideje o provokaciji i njegove korene uočavamo u vidu prve verzije omota za prvi snimak koji su Joy Division napravili, "An Ideal For Living" (Joy Division, Anonymous, 1978), a na kojem je u prvom planu mali nacistički dobošar. Da neprilika bude veća, ostaće zabeležen i Kurtisov koncertni poklič: „Da li ste svi zaboravili Rudolfa Hesa?", koji nikako ne ide u prilog tezi o denacifikaciji Joy Division koncepta, ali svakako ide u prilog istini da mladost, nimalo retko, ipak opravdava besvest.

Otkud, dakle, potreba za provokacijom? Za Fiska, odgovor je nedvosmislen: ona nastaje iz revolta, ona je ta koja nagrizala ideološku dominaciju.⁴ Provokacija je, znao je i Majakovski, „šamar društvenom ukusu“, ona je neophodno sredstvo za kojim obavezno poseže svaka obespravljenost. Ako popularna kultura stvara sopstvenu mitologiju kao metafizičko utočište, tada je naša *predstava* o Joy Division fantom slobode. Ne postoje stvari, poručuje nam se, o kojima ne možemo da govorimo, a vreme u kom to činimo je hronologija oslobođenosti. Svako ko prihvati Joy Division, čini sa svojom slobodom šta mu je volja, a ovo se tiče i slobodnog uspostavljanja novih, *oneobičenih* semantičkih veza između predmeta čija su ontologija, moralnost i estetska vrednost bile definisane stabilnim formulama. Fiskovo „sve što je izvan kontrole“ vidimo i kao ono što poseduje eventualnu artistsku autonomiju, ali i kao nehotično anticipiranje jednog od presudnih motiva poezije Ijana Kurtisa.

² Džon Fisk, „Tekstualno siromaštvo i intertekstualnost“, u *Popularna kultura*, str. 143.

³ "Joy Division: Under Review", Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

⁴ „Otpor dominaciji, međutim, može poprimiti mnoge oblike. Sve što je izvan kontrole uvek predstavlja moguću pretnju, i uvek priziva moralne, zakonske i estetske sile koje bi trebalo da uvedu disciplinu“, Džon Fisk, „Agresivna tela i karnevalska zadovoljstva“, u *Popularna kultura*, str. 83.

Ekskurs koji smo napravili svedoči o impresiji *nepotpunosti*, koju Fisk imputira savremenim teoretičarima kulture. Ono što izvesno postoji kao Joy Division koncept, zaista iziskuje adekvatno protumačen kontekst. Do pravog značenja onog što nam se od strane Joy Division poručuje dolazimo tek nakon dekompozicije velikog broja konotativnih sistema, što mančesterske post-pankere određuje i kao post-moderne. Nasuprot ovome nalazimo pop-kulturni mit, čija su polazišta neusklađena sa interpretativnim naporima te vremenom sazrevaju u superapstrakciju utemeljenu na pukom verovanju i dopadanju. Dakle, još jednom shvatamo da obožavalačke reakcije dosežu ili krajnji smisao ponudnog i *obožavanog* teksta, ili krajnost mita.

Evo kontradikcije kojom se moramo pozabaviti, a koja nije izmakla Fisku: „Oni koji je optužuju (popularnu kulturu – *prim. aut.*) da je suviše pojednostavljena, da sve svodi na najočiglednije elemente, da poriče svaku prefinjenu složenost, svako gušće tkanje ljudskih osećanja i društvenog postojanja, primenjuju pogrešne kriterijume i zatvaraju oči pred mogućnošću otkrivanja istinski složenih osobina popularne kulture.”⁵ U nastavku Fisk tvrdi kako „popularna kultura ne podseća na izuzetno napisan sonet ili lirsku pesmu”.⁶ Šta ćemo ako, u svojim pojedinim pojavnostima, ipak podseća?

Vratimo se onome što je neosporno. Ukoliko smatramo da smo na adekvatan i ispravan način rešili zagonetku imena Joy Division, pred nama je još jedno pitanje, na prvi pogled slabo vidljivo. Ovo se pitanje postavlja povodom naslova druge i finalne Joy Division ploče, albuma „Closer”. Šta bi ovaj naslov trebalo da znači? Da bismo došli do validnog odgovora, moramo biti sposobni da izbegnemo nezgodnu lingvističku zamku.⁷ Ukoliko englesku reč „closer” pročitamo kao da je u pitanju imenica, tada je prevodimo sa „zatvarač, onaj koji zatvara”. Ipak, ako naš izgovor upućuje na prilog, značenje reči se dramatično menja, i glasi „bliže”. Da nevolja nije samo heteronimska, shvatiće svako ko zna da je datum smrti Ljana Kurtisa 18. maj 1980, a datum objavljivanja ploče 18. jul iste godine. Koje god značenje da prihvatimo kao autentično, pravdaćemo ga spoljašnjim, komemorativnim razlozima. Istina je da je ova ploča „zatvarač” Kurtisovog života i života Joy Division, i da nas dovodi „bliže” ovim završecima. Fiskove *nepotpunosti teksta* ovde bivaju dovršene tek nakon intervencije iz stvarnosti života, ili, da budemo sasvim direktni, iz stvarnosti smrti. Takvo faktografsko nadopunjavanje ponovo će nas opredeliti ka mitološkoj percepciji jednog objekta popularne kulture, o čemu će kasnije biti više reči.

Popularnost koju Joy Division u sebi sadrži očevidna je i nesumnjiva. Slušaoci radijskog programa legendarnog Džona Pila proglasili su pesmu *Atmosphere*, objavljenu kao singl 1980. godine, pesmom milenijuma, tačno dvadeset godina po njenom nastanku. Mik Midlz i Lindzi Rid o omotu prve Joy Division ploče („Unknown Pleasures”, Joy Division, Factory Records, 1979) pišu na sledeći način: „Učinkovita i prepoznatljiva slika s vremenom je sama po sebi postala klasik, i još se zagonetno i ponosno ukazuje na tisućama majica, bedževa i

⁵ Džon Fisk, „Kontradikcije i složenosti”, u *Popularna kultura*, str. 140.

