

# »oblačići« u perspektivi

reminiscencije uz izložbu

The Institute of Contemporary Arts, Lipanj — Listopad 1987.  
London.

hrvoje božičević

*Hrvoje Božičević, akademski slikar, objavljuje prikaze, bilješke i eseje iz područja likovnih umjetnosti u omladinskom tisku i specijaliziranim publikacijama. Radi u Organizaciji za znanstveni i istraživački rad kao voditelj Odjela za umjetnost.*

Povijesni je razvitak umjetnosti i kulture zapadne civilizacije zasnovan na neprestanom redanju raznovrsnih umjetničkih kakvoća: 'izuma', estetika, pravaca, ili bolje reći niza globalnih, istovrsnih umjetničkih tvorevina pojedinih, zemljopisno omeđenih područja u različitim vremenskim i povijesnim razdobljima. To stoljetno redanje potpuno je defoniziralo zvučne civilizacijske tekovine i moderna je zapadna kultura, što usvaja neevropske kulture, poput trbuhozborca koji asimilirajući tuđe govore nastoji graditi svoj daljni uspjeh. Prve posljedice ove asimilacije odmah se osjećaju, a pogotovo u likovnim umjetnostima, gdje su doveđene u pitanje čak i vrednote na kojima počiva opća njihova institucija.

No, kojeg li razvoja: oni koji su poticali ta pitanja nisu, također, mogli izbjeći da im se s vremenom ne prida stanovita naznaka, iako su stvaralaštvom i djelima upravo uporno nastojali dokazati vlastitu distanciranost od zanatskih, estetskih, misaonih, društvenih i inih odrednica sebe i svoje struke. Stajalište većine tih djelatnika bilo je u odbijanju svijeta i njegove objektivne slike. Prema njima, više nije imalo smisla reagirati na život, već na ono što stanovitim životnim prostorima daje identitet: povijest, jezik, zastava granice, politički sustav, imena, ekonomija, ljudi... Reagirajući na 'umišljeno' umjesto na 'faktično' njihovi su se radovi odlikovali osebnjuošću znakovlja i značenja što su stvarani na razini prikladnih statusnih pravila: od ponašanja i djelovanja, do materijalnog svijeta što ih svakodnevno okružuje, pa i uz uvažavanje odabranih, manje važnih institucionaliziranih vrednota. Njihove »akcije« uviijek i u pravilu kulminirale su izmišljanjem novog manifesta kojem je osnovna tendencija ponovni pokušaj oslobođenja vlastite prošlosti i budućnosti od podređenosti poviješću što vlada muzejima.

Dogodilo se suprotno: u tkivo civilizacije ponovo su unjeli tragove platonске doktrine: umjetnici i umjetnost van! Svakako, ne u doslovnom smislu, već u subkulturnom osjećaju negiranja pripadnosti nekoj od estetičnosti, u sumnji u smisao i svrhu umjetnosti, u njena načela, ljepotu, viziju, ekspresiju, prirodu, stvaranje i uopće umjetničku produkciju. Ti suvremeni ikonoklasti nisu u svoja životna mjerila ugrađivali i estetska mjerila Umjetnosti i nisu se poput biča prožetih 'weltschmerzom' žrtvovali u to ime. Negirajući svaku neposrednu vezu između umjetnosti i društva, nitko od njih nije nikad vjerovao u rezultate 'glazbenog ili likovnog' odgoja, pa su često osuđivani na socijalni vakuum.

Danas, u već smanjenom jeku takvih, pa i brojnih drugih dvojbi, zapadni je čovjek, radi mirne savjesti odlučio institucionalizacijom svega što izlazi u javnost, a što može na bilo koji način probuditi sumnju u stanovitu materijalnu ili duhovnu građu, odgovoriti na pitanja što mu ih je tako ustrajno postavljao njegov radikalni avangardistički 'izrod' dijalektičke svijesti, primjer ovog su brojne tematske izložbe što u svom naslovu imaju bilo pitanje, bilo složenicu dvojake funkcije: s jedne strane uvažavanje vrijednosti i težine protu-pitanja nadobudnih avangardista, s druge strane ugađanje avangardi koja pristaje ući u muzej.

