

edicija

džepni **a
na
gr
e
u**

urednik
Alen Bešić

**SRĐAN
SRDIĆ**
**zapisi
iz čitanja**

KULTURNI CENTAR NOVOG SADA

Nekropoezija Ijana Kurtisa

1. Intro: Mračni predmet obožavanja

„Odlazak na koncert grupe Joy
Division je kao odlazak u crkvu.“

John the Postman

Ako je verovati Džonu Fisku, svaki vid pokloništva eliminiše mogućnost racionalne ekspertize, pošto su „obožavaoci čitaoci koji preteruju: tekstovi obožavalaca prekomerno su popularne prirode“. (Fisk 2001: 168) Obožavaoci su, decidan je Fisk, u najmanju ruku nepouzdan, 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 o nečemu što se ponekad graniči s izvesnim aspektima opsesivnosti, 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 ujedno i 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, kako je Fisk zaboravio na Horacijev savet prijateljima i ljubiteljima 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 jasno kažemo šta zastupamo: dobar deo obožavalaca *zna* sve o prirodi onoga što obožava, razume tu prirodu i ume da je strukturalno raščlani. Mistifikacija kojom se u prvi plan ističe obožavalački zanos predstavlja tek relikv romantičnog pojednostavljivanja.

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

2. Intertekstualnost, pre i iznad svega

Pokušajmo da sučelimo ono na čemu radimo s aparaturom kojom raspolazemo. Evo mesta iz pomenute Fiskove studije koje nam izgleda suštinski važno 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.“ (*Ibid.*, 143) Da bismo izvršili *imenovanje*, ali i vrednovanje *teksta* albuma *Closer*, nužno je uključiti se u proces njegove rekontekstualizacije.

Trudeći se da protumači poreklo konstrukcije naziva grupe Joy Division, Džon Rob kaže sledeće: „Bio je [Ilan Kurtis] fasciniran nacistima. Ali, fasciniranost činjenicom koliko i do koje mere ljudsko biće može biti uskraćeno i gnusno ne čini ga nacistom.“ (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006) 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 nedvosmisleno potvrđeno tvrdnjama svih članova benda, a sam Kurtis se nije 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, a njegove korene uočavamo na prvoj verziji omota za prvi snimak koji su Joy Division napravili, *An Ideal for Living* (Joy Division, Anonymous, 1978), gde 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 koncepta grupe Joy Division, 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: „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.“ (Fisk 2001: 83) Provokacija, znao je to i Majakovski, predstavlja „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 Kurtisovom bendu – predstava o fantomu slobode. Ne postoje stvari, poručuje nam se, o kojima ne možemo da govorimo, a vreme u kom to činimo jeste 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 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 Ljana Kurtisa.

Ekskurs koji smo napravili svedoči o impresiji *nepotpunosti*, koju Fisk imputira savremenim teoretičarima kulture. Ono što izvesno postoji kao koncept grupe Joy Division zaista iziskuje adekvatno protumačen kontekst. Do pravog značenja poruke benda Joy Division 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 s interpretativnim naporima, te vremenom sazrevaju u superapstrakciju utemeljenu na pukom verovanju

i dopadanju. Dakle, još jednom shvatamo da obožavalačke reakcije dosežu ili krajnji smisao ponuđenog i *obožavanog* teksta, ili krajnost mita.

Evo kontradikcije kojom se moramo pozabaviti, a koja nije izmakla Fisku: „Oni koji je optužuju [popularnu kulturu] 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.“ (*Ibid.*, 140) U nastavku Fisk tvrdi kako „popularna kultura ne podseća na izuzetno napisan sonet ili lirsku pesmu“. (*Ibid.*) Šta ćemo ako, u pojedinim svojim 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 ploče grupe Joy Division, albuma *Closer*. Šta bi ovaj naslov trebalo da znači? Da bismo došli do validnog odgovora, moramo izbeći nezgodnu lingvističku zamku.¹ Ukoliko englesku reč *closer* pročitamo kao imenicu, tada je prevodimo izrazom „onaj koji zatvara“ ili „ono što zatvara“. No, ako je razumemo kao prilog, značenje reči se dramatično menja, i glasi „bliže“. Nevolja nije tek heteronimska, pošto je datum smrti Ijana Kurtisa 18. maj

¹ Sličnu, ali ne istovetnu stvar pronalazimo u Foknerovom romanu *Buka i bes*, gde za jednog od junaka, idiota Bendžija, sestrino ime (Caddy) i dozivanje dečaka koji donose loptice za golf (*caddie*) predstavljaju identičnu stvar u auditivnom i, kasnije, asocijativnom smislu. Postoji snimak na kom Ijan Kurtis peva u majici s natpisom *The Sound and the Fury* (*Buka i bes*).