⁶ *Ibid.*

⁷ Sličnu, ali ne istovetnu stvar pronalazimo u Foknerovom romanu *Buka i bes* gde je za jednog od junaka, idiota Bendžija, sestrino ime (Caddy) i dozivanje dečaka koji donose loptice za golf („caddie”) identična stvar u auditivnom i, kasnije, asocijativnom smislu. Postoji snimak na kom Ljan Kurtis peva u majici sa natpisom *The Sound and the Fury* („Buka i bes” – *prim. aut.*).

postera.”⁸ Poslednji navod nalazimo izvanredno značajnim, pošto, sasvim nedužno i nepretenciozno, implicira mogućnost postojanja nečega što bismo nazvali klasikom popularne kulture, predmetom koji je istovremeno visokoestetizovan i merkantiln.

Predistorija dizajna albuma "Closer" je dobro poznata i rado pominjana. Piter Savil, tvorac vizuelnog identiteta Joy Divisiona, predočio je svoj četvorici članova benda zbirku umetničkih fotografija koje je Bernar Pjer Volf napravio na groblju u Đenovi, a na kojima su se nalazili fino izrađeni nadgrobnji spomenici. Po Savilovom svedočenju, svi članovi benda, uključujući i Kurtisa, jednoglasno su, i bez dužeg razmišljanja oduševljeno odabrali fotografiju koja je nama poznata kao omot albuma "Closer". Savilov doprinos mitologizaciji nalazimo u sledećem: on je često isticao kako je prvo uradio omot, a zatim preslušao ploču, dok su Joy Division bili potpuno nezainteresovani za sve njegove dizajnerske intervencije sve dok se vrše na fotografiji za koju su se opredelili. Tek nakon Kurtisovog pogreba, Savil će shvatiti da je na omotu grobnica, i to će, užasnut, saopštiti Toniju Vilsonu. Ulančavanjem znakova kojima smo se do sada bavili (semantika imena benda – semantika i lingvistika naslova ploče – vizuelni aspekt ploče), stižemo do objekta memorijalnog, testamentarnog karaktera. "Closer" nije samo rok ploča, to je mesto na kojem biografija prestiže poeziju. To se mesto, nije teško razumeti, nalazi s one strane egzistencije, iza nje. Jedno od pitanja koja smo postavili u uvodu ovog rada glasilo je: Kako se *to* što čujemo konkretizovalo i ustanovilo kao opšte mesto popularne kulture? Izgleda da bi odgovor na ovo pitanje mogao da dà definitivn smisao našoj analizi, te ćemo ga u narednom poglavlju postaviti još jednom, sa neznatnim izmenama.

Zadovoljstva u nelagodnosti

To nas vodi ka trećem često isticanom zadovoljstvu – onom koje proističe iz nelagodnosti.

Džon Fisk⁹

Sviđa mi se da ti ne bude prijatno.

Disciplina Kičme

„Po mom mišljenju, 'Closer' je bio ljanov oproštajni govor i najbolji rad Joy Divisiona”,¹⁰ zapazila je Debora Kurtis na poslednjoj stranici biografije svog muža. Na albumu "Closer" čujemo glas mrtvog čoveka, onog ko se od nas, ali i od sebe, uveliko zaista oprostio. U trenutku objavljivanja ploče Kurtis nije bio živ, te njen karakter slobodno utvrđujemo kao izrazito posthumni. Oproštajni govori su stvar krajnje neprijatna i bolna. Složićemo se da ne poznajemo previše ljudi koji se sa radošću prisećaju nekog od njih. Šta nas onda dovođi u blizinu ploče "Closer"? „Da bi našla sebi mesto u popularnoj kulturi roba mora delom i

⁸ Mick Middles i Lindsay Reade, „Na tren sam pomislio da ću naći put”, u *Rastrgan – život lana Curtisa*, prev. Josip Visković, VBZ, Zagreb, 2009, str. 150.

⁹ Džon Fisk, „Produktivna zadovoljstva”, u *Popularna kultura*, str. 78.

¹⁰ Debora Kurtis, „Neka svi pročitaju”, u *Dodir iz daljine*, prev. Damira Štimac, Profil, Zagreb, 2009, str. 192.

da se poklapa s interesima ljudi", kaže Fisk.¹¹ Isti autor govori o „formacijama povezivanja“, koje možemo preimenovati u „formacije identifikacije“. Zašto?

U jednoj instanci samoubistvo tumačimo kao čin očajničkog neslaganja. Onaj ko se opredeli za samoubistvo kao da nam govori da više ne želi da učestvuje, da odustaje od igre. Samoubistvo je moguće percipirati i kao čin otpora, koliko god odbijali da to prihvatimo (Fisk pogađa u centar tezom o „izbegavanju, izmicanju društvenoj kontroli, izvrđavanju discipline nad sobom i drugima koje nosioci moći tako uporno nastoje da sprovedu“).¹² Ono što samoubica čini jeste upravo izbegavanje, ne samo formacija socijalne prinude, već i izmicanje od autoriteta Apsoluta. Valjda nema silovitije meditacije na ovu temu od one Dostojevskog kroz usta mahnitog Kirilova. Svako ko nasrće na svoj život potencijalni je mučenik, a izloženost javnosti i prisutnost tragova njegove intime u *popularnoj* savremenosti čine ga herojem mita.

Mitologizacija Kurtisovog samoubistva je sveobuhvatna. Njene koordinate i danas su pred nama. Kuća Kurtisovih, Ulica Barton broj 77, Maklsfild, na primer. Ili telefonski razgovori koje je obavljao 17. maja 1980. Svi znaju sve. Čini se da je neophodno *približiti* se i najmanjem detalju. Sve može da *znači*. Banalnosti svakodnevice odvođe do novih procesa intertekstualizacije. Do intertekstualizacije čina samoubistva. Dženezis Pi-Oridž slušao je te večeri kako mu Kurtis peva "Weeping", jednu od njemu najdražih Throbbing Gristle pesama (mada reč „pesma“ obično nije adekvatna onome što Throbbing Gristle proizvode na svojim pločama). Evo šta su obojica čuli:

*Obično nisam ovakav
Svi smo na podu
Ne želim da nastavim
Osim ukoliko ne mogu da prestanem da postojim
A to je najgore.*¹³

Učitavanje onoga što sledi po okončanju ovog telefonskog razgovora je neminovnost. Ideja o oprostaju bliska je Pi-Oridžu ništa manje nego Debore Kurtis.¹⁴ Tako su svi hroničari rada Joy Divisiona zapravo *hroničari najavljene smrti* Ijana Kurtisa.