Jedna od takvih izložbi — važnija po tome što sustavno pobuđuje asocijacije i dovodi do prethodno iznetih razmišljanja priredena je ovog ljeta u Institutu suvremenih umjetnosti u Londonu, a nakon Manchestera ići će i na evropsku turneju 1988. godine. Naslov izložbe je »Comic Iconoclasm«. Njena autorica Sheena Wagstaff nastojala je pokazati utjecaj stripa na suvremenu likovnu produkciju, od Pabla Picassoa do Kenna Scharfa. Na izložbi je, dakle, prikazano funkcioniranje spoja jedne danas još uvijek djelomično subkulture semantike s utvrđenim kانونima nekad također subkulturnih, a zatim i avangardnih, danas već klasičnih umjetničkih pokreta, na primjer pop-arta.

Semantika stripa oduvijek je bila samo metafora, jer strip se služi svakodnevnim, običnim govorom kojeg naknadno pretvara u vlastiti meta-jezik, štb kao tekst stanovitog junaka jedino može živjeti uz njegovu glavu, u okviru »oblačića« kao temeljnog elementa tzv. stripovne semantike. To je vrlo dobro zaključio Umberto Eco u eseju »A Reading of Steve Canuon« što je objavljen u katalogu izložbe. Same, pak, mogućnosti spoja, metaforično kazano, »stripovne semantike« s klasičnim »semantikama« slikarstva, skulpture i grafike, njihovi međusobni utjecaji najlakše se određuju s gledišta estetske ili idejne problematike:

a) kako na likovne »umjetnosti« djeluje karakteristična likovna ili narativna forma stripa,

b) koliko i na koji način likovni umjetnik determiniran utjecajem »srednjih kulturnih proizvoda (enciklopedije, rider's digest, novine s stripovima, bakrotisak, radiofonске i televizijske emisije)«. (Luigi Rosiello, La funzione linguistica del messaggio poetico, Nuova Corrente, 31, 1963.)

Ponajprije valja odrediti značenje spajanja masovnog s individualnim, tj. idejne korijene prozetonosti masovnih medija (stripa) i visoko subjektivnih stanja svijesti, individualnih umjetnosti poput likovnih.

Rekli smo da je likovna umjetnost 20. stoljeća gradila svoj ugled i posuđujući i asimilirajući izvorne ideje naroda Afrike, Oceanije, Azije, Amerike, a i umjetnosti povijesnih civilizacija. Međutim, na pragu stvaranja likovne samosvojnosti, jedan je tehnički pronalazak bio presudan za rasap njene suvremenosti i uzrok njene bezgranične razgranatosti. Uostalom, kopirati drevne forme Afričke umjetnosti i pretvarati ih u kubističku skulpturu uz zvukove prvih aviona, samo je po sebi bilo kontradiktorno: a pronalaskom fotografskog aparata, čovjek je spoznao da ga za stanovito mjesto ne veže prostor već vrijeme. Tom je činjenicom klasična, tada još osnovna dimenzija likovne umjetnosti postala ugrožena. Ipak, to nije promijenilo uhodani tijek povijesti umjetnosti: ljudi su se s foto-aparatom služili do krajnjih granica njegovih mogućnosti i svaka je obitelj uskoro ogla stvarati zbirke fotografija s kronologijom rasta svojih najdražih. Nepobitna činjenica o vlasti vremena nad prostorom zaboravljena je i više je bijahu svjesni sentimentalni ljubitelji fotografija, nego li pojedinci iz obiteljskih albuma. Nešto kasnije, ipak za početka proustovska potraga za »izgubljenim prostorom« potaknula je nova pitanja unutar likovnosti i dovela do pojave kubizma kao i drugih brojnih avangardnih pravaca s početka stoljeća. Složimo li se još s činjenicom da umjetnička fotografija, osim zabilježnog trenutka prikazuje i stanovito umjetničko viđenje snimljene stvarnosti, imat ćemo na skupu sve relevantne elemente u procjeni 'suvremenog' i 'umjetničkog': čovjeka i njegov osobni doživljaj, vrijeme što traje, prostor što se mijenja (s vremenom), trenutak u kojem se situacija zbilja i mjesto na kojem se zbilja. Primjećujemo da je u modernoj likovnoj umjetnosti, foto-aparat uvijek ostao novo shvaćanje vremenskog čimbenika, pa je zato i pojam »prostor« izgubio svoj pasivni karakter. »Vrijeme« kao odrednica čovjekovog straha od smrti pretvoreno je u četvrtu dimenziju »prostora« kao odrednicu čovjekove želje za životom. Relativiziranjem »trenutka« stvorena je »slučajnost«, dok je stalno »mjesto« djelovanja zamijenjeno dinamičnim sličicama popularne, 'masovne' kulture, koju je definitivno afirmirala filmska umjetnost.