1980, a datum objavljivanja ploče 18. jul iste godine. Koje god značenje da prihvatimo kao autentično, pravdaćemo ga spoljašnjim, komemorativnim razlozima. Nesumnjivo, ova je ploča „zatvorila“ Kurtisov život i život benda Joy Division, i ona nas dovodi „bliže“ ovim završecima. Fiskove *nepotpunosti teksta* ovde bivaju dovršene nakon intervencije iz stvarnosti života ili, da budemo sasvim direktni, iz stvarnosti smrti. Takvo faktografsko nadopunjavanje ponovo će nas opredeliti k mitološkoj percepciji jednog objekta popularne kulture.

Popularnost koju *brend* Joy Division u sebi sadrži očividna 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 ploče benda (*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 postera.“ (Middles/Reade 2009: 150) Poslednji navod smatramo izvanredno značajnim pošto, sasvim nedužno i nepretenciozno, implicira mogućnost postojanja nečega što bismo nazvali klasikom popularne kulture, predmetom koji je istovremeno visokoestetizovan i merkantilan.

Predistorija dizajna albuma *Closer* je dobro poznata i rado pominjana. Piter Savil, tvorac vizuelnog identiteta benda, predočio je svoj četvorici članova benda zbirku umetničkih fotografija Bernara Pjera Volfa, na kojima su prikazani fino izrađeni nadgrobni spomenici s groblja u Đenovi. Po Savilovom svedočenju, svi članovi benda, uključujući i Kurtisa, jednoglasno su, 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 pre-slušao ploču, dok su članovi benda bili potpuno nezainte-resovani za sve njegove dizajnerske intervencije na oda-branoj fotografiji. 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 gde 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 glasilu je: kako se *to* što čujemo konkretizovalo i usta-novilo kao opšte mesto popularne kulture? Izgleda da bi odgovor na ovo pitanje mogao da dâ definitivan smisao na-šoj analizi, te ćemo u narednom poglavlju pitanje ponoviti, s neznatnim izmenama.

3. Zadovoljstva u nelagodnosti

„To nas vodi ka trećem često isticanom zado-voljstvu – onom koje proističe iz nelagodnosti.“

Džon Fisk (Fisk 2001: 78)

„Sviđa mi se da ti ne bude prijatno.“

Disciplina kičme

„Po mom mišljenju, *Closer* je bio ljanov oproštajni govor i najbolji rad Joy Division-a“ (Kurtis 2009: 192), zapazila je De-bora Kurtis na poslednjoj stranici biografije svog muža. Na

albumu *Closer* čujemo glas mrtvog čoveka, onoga ko se od nas, ali i od sebe, uveliko zaista oprostio. U trenutku objavlivanja ploče Kurtis nije bio živ, te njen karakter slobodno utvrđujemo kao izrazito posthumni. Oproštajni govori su stvar neprijatna i bolna. Složićemo se da ne poznajemo previše ljudi koji se s radošću prisećaju čega takvog. Šta nas onda dovodi u blizinu ploče *Closer*? „Da bi našla sebi mesto u popularnoj kulturi roba mora delom i da se poklapa s interesima ljudi“, kaže Fisk. (Fisk 2001: 83) 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 govori nam kako više ne želi da učestvuje, da odustaje od igre. Samoubistvo je moguće percipirati i kao akt 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“. [*ibid.*, 83]) Ono što samoubica čini jeste upravo izbegavanje, ne samo formacija socijalne prinude, već i izmicanje od autoriteta Apsoluta. Valjda najsilovitiju meditaciju na ovu temu dao je Dostojevski, 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 *nosi značenje*. Banalnosti svakodnevice dovode do novih

procesa intertekstualizacije – do intertekstualizacije čina samoubistva. Dženezis Pi-Oridž slušao je te večeri kako mu Kurtis peva „Weeping“, jednu od njemu najdražih pesama grupe Throbbing Gristle (mada reč „pesma“ obično ne opisuje do kraja verno ono što grupa Throbbing Gristle proizvodi 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.*