Intertekstualizacija Kurtisovog samoubistva održava se i u pojedinostima odabira koji je napravio u iščekivanju smrti. Ako je "The Idiot" Igija Popa ekspresija njegove berlinske heroinske tuge, ali i omaž Dostojevskom, jednom od pisaca koji su presudno uticali na tekstove koje je Kurtis grozničavo pisao, Hercogova *balada* „Strožek“ oplemenjuje mit zastrašujućom žestinom. Priča o raspolućenosti i nemogućnosti izbora, kao i samoubistvu, efektno korespondira sa Kurtisovom biografijom, čineći "Love Will Tear Us Apart" *najbiografskijom* od svih Kurtisovih pesama. U to ime i epitaf Debore Kurtis, natpis na malom

¹¹ Džon Fisk, „Formacije povezivanja ljudi“, u *Popularna kultura*, str. 31.

¹² Džon Fisk, „Agresivna tela i karnevalska zadovoljstva“, u *Popularna kultura*, str. 83.

¹³ Throbbing Gristle, "Weeping", na *DOA: The Third and Final Report*, IR 0004, 1978.

¹⁴ Slučaj Pi-Oridža je ništa manje indikativan. Iako je prevazišao suicidalnu depresiju, on se odlučio za promenu pola, svojevrsnu negaciju i pobunu protiv primarnog seksualnog identiteta. (*Prim. aut.*)

spomeniku koji će godinama po postavljanju biti ukraden od strane nekog čija je posvećenost mitu o pevaču Joy Divisiona dosegla razmere perverzne opsesije.

Izuzet faktografije kraja, koja je sasvim mitologizovana, i tok snimanja ploče "Closer" danas je zatrpan mitskim naslagama. Slika koju do nas stiže posredstvom tekstova i dokumentarnih materijala obično u sebe inkorporira slabašnu figuru Kurtisa koji se, u isključivom prisustvu Martina Haneta, drži za glavu i kao hipnotisan izgovara stihove koji su čak i u tom trenutku samo njemu poznati. Takva vizija sugerise nam inkarnaciju mita o izolaciji. Paradoksalno, psihološki mehanizmi koji se lako prepoznaju pri recepciji Kurtisove umetnosti nama *približavaju* nekog ko je oličenje otuđenosti i usamljenosti. Objašnjenje ove neobičnosti leži u jednoj uzgrednoj napomeni Džona Roba: „Kurtis u *Isolation* peva o emocijama starim hiljadama godina.”¹⁵

Snimanje oproštajne Joy Division ploče inače je proticalo u znaku nesvakidašnjih opredeljenja onih koji su u njemu učestvovali. Martin Hanet, čije su zasluge za ingeniozno kreiranje zvuka benda impresivne, insistirao je da vreme u studiju provodi sa svakim od članova ponaosob, te je tako, kako red stvari u muzičkim studijima nalaže, na kraju ostao sam sa depresivnim epileptičarem Kurtisom. Otud nepojmljiva istina, danas notorna anegdota, da Huk, Moris i Samner nisu obraćali nikakvu pažnju na tekstove Kurtisovih pesama. Njih trojica, jednostavno, nisu bili prisutni kada su vokali snimani. Kao neku vrstu opravdanja, kasnije su pričali priču o lošoj opremi koja im nije dozvoljavala da na koncertima i probama čuju šta je zapravo ono o čemu Kurtis peva. Tako je literarni aspekt ploče do dana današnjeg pripisivan isključivo Kurtisu, čime smo se primakli na korak do ideje o testamentu. Kao što je Hanet, snimajući "Unknown Pleasures" urlao na Joy Division tvrdeći da su oni samo izvođači radova, a da je u pitanju *njegova* ploča, tako je i Kurtis pevao svoje stihove daleko od bilo kakve naznake njihove interpretacije, čineći samo ono što je sam mislio da bi trebalo da čini. Potpuno izolovan.

Rezultat, ono što je snimljeno, samim tim i večno, ako su kategorije koje nam pomažu da rastumačimo stvarnost deo *virtuelnosti*, Pol Morli predstavlja ovako: „Muzika koju sviraju Joy Division je telesna i lucidna, oni govore o emocijama koje ne možemo da kontrolišemo, impulsivnim nagonima, predrasudama, strahovima. Bend je ono što ne može da se izgovori ni odredi pretvorio u nešto sasvim razumljivo, u uznemirujuće prikaze najizopačenijih, najdubljih požuda.”¹⁶ U svojoj opservaciji, Morli je najviše u pravu kada kaže da Joy Division iskazuju neiskazivo, i time tek anticipira epsku snagu albuma "Closer", na kom je izvršen pokušaj interpretacije onog dela bića do kog niko i nikada nije dosegao, a gde je svaki novi kritički tekst napisan o ovoj ploči tek nemušta reinterpretacija takve interpretacije. Mitovi su, kao što znamo, *pokušani* odgovori, slike i priče koje bi trebalo da pomognu odgonetanju atavističkih nedoumica. Ako ga posmatramo kao objekat popularne kulture koji je od strane učesnika u takvoj kulturi mitologizovan, "Closer" mora biti zasnovan na premisama sa kojima se slušalac može identifikovati jer su vanvremenske i opšte, te su kao takve nadišle efemernost koju *popularnost* podrazumeva. Što dalje od efemerne prozaičnosti, to *bliže* visokoj umetnosti.

¹⁵ "Joy Division: Under Review", Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

¹⁶ Debora Kurtis, „Biće mi sve teže, znam to”, u *Dodir iz daljine*, str. 153.

Na kraju beše Tekst. I tama nad bezdanom.