Ove nam misli dovoljno jasno ukazuju na idejnu pozadinu spajanja elitne s masovnom kulturom. Nakon foto-aparata, presudnu ulogu je, svakako, odigrala filmska kamera: film je svojom strukturuom i mogućnostima komercijalne eksploatacije masovno i elitno. U tome, film kao umjetnički oblik, najkompelksnije spaja dimenzije vremena i prostora u jasnu cjelinu što, ponovo, kroz strukturu filmskog jezika dolazi vrlo snažno do izražaja. U tom se smislu filmska umjetnost i može podrazumijevati izrazom masovne kulture: mogućnosti uživljavanja publike u zadane okvire prostornog i vremenskog trajanja radnje, kao i saživljavanje s likovima, stvaraju u akcionim trenucima određene »nagonski neotklonjive reakcije«. Ali, bez obzira na fiziologiju, naše sklonosti pojedinom liku zavise od toga s kim se u trenutku filmske akcije saživljavamo, s dobrim ili s zlim. Znači, jednom je filmskom kadru moguće emocionalno jednako utjecati na veći dio ili čak na sve gledaoce, dok to nije moguće slikarskom platnu u muzeju. Lako je uočiti da uzrok povremenog prožimanja elitne s masovnom kulturom nije u stanovitoj nužnosti, već u povijesnoj činjenici (sic!) da su svi oblici elitnih, a njima pripadaju i oblici avangardnih umjetnosti, imali želju da prikazuju pojave, stanja, gibanja, promjene što su prostorno udaljene, ali se zbivaju istodobno; a sve u želji kako bi bar na trenutak u izrazu postali »Biblia pauperum« za one koji ne znaju čitati. U tom je nastojanju klasičnim likovnim umjetnostima kao uzor bliži stip nego li je film, iako nije posebno posebno istaći srodnost tehnike filma i stripa. Umberto Eco piše: »Strip na planu kadra, nedvojbeno duguje filmu, svim njegovim mogućnostima i svim sredstvima. Na planu montaže stvar bi međutim bila složenija uvažili se činjenica da strip sastavljanjem statičkih elemenata jednog pokraj drugog, za razliku od filma, ostvaruje kontinuum.«

Tako smo došli do same glavne teme izložbe »Comic Iconoclasm«. Čini se da je prethodno utvrđena »slabost« suvremene »visoke i akademске« umjetnosti uopće — potisnuta želja da se bar malo bude razumljiv svim socijalnim slojevima — dovoljno dobro opravdanje kreativnoj znatiželji i izletima u svijet eksperimentiranja s izabranim »srednjim kulturnim proizvodima«. Strip i njegovi junaci, njihove avanture koje svakodnevno oduševljavaju brojno čitateljstvo bili su idealni kao izazov ozbiljnim idejama visoke umjetnosti, a tako shvaćeni povratak su optimizma na njena platna. Ikonografija stripa pomogla je umjetnicima utoliko što je ponudila promjenu umjetničkih nazora, odnosno vratila im staru ideju da svoju materijalnu i duhovnu građu ne rabe za ono čemu je namijenjena. Preslikavanjem pojedinih stripkih figura, umjetnik ih osloboda od cjeline stripske priče i tako prvobitnu funkciju stripkog kadra pretvara u slikarski kadar. Interpolacije su brojne: stripske semantika u spoju sa slikom živi samostalno, oslobođena značenja koje je imala u okvirima vlastitog meta-jezika. Istaknimo primjer Andua Warhola, čiji su antologijski radovi »Popeye« i »The New Spirit« izloženi. Njegova imagitivna osjećajnost gradila se na smišljenoj indentifikaciji s »estetskim fundamentom filmske umjetnosti« kao začeatnice masovne kulture. Warhol stvara »petnaest minuta slavne« ikone što predstavljaju tzv. »imovinsku klasu« koja svoje »bogatstvo« duguje upravo onom što je društvena psihoza od njih stvorila: Marilyn Monroe, Elvis Presley, Popaj ili Mickey Mouse — svejedno je, svatko od njih ima svoje sljedbenike. Međutim, to je samo jedna od interpretacija svakodnevnog života, umetanjem stripskih, filmskih ili rock — junaka u tkivo slika, grafika, crteža. Izdvajaju se još tri moguća reagiranja umjetnika na stripovnu ikonografiju kao:

- privlačne ali ipak otrcane i jeftine, proizvedene radi prolazne zabave,
- izraza novog medija, amblema masovne svijesti definirane tehnološkim razvojem,
- mogućnosti »zamjene vlastite ruke«, iscrpljene željom da stvori originalnost kao imperativ visoke umjetnosti.