(Throbbing Gristle, „Weeping“, na albumu *DOA: The Third and Final Report*, IR 0004, 1978)

Učitavanje onoga što sledi po okončanju ovog telefonskog razgovora predstavlja neminovnost. Ideja o oproštaju bliska je Pi-Oridžu koliko i Debori Kurtis.² Tako su svi hroničari rada grupe Joy Division zapravo *hroničari najavljene smrti* ljana Kurtisa.

Intertekstualizacija Kurtisovog samoubistva održava se i u pojedinostima izbora koji je napravio u iščekivanju smrti. Ako albumom *The Idiot* Igi Pop izražava svoju berlinsku heroinsku tugu, ali takođe pravi omaž Dostojevskom, jednom od pisaca koji su presudno uticali na Kurtisove grozničavo napisane tekstove, Hercogova „balada“ *Strožek* oplemenjuje mit zastrašujućom žestinom. Priča o raspolućenosti i nemogućnosti izbora, kao i samoubistvu, efektno kore-

² Slučaj Pi-Oridža nije ništa manje indikativan. Iako je prevazišao suicidalnu depresiju, on se odlučio za promenu pola, svojevrsnu negaciju i pobunu protiv primarnog seksualnog identiteta.

spondira s Kurtisovom biografijom, čineći „Love Will Tear Us Apart“ „najbiografskijom“ od svih Kurtisovih pesama. Otud i epitaf Deборе Kurtis, natpis na malom spomeniku koji će, godinama po postavljanju, ukrasti neko čija je posvećenost mitu o pevaču grupe Joy Division dosegla razmere pervezne opsesije.

Izuzev faktografije kraja, koja je sasvim mitologizovana, i tok snimanja ploče *Closer* danas je zatrpan mitskim naslagama. Slika koja do nas stiže posredstvom tekstova i dokumentarnih materijala jeste slika slabašne Kurtisove figure dok se, u prisustvu Martina Haneta, drži za glavu i kao hipnotisan izgovara stihove koji su, čak i tada, jedino 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 oličava otuđenost i usamljenost. Objašnjenje ove neobičnosti leži u jednoj uzgrednoj napomeni Džona Roba: „Kurtis u pesmi 'Isolation' peva o emocijama starim hiljadama godina.“ (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006)

Snimanje oproštajne ploče grupe Joy Division 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 s 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 zapravo 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 album *Unknown Pleasures* urlao u studiju, tvrdeći kako su članovi benda puki izvođači radova na *njegovoj* ploči, tako je i Kurtis pevao svoje stihove daleko od bilo kakve naznake njihove interpretacije, čineći ono što je mislio da bi trebalo da čini. Potpuno izolovan.

Rezultat, ono što je snimljeno i večno, ako kategorije koje nam pomažu da rastumačimo stvarnost sačinjavaju deo *virtualnosti*, Pol Morli predstavlja ovako: „Muzika koju svira bend 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.“ (Kurtis 2009: 153) Morli je najviše u pravu kada kaže da bend iskazuje neiskazivo, i time tek anticipira epsku snagu albuma *Closer*, na kom se pokušava interpretacija onog dela bića do kog niko i nikada nije dosegao, dok svaki novi kritički tekst napisan o ovoj ploči predstavlja tek nemuštu reinterpretaciju takve interpretacije. Mitovi su, to dobro znamo, *pokušani* odgovori, slike i priče koje bi trebalo da pomognu odgonetanju atavističkih nedoumica. Ako ga posmatramo kao objekat popularne kulture, mitologizovan od strane učesnika u takvoj kulturi, *Closer* mora biti zasnovan na premisama s kojima se slušalac može identifikovati jer su vanvremenske i opšte, te kao takve nadilaze efemerност koju *popularnost* podrazumeva. Što dalje od efemerne prozaičnosti, to *bliže* visokoj umetnosti.