Niko nije obraćao pažnju na ljanove tekstove. Možda je ostalima sve to zvučalo kao literatura.

Anik Onore¹⁷

Dragoslav Andrić, prvi koji je na srpski jezik preveo Kurtisove tekstove, smatrao je da ih moramo „izvući“ iz muzike.¹⁸ Ova teza je inspirativna i ne možemo je se tako lako osloboditi. Ukoliko je ovakvo „izvlačenje“ moguće, moguća je i percepcija Kurtisovog stvaralaštva kao čiste poezije. Koliko god ovakva potreba rok kritike često delovala dirljivo i romantično, gotovo kao odbrana statusa onoga što rok muzika jeste, pokušaćemo da se ne bavimo dekompozicijom albuma „Closer“ na taj način. Kretanje tim putem dovelo bi ulogu Huka, Samnera i Morisa do apsurdne ništavnosti. Što se tiče tržišta, a popularna kultura je zasnovana na tržišnim zakonitostima, ono se bavi, kada su Joy Division u pitanju, snimljenim, a ne zapisanim.

Pišući o uvodnim taktovima albuma „Closer“, Mik Midlz ističe prisustvo „egzotičnog marokanskog ritma“ koji prate „topele reči dobrodošlice“.¹⁹ Dok je pevač koga poznajemo sa „Unknown Pleasures“ „čekao vodiča da ga uzme za ruku i povede“,²⁰ pevač albuma „Closer“ preuzima inicijativu i sam postaje vodič, predstavljajući se kao neko ko *zna put*: „This is the way, step inside.“

Naglašena toplina koju Midlz registruje u „Atrocity Exhibition“, u suštinskom je neskladu sa semantikom lirike. U pesmi koja otvara „Closer“ slušamo o „ludnicama širom otvorenih vrata“, „užasima udaljenih mesta“, „masovnim ubistvima“, „onima koji su pokušali da uspeju“ i anonimnom *Nekom* ko tvrdi da „i dalje postoji“, svemu opisanom uprkos. Ono što je Kurtis imao da kaže o sopstvenoj poeziji najblaže rečeno jeste nedostatno i svedeno. Da li se i to ima pripisati pozi koju je želeo da zauzme, tek reći da iz stihova koje je pisao „možete da iščitajte šta god želite“²¹ ne znače ništa. Srećom, istovremeno je svoju liriku percipirao kao „multidimenzionalnu i otvorenu za interpretaciju“.²²

Interpretacija koju zahteva „Atrocity Exhibition“ počinje sa Balardom, jednim od onih autora čiji je uticaj na Kurtisa potvrđen desetinama puta. Kurtisovo čitanje nije uvek presudno kada je u pitanju njegovo pisanje, već se radije na njega oslanja instinktivno, po principima iracionalne simpatije. Ono što Kurtis prepoznaje kod pojedinih autora, u njegovoj lirici dobija sasvim drugačiji izgled i obično je ono pročitano samo povod za raznolike intervencije. U slučaju „Atrocity Exhibition“ znamo da je Kurtis čitao Balardov tekst, ali tek nakon pisanja svog. Ono što je preuzeo od Balarda jeste naslov, kao i osećanje distopijske mučnine za koje je znao da neće izostati u bilo kojem Balardovom delu. Neke napomene koje se tiču Kurtisovog, ali i obrazovanja ostatka benda, nedvosmislene su u oceni

¹⁷ „Joy Division“, Grant Gee, Hudson Production, 2007.

¹⁸ Dragoslav Andrić, *Stereo stihovi: antologija rok poezije*, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 358.

¹⁹ Mick Middles i Lindsay Reade, „Bliže“, u *Rastrgan – život lana Curtisa*, str. 241.

²⁰ Joy Division, „Disorder“, na *Unknown Pleasures*, Factory Records, 1979.

²¹ Debora Kurtis, „Na sedmom nebu“, u *Dodir iz daljine*, str. 108.

²² *Ibid.*

nesistematičnosti i nedovoljne načitanosti.²³ Ipak, za razliku od ostale trojice, Kurtis se opredeljuje u pogledu onoga što mu je u spiritualnom smislu blisko, praveći selekciju kojoj pripadaju Sartr, Balard, Keruak i Barouz, jednako kao i klasici prethodnih epoha, Kafka i Dostojevski.²⁴ Ostali su, kaže Džon Rob, „znali da peva o teškim stvarima, ali ih nisu razumeli do kraja. Ne radi se o manjku intelekta, već o nezainteresovanosti.”²⁵ Bez obzira na kvalitet Kurtisovog čitanja, tekstovi koje je sam pisao uslovljeni su postupkom koji ih, kako Bart kaže, čini *čitalačkim*, „spisateljski složenijim, avangardnijim, pa stoga privlačnim samo za manjinu”,²⁶ a time i neočekivanim delom jednog objekta popularne kulture.

“Atrocity Exhibition” čitamo i kao posvetu Balardovom distopijskom futurizmu (Barni Hoskins će decenijama kasnije tvrditi da je Martin Hanet na albumu “Closer” snimio *distopijski disk*),²⁷ ali i kao introdukciju, uvođenje u predvorje Smrti, uzrokovanu činjenicom da je naš vodič mrtav. Za Anik Onore i Deboru Kurtis sve ono *izgovoreno* na ploči nije ništa drugo do vapaj čoveka kome je potrebna pomoć, što je uvid koji percepciju drastično pojednostavljuje.

Muzički, “Atrocity Exhibition” je krajnje netipičan izbor za otvaranje jedne rok ploče, dakle, ona je sve ono što “Disorder” nije. Konstruisana na monotonij, dobošarskoj repetitivnosti, ona je rastrzana između melodije Hukovog basa *izvučenog* iz miksa (kao da i u muzičkom smislu Hanet na površinu dovodi ono što je po prirodi nečujno, iako smo sve-sni njegovog konstantnog prisustva – nisu samo tekstovi u funkciji razotkrivačkog ogoljavanja) i lepljivog zvuka Samnerove gitare koja leluja i podrhtava bez jasnog uporišta.

“Isolation”, pesma kojom se “Closer” nastavlja, u stvari jeste prva stvar koju su The New Order snimili. Njen skelet, sav od pankerske nedvosmislenosti i u formi direktnog, nemilosrdnog udara, preživljava hanetovsku sintetizovanu elektro-intervenciju, pa je ne osećamo kao usputno preispitivanje formule koju Sex Pistols odašilju Nirvani. Ali, kao što nije pank pesma, “Isolation” nije ni pop pesma. Pop pesma ne može da podnese stihove u kojima stoji:

*Majko pokušao sam veruj mi molim te
Trudim se najviše što mogu
Stidim se stvari kroz koje prolazim
Stidim se sebe ovakvog.*

Uvođenjem Majke, Kurtis postiže efekat „duboke usamljenosti” o kojem govori Hoskins.²⁸ “Isolation” je satkana od „strahova”, „posvećenosti”, „ljubavi”, „slepila”, „bola”, „lepote”, „neopisivog” i „zadovoljstva”. Takva vrsta lamentirajuće meditacije skreće pažnju sa zarazne

²³ „Nisu bili dovoljno obrazovani, nisu bili dovoljno načitaniji”, Mik Midlz u “Joy Division: Under Review”, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

²⁴ Huk i Samner su u Briselu prisustvovali jednom od najspektakularnijih pop-kulturnih susreta, tokom kojeg je ljan Kurtis (inače autor pesme *Interzone*) od Vilijama Barouza tražio besplatan primerak bilo koje knjige, smatrajući da na to ima prava kao *obožavalac* koji ih je prethodno sve kupio. Barouzov odgovor koji obiluje teškim i primitivnim vulgarnostima danas deluje gotovo nestvarno. Toliko o pop-kulturnim mitovima. (*Prim. aut.*)

²⁵ “Joy Division: Under Review”, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

²⁶ Džon Fisk, „Proizvođački tekst”, u *Popularna kultura*, str. 122.

²⁷ “Joy Division: Under Review”, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

²⁸ “Joy Division: Under Review”, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

pevljivosti i ritmičke nedvosmislenosti. Pevač-vodič iz "Atrocity Exhibition" koji je samo-uvereno nudio svoje usluge, sada traži i moli, obraćajući se Majci kao figuri iza koje stoji prvobitni vitalni princip, prihvatajući je kao odstupnicu i utočište. Eskapistička dimenzija Kurtisovog teksta ojačana je ispovednim tonom, o kojem je Kurtis dosta toga mogao da nauči od Keruakovih putnika. "Isolation" i jeste ispovest putnika koji se uputio *od sebe*, ishodište duge konfrontacije koja eskalira u samognušanju.²⁹

"Passover", treća pesma na albumu, jeste sasvim u znaku Kurtisove opsesije predestinacijom: „Znao sam da će ova kriza doći.” Otud i kompletan ton pomirenosti i suzdržanosti po pitanju iskazivanja bola ili revolta. Onaj koji peva samo konstatuje opravdanost svojih nagoveštaja. Pevač nam o onom što oseća govori kao o gubljenju ravnoteže, ne obaveštavajući nas šta bi ta ravnoteža trebalo da predstavlja. Ono što znamo je da je nema. Njeno mesto zauzele su sumnja, uznemirenost i zapitanost nad onim što tek dolazi. Upravo je neizvesnost ono što proizlazi iz samog naslova pesme. "Passover", odnosno Pasha, je jevrejski praznik, proslava izlaska iz egipatskog ropstva pod Mojsijevom komandom. Onaj koji se nalazi u situaciji narušene ravnoteže primoran je da *izađe*, iako ne zna šta je ono čemu bi imao da se nada nakon izlaska: „Ili proći kroz pustinje i pustoš još jednom...”

Mada se predstavlja kao nešto što se može prihvatiti a ne mora, *izlazak* je neminovan. Izbor je lažan. Nema ga. Pevač tumači sebe kao zarobljenog unutar nečega iz čega se može iskobeljati samo na jedan način. Fatalizam koji proizlazi iz pesme "Passover" kao da je obuhvatio i njenu muzičku strukturu. Srednji tempo, nepostojanje dinamičkih nijansi, monotonija melodije, izostanak refrena i bilo kakvog produkcijskog naboja, pomirenost sa patetičnom ulogom „onoga koji je uvek na gubitku”, doprineli su utisku praznine koju ništa ne može ispuniti i učinili da "Passover" nije prečesto navođena kao ono najbolje što su Joy Division snimili.

Već u "Colony" ponovo prepoznajemo dramu. Kao i u slučaju Balarda, pozajmica iz Kafkine pripovetke nije izvedena po osnovu semantičke slojevitosti, već na osnovu prilično rudimentarnih analogija. Za Kurtisa nije važan proročki aspekt Kafkinog dela, o kojem se oduvek govorilo kada je „Kažnjenička kolonija” u pitanju. Dehumanizacija koju Kafka predstavlja kao bazičnu kada je ljudski rod u pitanju (a koja će se ostrviti i na njegove rođene sestre, što on neće doživeti) nije ono što Kurtisa dovodi u blizinu Kafke. Njemu je neophodno da svog pevača-roba iz pesme "Passover" pretvori u kažnjenika, nekog čije je sagrešenje naišlo na adekvatnu sankciju. Kako nam se pevač obraća sa mesta koje je sam nazvao „kolonijom”, on evidentno nije usamljen u svojoj *kažnjenosti*, već mu društvo prave oni koje je kaznio sopstvenim delima. Dakle, sledimo liniju od vodiča, usamljenika, roba pa sve do kažnjenika-krivca. Problem ove pesme jeste delimično disovske prirode. Ukoliko joj ne priđemo kao dobri poznavaoци Kurtisove intime, „vapaj za pomoć”, „porodični život”, „zabrinuti roditelji”, kao i „on” i „ona” ostali bi zamagljeni, *nedopevani*, sa premalo toga ostvareni poetski fragmenti. Međutim, *kažnjenik* se u svom tekstu trudi da razmisli o suštini stvari:

*Ne vidim čemu svi ti sukobi,
Ne vidim čemu sva ta iščašenja.*

²⁹ „Pjesma je kratka i pršti od akcije, iako se, što je tipično za cijeli album, na samom kraju povuče kao da nije u potpunosti dovršena, trenutak pošto je ostavila suprotan dojam. I ovo, također, doprinosi beznađu”, izvod iz recenzije albuma "Closer" Dejva MekKaloha, Mick Middles i Lindsay Reade, „Bliže”, u *Rastrgan – život lana Curtisa*, str. 241.