4. Na kraju beše Tekst. I tama nad bezdanom.

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

Anik Onore (*Joy Division*, Grant Gee,
Hudson Production, 2007)

Dragoslav Andrić, prvi srpski prevodilac Kurtisovih tekstova, smatrao je da ih moramo „izvući“ iz muzike. (Andrić 1983: 358) Ova teza nas inspiriše 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 nalik odbrani 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 je bend Joy Division u pitanju, snimljenim, a ne zapisanim.

Pišući o uvodnim taktovima albuma *Closer*, Mik Midlz ističe prisustvo „egzotičnog marokanskog ritma“ koji prate „tople reči dobrodošlice“. (Middles/Reade 2009: 241) Dok je pevač koga poznajemo s albuma *Unknown Pleasures* „čekao vodiča da ga uzme za ruku i povede“ (Joy Division, „Disorder“, na albumu *Unknown Pleasures*, Factory Records, 1979), pevač albuma *Closer* preuzima inicijativu i sam postaje vodič, tvrdeći kako *zna put*:

This is the way, step inside.

Naglašena toplina koju Midlz registruje u pesmi „Atrocity Exhibition“ u suštinskom je neskladu sa semantikom lirike. U pesmi koja otvara album slušamo o „ludnicama širom otvorenih vrata“, „užasima udaljenih mesta“, „masovnim ubistvima“, „onima koji su pokušali da uspeju“ i o anonimnom *nekome* 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 bi to trebalo pripisati pozi koju je priželjkivao za sebe? U svakom slučaju, besmisleno zvuči da iz stihova koje je pisao „možete da iščitajte šta god želite“. (Kurtis 2009: 108) Srećom, istovremeno je svoju liriku percipirao kao „multidimenzionalnu i otvorenu za interpretaciju“. (*Ibid.*)

Interpretacija koju zahteva „Atrocity Exhibition“ počinje Balardom, jednim od onih autora čiji je uticaj na Kurtisa potvrđen desetinama puta. Kurtisovo čitanje nije uvek presudno po njegovo pisanje, on se radije na njega oslanja instinktivno, u skladu s principima iracionalne simpatije. Ono što Kurtis prepoznaje kod pojedinih autora u njegovoj lirici dobija drastično drugačiji izgled, i obično lektira predstavlja tek povod za raznolike intervencije. U slučaju pesme „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 kog ne manjka u bilo kom Balardovom delu. Kurtisovo obrazovanje, ali takođe i obrazovanje ostalih članova benda, nedvosmisleno je ocenjivano kao nesistematično, a oni sami kao nedovoljno načitani: „Nisu bili dovoljno obrazovani, nisu bili dovoljno načitani.“ (Mik Midlz u *Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006) Ipak, za razliku od ostale trojice, Kurtis se opredeljuje u pogledu onoga što

mu je svojim duhom blisko, praveći selekciju kojoj pripadaju Sartr, Balard, Keruak i Barouz, tik uz klasike prethodnih epoha, Kafku i Dostojevskog.³ Ostali su, kaže Džon Rob, „znali da peva o teškim stvarima, ali ih nisu razumeli do kraja. Nije to bio manjak intelekta, već nezainteresovanost.“ (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006) Bez obzira na kvalitet Kurtisovog čitanja, njegovi tekstovi uslovljeni su postupkom koji ih, kako Bart kaže, čini čitalačkim, „spisteljski složenijim, avangardnijim, pa stoga privlačnim samo za manjinu“ (Fisk 2001: 122), a time i neočekivanim delom jednog objekta popularne kulture.

Pesmu „Atrocity Exhibition“ „čitamo“ kao posvetu Balarovom distopijskom futurizmu, te će Barni Hoskins decenijama kasnije tvrditi da je Martin Hanet na albumu *Closer* snimio distopijski disk (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006), ali i kao introdukciju, uvođenje u predvorje smrti, uzrokovano činjenicom smrti našeg vodiča. Za Anik Onore i Deboru Kurtis sve ono *izgovoreno* na ploči označava vapaj čoveka kome je potrebna pomoć. Takav uvid, ipak, dramatično pojednostavljuje našu percepciju.

Muzički, „Atrocity Exhibition“ je izrazito netipičan izbor za otvaranje jedne rok ploče, dakle, ta pesma predstavlja sve ono što „Disorder“ nije. Konstruisana na monotonoj, dobošarskoj repetitivnosti, ona je rastrzana između melodije

³ Huk i Samner su u Briselu prisustvovali jednom od najspektakularnijih slučajnih pop-kulturnih susreta, tokom kog je Ljan Kurtis (inače autor pesme „Interzone“) od Vilijema 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 potpuno nestvarno. Toliko o pop-kulturnim mitovima.