Nesuglasice su naizgled nemoguće u svetu u kojem vlada Bog-Razum:

*Bog te je u svojoj mudrosti uzeo za ruku,
Bog je u svojoj mudrosti učinio da shvatiš.*

Nedovoljno siguran u ono što sam predstavlja, kažnjenik upućuje one koji ga optužuju na Boga, poistovećujući svoj boravak u „koloniji“ sa jednom od Jaspersovih „graničnih situacija“ u kojima je ljudskost nemoćna.

„Colony“ je nervozna i napeta, čak i agresivna, sa mnogo prostora za Kurtisa da se na nastupima kreće u pravcu narastajuće tenzije, naglašavajući jaz između čoveka bez ikakvih moći i Boga koji je pasivan u sebi imanentnoj kontemplaciji.

Naredna pesma, „A Means To An End“, završava prvi deo ploče, i ona je poslednje mesto na kojem ćemo osetiti privid odlučnosti, ma koliko bila prožeta melanholijom. Još manje semantički dovršena od „Colony“, ona apostrofira iskustvo izneverenosti:

*Verovao sam ti
Verovao sam ti.*

Rešenost sa kojom nas suočava ima svoje korene i u jednosmernoj ritmici, kretanju koje je apsolutno ravnomerno i dovedeno do apsurdna mehanike, do ravni puke mašine. Ono što se zapravo dešava pronalazimo u dijaloškim igrama između Samnerove gitare i Kurtisovog vokala. Osećanja koja „A Means To An End“ proizvodi veoma su bliska nadolazećoj pretnji:

*Kuća negde na stranom tlu
Gde se vremešni ljubavnici dozivaju
Da li je to tvoj cilj, to je ono što ti treba
Mesto na kom se psi i lešinari hrane.*

„A Means To An End“ je oda nemirenja sa ponuđenim, njen pevač se suočava sa protejskim svetom koji se podmuklo prometnuo u nešto nepodnošljivo i opako, i pored sve iskrene vere kojom ga je obasipao. Debora Kurtis sigurno nikada nije rado slušala ovu pesmu.

Ono što počinje sa „Heart and Soul“, a završava se sa „Decades“ možda je najstrašnije mesto u zamršenoj istoriji rok muzike, a funkcionise kao zasebna ploča, ploča u ploči. Dok smo na prvih pet pesama mogli da prepoznamo rukopis autora albuma „Unknown Pleasures“, ostatak je radikalno izneveravanje slušalačkih očekivanja. Midlz se seća kako je u svom tekstu za magazin „Sounds“ Dejav MekKaloh po prvi put upotrebio termin „gothic“ u kontekstu muzike.³⁰ MekKaloh je morao da pronađe adekvatan termin, pa ga je, kako to u istoriji teorijskih pojmova često biva, preuzeo sa mesta na kojem bismo mu se najmanje nadali. Ako govorimo o kategoriji lepote, drugi deo albuma „Closer“ zaista odiše grandioznom monumentalnošću, teškom i distanciranom, hladnom i neprijatnom po slušaoca koji se u svemu oseća sićušno i nedoraslo. Da i kasnija kritika nije bila neupućena, svedoče

³⁰ Mick Middles i Lindsay Reade, „Bliže“, u *Rastrgan – život Iana Curtisa*, VBZ, str. 242.

stotine bendova čiju muziku danas opisujemo kao "gothic" ili "dark", a koja je manje ili više izrađena na postulatima finalnog dela ploče "Closer".

"Heart and Soul" je, po mišljenju autora ovog teksta, vrhunac umetnosti Joy Division i ljana Kurtisa, i to u svakom smislu, muzičkom, produkcijском i tekstualnom. Pored toga, ona je i formalna revolucija u malom, pošto je na prostoru od nešto manje od šest minuta došlo do pomeranja koja će narušiti sve konvencije dotadašnje rok muzike i otvoriti joj neslućene i inovativne perspektive.

Danas bismo rekli da je "Heart and Soul" *soundscape* odsviran u savršenom *drum and bass* maniru, pesma koja podrtava od nagomilane erotike smrti. Prvo je Hanet *podebljao* Hukov bas distorziranim efektima, suprotstavio ga Morisovom kristalnom dobošu, a onda sve zajedno propustio kroz sintisajzer koji evocira blizinu hora mrtvih duša³¹ praćenog povremenim kricima galebova ili sirena. Tokom prvog minuta Kurtis je ukinut, *nema ga*, da bi se ukazao, zamišljeniji i nežniji nego ikad: „Pokorno tražim oproštaj.“

Onaj koji peva "Heart and Soul" našao se u procepu između dobra i zla, duboko uveren da ne može da se opredeli bez ogromnih gubitaka koje je i sam ranije nagoveštavao. Izbor koji napravi lišice ga večne duše ili ljudske osećajnosti: „Jedno će izgoreti.“ Zagledan u sebe, on se našao pred „podsmevajućim ambisom“, „cirkusom gde su sve budale na broju“. Introspekcija rezultira istinom o „užas koji je iznad svakog dobra“: „Nema povlačenja, nema odstupnice.“ Od ove pesme više nema sumnje ni nade, sve je postalo neumitno:

*Postojanje je nevažno
Postojim najbolje što mogu.*

Pevač čiju smo borbu pratili konačno se predao, ono što ga je zadesilo on vidi kao nešto protiv čega se ne može, jer je na drugoj strani ponovo on sam, sa svim svojim patnjama, nesavršenostima i neurozama. Ona vrsta izbora koja je pred njim nije za čoveka, jer će ga uskratiti, osakatiti, oduzeti mu ono bez čega dalje ne može da živi. Jedno ili drugo, svejedno je, kaže on. Strahota svejednosti oličena je u plačljivom glasu koji slušamo, glasu koji po prvi put na ploči upućuje na mučenika, nekog ko se upustio u sukob sa elementarnim principima ljudske prirode, ali i konvencijama morala koji ne dopušta oslobođenje. Kako je egzistencija negativno uslovljena, ustrojena kao niz slabosti i nepravilnosti, nemoguće je prevazići je. Težnja za savršenstvom ustupa mesto šopenhauerovskoj čežnji na čijem kraju je smrt.