Hukovog basa *izvučenog* iz miksa (kao da i u muzičkom smislu Hanet na površinu dovodi ono što je po prirodi nečujno, iako smo svesni njegovog konstantnog prisustva – nisu samo tekstovi u funkciji razotkrivalačkog ogoljavanja) i lepljivog zvuka Samnerove gitare, koja leluja i podrhtava bez jasnog uporišta.

„Isolation“, pesma kojom se *Closer* nastavlja, nagoveštava zvuk budućeg benda The New Order, budućeg benda preživelih. 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 lika majke, Kurtis postiže efekat „duboke usamljenosti“ o kom govori Hoskins. (*Ibid.*) Pesma „Isolation“ satkana je od „strahova“, „posvećenosti“, „ljubavi“, „slepila“, „bola“, „lepote“, „neopisivog“ i „zadovoljstva“. Takva vrsta lamentirajuće meditacije skreće pažnju sa zarazne pevljivosti i ritmičke nedvosmislenosti. Pevač–vodič iz pesme „Atrocity Exhibition“ koji je samouvereno nudio svoje usluge, sada traži i moli, obraćajući se majci, figuri iza koje stoji prvobitni vitalni princip, prihvatajući nju kao odstupnicu ili utočište. Eskapistička dimenzija Kurtisovog teksta umnogome zavisi od ispovednog tona, o kom je Kurtis mnogo

mogao da nauči kod Keruakovih putnika. „Isolation“ i jeste ispovest putnika koji se uputio *od sebe*, ishodište duge konfrontacije čija eskalacija je samognušanje: „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.“ (Middles/Reade 2009: 241)

„Passover“, treća pesma na albumu, stoji sasvim u znaku Kurtisove opsesije predestinacijom:

Znao sam da će ova kriza doći.

Otud kompletan ton pomirenosti i suzdržanosti u iskazivanju bola ili revolta. Onaj ko peva samo konstatuje opravdanost svojih nagoveštaja. Pevač nam govori o osećanju gubljenja ravnoteže, ne obaveštavajući nas šta bi ta ravnoteža trebalo da predstavlja. Pouzdano znamo jedino to da ona izostaje. Njeno mesto zauzele su sumnja, uznemirenost i zapitanost nad onim što predstoji. Upravo neizvesnost proizlazi iz naslova pesme. *Passover*, odnosno Pasha, jeste jevrejski praznik, proslava izlaska iz egipatskog ropstva pod Mojsijevom komandom. Onaj ko se nalazi u situaciji narušene ravnoteže primoran je da *izađe*, iako ne zna čemu bi se nadao nakon izlaska:

Ili proći kroz pustinje i pustoš još jednom...

Mada je predstavljen kao nešto što se može prihvatiti a ne mora, *izlazak* je neminovan. Izbor je lažan – nema ga. Pevač doživljava sebe zarobljenim unutar nečega iz čega se može iskobeljati samo na jedan način. Fatalizam koji

proizlazi iz pesme „Passover“ obuhvatio je i njenu muzičku strukturu. Srednji tempo, nepostojanje dinamičkih nijansi, monotonija melodije, izostanak refrena i bilo kakvog produkcijskog naboja, pomirenost s patetičnom ulogom gubitnika, doprineli su utisku praznine koju ništa ne može ispuniti i učinili da pesmu „Passover“ malo ko svrstava među najbolje snimke ove grupe.