U "24 Hours" mnogi pronalaze esenciju onog što su Joy Division predstavljali.³² Verovatno takvo mišljenje ima za uzrok soničnu eksplozivnost pesme, kasnije tako karakterističnu za *post rock* bendove, kao što su Mogwai ili Godspeed You Black Emperor! Za Midlsa i Lindzi Rid u pitanju je „najtužniji trenutak albuma, kada se Hookeyjev bas naglo uzdigne i potjera pjesmu naprijed, dok je pjevač i dalje prati istim tempom“.³³ U odnosu na zapisano, ovaj fenomen naglašava rastrojstvo očaja:

³¹ Mrtvim dušama obraćao se i ljan Kurtis u istoimenoj pesmi, tvrdeći kako ga „uporno zovu“. (*Prim. aut.*)

³² "Joy Division: Under Review", Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

³³ Mick Middles i Lindsay Reade, „Bliže“, u *Rastrgan – život lana Curtisa*, str. 242.

*Znači ovo je stalno, ljubav je smrskala ponos.
Što je bilo nevino, svoja je suprotnost.*

Bezizlaz dolazi od nedostatka vremena: „O, kako sam shvatio koliko sam želeo vreme.“
Sreća se nalazi u sekundama uspomena: „Samo za trenutak, pronašao sam put.“
Ali, uskraćenje zahteva snažan odgovor:

*Sad kad razumem zbog čega je pošlo loše,
Moram pronaći terapiju, tretman predugo traje.*

Ne čudi što Kurtis, čija bolest je uzrokovala niz poseta nekompetentnim lekarima i koji je, po jednoj školi mišljenja, okončao svoj život rastrzan strahovima od sve jačih epileptičnih napada, koristi medicinsku terminologiju, predstavljajući sebe i kao nekog ko je oboleo spiritualno, čije stanje duha zahteva izlečenje: „Moram pronaći svoju sudbinu, pre no što bude prekasno.“

Poslednja reč poslednjeg stiha pesme, *prekasno*, odnosi se ili na i dalje živu nadu da se nešto može učiniti, ili, u šta smo pre skloni da poverujemo, opisuje stav pevača da će fizička smrt preduprediti onu duhovnu, uzrokovanu neskladom između individualnih prohteva, želja i očekivanja na jednoj strani, i zahteva koje propisuju zajednica i religija na drugoj. Statičnost Kurtisovog glasa o kojoj govori Midlz trebalo bi da nas uveri u okončanost bića koje se samozarobilo u konfuznoj i besciljnoj potrazi.

„Volim ‘The Eternal’ i ‘Decades’“,³⁴ izjavila je Anik Onore, govoreći o dve pesme koje zatvaraju “Closer”, „sjećam se da ih je lan pjevao vrlo kasno, usred noći, i da se koncentrirao sklopljenih očiju.“ Onore, i sama deo ploče, nije mogla biti preciznija, pesme o kojima priča dopiru do nas iz konradovskog *srca tame*. Pogrebna tužbalica “The Eternal” sasvim je daleko od interpretacije uslovljene internim i intimnim, i zvuči kao trenutak u kojem je pesnik odahnuo, prvi put na ploči, a poslednji inače. Ispod razvučene, ušuškane klavirske fraze koju ćemo devedesetih godina čuti kako kod Massive Attack, tako i kod Portishead ili Tricky, promiče „nečujna i spora povorka“. Nema u Kurtisovom opusu toliko blistavih slika za koje možemo da kažemo da su toliko poetizovane. Pevač se nalazi „kraj dveri u dnu vrta“³⁵ gde „hoće da zaplače kao dete“. Prizivanje „večnog detinjstva“ odvodi od sveta u kojem se može ostariti sa dvadeset godina i u kojem se konstantno očekuju stabilni stavovi i jasna opredeljenja.

Snovidna letargija utisnuta u “The Eternal” nagrizena je povratkom motiva krivice:

*Prihvatam to ko teret
I plaćam svojom zlom srećom.*³⁶

³⁴ Mick Middles i Lindsay Reade, „Bliže“, u *Rastrgan – život Iana Curtisa*, str. 241.

³⁵ Predivni Kurtisov stih inspirisaće Skota Kelija da dvadeset i pet godina po objavljivanju albuma “Closer” nazove ploču svog eksperimentalnog benda *Blood and Time* – “At the Foot At The Garden”. Neki uticaji, očevidno, nikada ne prestaju. (*Prim. aut.*)

³⁶ Navodi iz prevoda pesme “The Eternal”, u Dragoslav Andrić, *Stereo stihovi: antologija rok poezije*, str. 77.

Anik Onore je jedina ispravno *pročitala* ono što je Kurtis napisao i pokušala je da svoj utisak prenese Toniju Vilsonu koji je stvar posmatrao kao plod umetničkih sloboda, želeći da je razuveri i približi joj distancu između stvarnog čoveka i autora teksta.³⁷ Teorija, u ovom slučaju, nije bila na strani Vilsona, racionalno je moralo da pokunjeno ustukne pred instinktivnim.

Položaj koji na ploči "Closer" zauzima pesma "Decades" doprinosi njenoj dirljivoj krhkosti. Gotovo da ne postoji *slušanje* ove pesme koje u sebe može da ne uključi činjenicu definitivnog kraja. Posle snimanja "Decades", Ijan Kurtis više nikada nije ušao u studio. Posle nje, Ijan Kurtis je samo izašao.³⁸

Završavajući svoju studiju, Džon Fisk je zapisao kako „popularna kultura ne sme da propoveda”.³⁹ S ovom tezom se nije lako do kraja složiti, jer njeno apriorno prihvatanje ukida svaku angažovanost, što se ne bi dopalo ni Dilanu, ali ni Dželo Biafri. Kurtisov nastup u "Decades" delimičan je iskaz nekoga ko na kraju ipak pokušava da kaže nešto u ime nekog drugog: „Evo mladih ljudi, sa teretom na ramenima.”