Već u pesmi „Colony“ ponovo prepoznajemo dramu. Kao i u slučaju Balarda, pozajmica iz Kafkine pripovetke nije izvedena po osnovu semantičke slojevitosti, već iz prilično rudimentarnih analogija. Za Kurtisa nije važan proročki aspekt Kafkinog dela, o kom se oduvek govorilo u vezi s *Kažnjeničkom kolonijom*. Dehumanizacija, za Kafku elementarna egzistencijalna konstanta (koja će se ostrviti i na njegove rođene sestre, što on neće doživeti) nije ono što Kurtisa približava Kafki. Njemu je neophodno da svog pevača–roba iz pesme „Passover“ pretvori u kažnjenika, nekog čije je sagrašenje naišlo na adekvatnu sankciju. Kako nam se pevač obraća s mesta koje je nazvao „kolonijom“, on evidentno nije usamljen u svojoj *kažnjenosti*, već mu društvo prave oni koje je on kaznio sopstvenim delima. Dakle, sledimo liniju od vodiča, usamljenika, roba, do kažnjenika–krivca. Problem ove pesme jeste delimično disovske prirode. Ukoliko joj ne pridemo kao dobri poznavaoци Kurtisove intime, „vapaj za pomoć“, „porodični život“, „zabrinuti roditelji“, kao i „on“ i „ona“ ostali bi zamagljeni, *nedopevani*, nedovoljno 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 iščašanja.*

Nesuglasice su naizgled nemoguće u svetu kojim 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 sâm predstavlja, one koji ga optužuju kaŕnjenik upućuje na Boga, poistovećujući svoj boravak u „koloniji“ s jednom od Jaspersovih „graničnih situacija“ u kojima je ljudskost nemoćna.

„Colony“ je nervozna i napeta, čak i agresivna pesma, koja je Kurtisu ostavljala mnogo prostora da nagomilava tenziju na nastupima, 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 gde ćemo osetiti privid odlučnosti, ma koliko bila prožeta melanholijom. Još manje semantički dovršena od pesme „Colony“, ona apostrofira iskustvo izneverenosti:

*Verovao sam ti
Verovao sam ti.*

Rešenost s kojom nas suočava ponovo ima svoje korene u jednosmernoj ritmici, kretanju koje je apsolutno ravnomerno i dovedeno do apsurda mehanike, do ravni puke mašine. Ono što se zapravo dešava pronalazimo u dijaloškim igrama između Samnerove gitare i Kurtisovog vokala. Osećanja koja pesma „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 gde se psi i lešinari hrane.*

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

Ono što počinje pesmom „Heart and Soul“, a završava se pesmom „Decades“ predstavlja možda najstrašnije mesto u zamršenoj istoriji rok muzike, a funkcioniše kao zasebna ploča, ploča u ploči. Dok smo na prvih pet pesama mogli da prepoznamo rukopis autora albuma *Unknown Pleasures*, ostatak radikalno izneverava slušalačka očekivanja. Midlz se seća kako je u tekstu za magazin *Sounds* Dejv MekKalah prvi put upotrebio termin *gothic* u kontekstu muzike. (Middles/Reade 2009: 242) MekKalah je morao da pronađe adekvatan termin, pa ga je, kako to u istoriji teorijskih pojmova često biva, preuzeo s mesta gde 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.

Pesma „Heart and Soul“, po mišljenju autora ovog teksta, čini vrhunac umetnosti benda Joy Division i Ijana Kurtisa, i to u svakom smislu: muzičkom, produkcijskom i tekstualnom. Pored toga, ona takođe predstavlja formalnu revoluciju u malom, pošto je u nešto manje od šest minuta došlo do pomeranja koja će narušiti sve konvencije dotadašnje rok muzike i otvoriti joj neslućene inovativne perspektive.

Danas bismo rekli da je „Heart and Soul“ „soundscape“ odsviran u savršenom maniru *drum and bass*, pesma koja podrhtava od nagomilane erotike smrti. Prvo je Hanet *po-debljao* Hukov bas distorzivnim efektima, suprotstavio ga Morisovom kristalnom dobošu, a onda sve zajedno propustio kroz sintisajzer koji evocira blizinu hora mrtvih duša⁴ 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 ko peva pesmu „Heart and Soul“ našao se u procepu između dobra i zla, duboko uveren da je nemoguće opredeliti se bez ogromnih gubitaka, ranije nagoveštenih. Izbor koji napravi lišće 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 „užasu 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.*

⁴ Mrtvim dušama ljan Kurtis se takođe obraćao u istoimenoj pesmi, tvrdeći kako ga „uporno zovu“.

Pevač čiju smo borbu pratili konačno se predao, ono što ga je zadesilo on smatra neumitnim, jer se i na drugoj strani ponovo nalazi on sam, sa svim svojim patnjama, nesavršenostima i neurozama. Vrsta izbora koja je pred njim nije za čoveka, jer će ga uskratiti, osakatiti, oduzeti mu ono bez čega ne može da živi. Jedno ili drugo, svejedno je, kaže on. Strahota svejednosti oličena je u plačljivom glasu koji prvi put upućuje na mučenika, nekoga ko se upustio u sukob s elementarnim principima ljudske prirode, ali i konvencijama morala koji ne dopušta oslobođenje. Pošto je egzistencija negativno uslovljena, ustrojena kao niz slabosti i nepravilnosti, čovek ne može da je prevaziđe. Težnja k savršenstvu ustupa mesto čežnji na čijem kraju je smrt.

U pesmi „24 Hours“ mnogi pronalaze esenciju benda Joy Division. (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006) Takvo mišljenje verovatno ima za uzrok soničnu eksplozivnost pesme, kasnije tako karakterističnu za *post rock* bendove poput 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.“ (Middles/Reade 2009: 242) U odnosu na zapisano, ovaj fenomen naglašava rastrojstvo očaja:

*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 je bolest uzrokovala niz poseta nekompetentim lekarima i koji je, prema jednoj školi mišljenja, okončao svoj život rastrzan strahovima od sve jačih epileptičnih napada, koristi medicinsku terminologiju, predstavljajući sebe kao spiritualno obolelog, čije stanje duha zahteva izlečenje:

Moram pronaći svoju sudbinu, pre no što bude prekasno.

Poslednja reč poslednjeg stiha pesme, *prekasno*, ili se odnosi na još uvek živu nadu o nečemu što se može učiniti, ili, u šta smo pre skloni da poverujemo, opisuje stav pevača kako 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 samozarobljenog prilikom konfuzne i besciljne potrage.

„Volim ‘The Eternal’ i ‘Decades’“, izjavila je Anik Onore, govoreći o dve pesme koje zatvaraju album *Closer*, „sjećam se da ih je lan pjevao vrlo kasno, usred noći, i da se koncentrirao sklopljenih očiju.“ (*Ibid.*, 241) Anik Onore nije mogla biti preciznija, pesme o kojima priča dopiru do nas iz konradovskog srca tame. Pogrebna tužbalica „The Eternal“ daleko je

od interpretacije uslovljene internim i intimnim, i zvuči kao trenutak u kom je pesnik odahnuo, prvi put na ploči, a poslednji put inače. Ispod razvučene, ušuškane klavirske fraze koju ćemo devedesetih godina čuti kako kod benda Massive Attack, tako i kod bendova Portishead ili Tricky, promiče „nečujna i spora povorka“. Nema u Kurtisovom opusu mnogo blistavijih i poetizovanijih slika. Pevač se nalazi „kraj dveri u dnu vrta“⁵ gde „hoće da zaplače kao dete“. Prizivanje „večnog detinjstva“ odvodi od sveta u kom se može ostariti s dvadeset godina i u kom se konstantno očekuju stabilni stavovi i jasna opredeljenja.

Snovidna letargija utisnuta u pesmu „The Eternal“ nagrižena je povratkom motiva krivice:

*Prihvatam to ko teret
I plaćam svojom zlom srećom.*⁶

Anik Onore je jedina ispravno *pročitala*, te pokušala da svoj utisak prenese Toniju Vilsonu, koji je stvar posmatrao kroz prizmu umetničkih sloboda, želeći da je razuveri i približi joj distancu između stvarnog čoveka i autora teksta: „Kad kaže *Preuzimam krivicu*, on točno to i radi, misli da je sve njegova greška.“ (Middles/Reade 2009: 273) Teorija, u ovom slučaju, nije bila na strani Vilsona, racionalnost je morala pokunjeno da ustukne pred instinktom.

⁵ Kurtisov stih inspirisaće Skota Kelija, dvadeset i pet godina po objavljivanju albuma *Closer*, da ploču svog eksperimentalnog benda *Blood and Time* nazove *At the Foot at the Garden*. Neki uticaji, očevidno, nikada ne prestaju.