Kurtisova odluka da umesto sveprisutnog *ja* u "Decades" zauzme *mi*-pozu možda je poslednja instanca usamljenosti, u kojoj se pesnik samoubica koprca, pokušavajući da agoniju sopstvenosti podeli sa nečim što je možda generacija, možda su samo istomišljenici, a možda je posredi romantičarima svojstven manir transpozicije lične patnje u ravan globalne i univerzalne. Pesniku kao da je neizostavno važno da, na kraju, ne ostane sam sa onim sa čim je živio:

*Kucali smo na vrata mračnih dvorana Pakla,
Gurnuti na ivicu dovukli smo se unutra,
Gledali sa strana kako se scene ponavljaju,
Videli smo se sad kao nikada pre.
Slikanje traume i degeneracije.
Tuge koje smo trpeli neslobodni.*

Konačno u društvu onih s kojima može da podeli iskustvo, pesnik se obraća prethodnom životu ocenjujući ga kao zagonetnu besmislicu: „Gde su bili?”

Odgovor na ovo pitanje, suviše je jeziv da bi ga iko mogao saslušati do kraja.

Outro: Da li postoji nekro-art?

Nasleđe Ijana Kurtisa, ako je verovati Džonu Robu, pronalazimo u sledećem: „Ijan je pevao o veoma mračnim i intelektualnim temama na poetski način, ali je, istovremeno, od toga stvarao veliku rok muziku. Njegove pesme su istovremeno rok klasici i poezija.”⁴⁰ Ukoliko ovaj rad potvrđuje Robove reči, isto tako i utvrđuje početne namere autora.

³⁷ „Kad kaže *Preuzimam krivicu*, on točno to i radi, misli da je sve njegova greška”, u Mick Middles i Lindsay Reade, „Gledam kako se vrpca primiće kraju”, u *Rastrgan – život Iana Curtisa*, str. 273.

³⁸ „Hodaj u tišini, nemoj da odeš u tišini”, zapisao je Kurtis u "Atmosphere", toj rapsodiji *svetskog bola*. Sebe nije poslušao. (*Prim. aut.*)

³⁹ Džon Fisk, „Proizvodnja relevantnosti”, u *Popularna kultura*, str. 211.

⁴⁰ "Joy Division: Under Review", Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.

Kurtis umetnik i pesnik pripada onoj grupi autora koja je od antičkih vremena stajala na strani antropološkog pesimizma. Tako, na primer, kirenac Hegezija, koga su savremenici nazivali *Propovednikom smrti*, negira mogućnost postizanja sreće i zadovoljstva, telo obeležava kao nesavršeno, dok smatra da je duša osuđena na ispaštanje zbog takvog tela. Ukoliko bismo i krenuli putem sopstvenog usrećenja, *fatum* će se ustremiti na nas i osujetiti ovakvo razrešenje. Sve što razumno biće može da očekuje od egzistencije jeste ravnodušnost prema životu. Predanje kaže kako je Ptolomej I Hegeziji zabranio predavanja u Aleksandriji, jer je svoje stavove zastupao sa takvom žestinom i sugestivnošću da su neki slušaoci izvršavali samoubistvo nakon njih. Da zaključimo: i na početku čovekove racionalne misli registrujemo prisustvo onih koji žele da meditiraju o smrti i samoubistvu.

Večnost Kurtisovih strahova i dilema, posebno onih iskazanih na albumu "Closer", korespondira sa samim činom samoubistva, te sve ono što je snimljeno i zapisano deluje samo kao nagoveštaj. Umetnost i gora stvarnost nesrećno se prepliću, stvarajući auru mističnog posvećenika smrti oko Kurtisa. Iskaz: *ne želim da učestvujem*, koji možemo da imenujemo i kao: *ja nisam jedan od „nas“*, pretpostavlja izolovanost figure koja biva percipirana kao herojska, sposobna za pružanje otpora čiji se intenzitet meri jednim ljudskim životom. Samoubistvo kao umetnički motiv potvrđuje samoubistvo kao gest, a Kurtis postaje onaj čijoj se umetnosti može u potpunosti verovati. Otud idolopoklonstvo i identifikacija svakog i svačijeg bola sa bolom mrtvog Ijana Kurtisa. Otud i pomenuta krađa njegovog nadgrobnog spomenika.

"Closer" kao artefakt, iako načinjen od komprimirane depresije, teško podnošljiv i hermetičan, biva *pročitano* naknadno, uz bitne intervencije iz sfere Kurtisove biografije ispunjene tragedijom nedovoljno ispitane bolesti, nepodnošljivim teretom narastajuće popularnosti, kao i ljubavnom dramom, tom omiljenom temom masovne kulture. Nakon niza ovakvih učitavanja, ono što se dogodilo prestaje da se razlikuje od onog što je zapisano, pa "Closer" kao tekst jeste više „Kralj Lir“, drama koja se odvija u koordinatama fikcionalnog, što amortizuje sve one užase koje u njoj otkrivamo, nego prizor nedeljnog prepodneva 18. maja 1980. u kući Kurtisovih, Ulica Barton 77, Maklsfld, Mančester.

Silina Kurtisove poezije i muzika koja je okružuje delimično parazitiraju na mitu o svom tvorcu, odgovornom za susret umetnosti i života, pri čemu je silovit život apsorbovala silovita ekspresija. Ono što je nakon svega ostalo, dovoljno je za nekoliko večnosti.

Bibliografija:

- Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
Mick Middles i Lindsay Reade, *Rastrgan – život Iana Curtisa*, VBZ, Zagreb, 2009.
Dragoslav Andrić, *Stereo stihovi: antologija rok poezije*, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
Debora Kurtis, *Dodir iz daljine*, Profil, Zagreb, 2009.

Videografija:

- "Joy Division: Under Review", Christian Davies, Chrome Dreams, 2006.
"Joy Division", Grant Gee, Hudson Production, 2007.