⁶ Navodi iz prevoda pesme „The Eternal“, u: Dragoslav Andrić, *Stereo stihovi: antologija rok poezije*, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 77

Položaj koji na ploči *Closer* zauzima pesma „Decades“ doprinosi njenoj dirljivoj krhkosti. Gotovo da ne postoji *slušanje* ove pesme koje u sebe ne uključuje činjenicu istinskog kraja. Posle snimanja pesme „Decades“, Ijan Kurtis više nikada nije ušao u studio. Posle nje, Ijan Kurtis je samo izašao.⁷

Završavajući svoju studiju, Džon Fisk je zapisao kako „popularna kultura ne sme da propoveda“. (Fisk 2001: 211) Teško je bez ostatka složiti se s ovom tezom, jer njeno apriorno prihvatanje ukida svaku angažovanost, što se ne bi dopalo ni Dilanu, ali ni Dželou Biafri. Kurtis u pesmi „Decades“ na kraju ipak pokušava da kaže nešto u tuđe ime:

Evo mladih ljudi, s teretom na ramenima.

Kurtisova odluka da umesto sveprisutnog *ja* u pesmi „Decades“ progovori prvim licem množine predstavlja možda poslednju instancu usamljenosti. U njoj se pesnik samoubica koprcu, pokušavajući da agoniju sopstvenosti podeli s nečim što je možda generacija, možda su istomišljenici, a možda je posredi romantičarima svojstven manir transpozicije lične patnje u ravan globalne i univerzalne. Izgleda nam kako je pesniku neizostavno važno da, na kraju, ne ostane sam s onim što je živeo:

*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.*

⁷ „Hodaj u tišini, nemoj da odeš u tišini“, zapisao je Kurtis u pesmi „Atmosphere“, toj rapsodiji *svetskog bola*. Sebe nije poslušao.

*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.

5. 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.“ (*Joy Division: Under Review*, Christian Davies, Chrome Dreams, 2006) Ukoliko ovaj rad potvrđuje Robove reči, takođe utvrđuje početne namere autora.

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 čak i krenuli putem sopstvenog usrećivanja, *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 da drži predavanja u Aleksandriji, jer je svoja tvrđenja zastupao s takvom žestinom i sugestivnošću da su neki slušaoci izvršavali samoubistva nakon njih. Da zaključimo: i na početku čovekove racionalne misli registrujemo prisustvo onih koji žele da meditiraju o smrti i samoubistvu.

Vječnost Kurtisovih strahova i dilema, posebno onih iskazanih na albumu *Closer*, korespondira s činom samoubistva, te sve ono što je snimljeno i zapisano deluje poput nago-veštaja. Umetnost i gora stvarnost nesrećno se prepliću, stvarajući auru mističnog posvećenika smrti oko Kurtisa. Iskaz: *Ne želim da učestvujem*, koji možemo da shvatimo i kao: *Ja nisam jedan od „nas“*, pretpostavlja izolovanost herojske figure, sposobne za pružanje otpora čiji se intenzitet meri ljudskim životom. Gest samoubistva potvrđen je umetničkim motivom samoubistva, a Kurtis postaje stvaralac čijoj se umetnosti može u potpunosti verovati. Otud idolopoklonstvo publike i njena česta identifikacija sopstvenog bola s bolom mrtvog ljana Kurtisa. Otud i pomenuta krađa njegovog nadgrobnog spomenika.

Closer kao artefakt, iako načinjen od komprimovane depresije, teško podnošljiv i hermetičan, biva *pročit*an naknadno, uz bitne intervencije iz sfere Kurtisove biografije ispunjene tragedijom nedovoljno ispitane bolesti, nepodnošljivim teretom narastajuće popularnosti, ali i ljubavnom dramom, tom omiljenom temom masovne kulture. Nakon niza ovakvih učitavanja, gubi se razlika između onoga što se dogodilo i onoga što je zapisano, pa *Closer* kao tekst stoji bliže *Kralju Liru*, drami koja se odvija u koordinatama fikcionalnog, što amortizuje sve one užase koje u njoj otkrivamo, nego što predstavlja prizor nedelnog prepodneva 18. maja

1980. u kući Kurtisovih, u ulici Barton 77, u mančesterskom predgrađu Maklsfild.

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

Literatura:

- Andrić, D. (1983). *Stereo stihovi: antologija rok poezije*. Beograd. Narodna knjiga.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. Beograd. Clio.
- Kurtis, D. (2009). *Dodir iz daljine*. Zagreb. Profil.
- Middles, M. i Reade, L. (2009) *Rastrgan – život Iana Curtisa*. Zagreb. VBZ.

Videografija:

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