S obzirom na navedene moguće reakcije, izložba je podijeljena na tri djela. U prvom se prosuduju »Karakteristi«, odnosno strip-junači što su direktno ili indirektno uvedeni u carstvo štafelajne slike i skulpture. U drugom se segmentu izložbe, nazvanom »Pripovijedanje« prikazuju radovi umjetnika što su, reinterpretirajući je kroz vlastito stilsko opredjeljenje, direktno odali priznanje likovnog narativnoj formi stripa. Trećim su dijelom, nazvanim »Stil«, prikazani radovi umjetnika što su, prihvativši poetiku strip-kulture, stvorili vlastitu logiku post-modernističke estetike.

Uz navedenu postavu izložbe nije potrebno isticati ni pojedince niti skupinu autora, već će se glavnim crtama sintetizirati značenje likovnog prisvajanja stripovne produkcije. Tako odmah dolazimo do ključnih umjetničkih tendencija što su, u novije doba bez manifestata, ali i konvencionalnim, naizgled vizualno razumljivim izrazom, stvarale zadnji otpor podređenosti povijesno nametnutim uredbama. Riječ je, dakako, o posljednjim »pokretima« što su svakodnevnom toku života običnog čovjeka nastojali utkati derepeticioni aspekt življenja, preuzevši ulogu »ikonoklasta«. Posuđivanje, u ovom slučaju stripskih karaktera ili na koncu bilo kojeg lika iz ostvarenog »američkog sna«, ima po svemu sudeći »društvenu težinu«; pop-art i njegovi predstavnici poput već izdvojenog Andu Warhola i ne manje utjecajnog Rou Lichtensteina, zatim 'izm': američki regionalizam, neo-srealizam, konceptualizam, itd. pa do današnjih izabranih zvijezda evropskog, a pogotovo američkog post-modernizma.

S druge strane, preuzimanje narativne likovnosti stripa kao ideje što se ugrađuje u epidermu kompozicije likovnog djela, nije tako nova: najstariji umjetnik na izložbi mitski je Picasso. Izložena mu je grafika, akvatinta naslovljena »Prankov san i laž, I, II« iz 1937. godine. To je njegov politički komentar na zbivanja u Španjolskoj, a povijesno se nadovezuje na preteču stripa: crtanu političku satiru 19. stoljeća. Izdvojivši Picassovo ime iz skupine autora što zastupaju drugi dio izložbe, ono postaje sinonimom »starih majstora«, od Goye preko Georga Grosza do Dubuffeta što su se stripskom stiliziranim pričom, sažetom i razumljivom, služili u likovnim komentarima društvenih, političkih ili drugih inspirativnih zbivanja. Najmlađi od takvih, prisutan na izložbi radom »Bez naslova« je Keith Haring bivši 'grafiti-majstor' njujorške podzemne željeznice bez kojeg teško da bi i počela post-modernistička euforija.

# confusion is sex

milan živković

Kraljevstvo (a čak i stan u Zagrebu) za Cavea.  
 Blijed, dramatičan, darkerski, žestoko prži neobične recitate, i, kakvo je sada stanje stvari, fura neku melankoličnu osječku gerilu u zagrebačkim studijima režije, u Poletovim kulturnim »arubrikama« i Quorumovoj sekciji za medijske tekstove. A zna.  
 Tj.: Milan Živković je rođen 1967. u Podravskoj Slatini. Student kazališne režije u Zagrebu. Druga godina.  
 Tj.: A tek Sonic Youth. (tj. g. r.)

»Kad se tako sonično i radosno mladostno raspadamo pokreti su vode prebrzi i samo svjetlucaju. Ne vidimo se. Žut fiks trepet.«  
 (Goran Rem: »Sonic Youth«)

Početak osamdesetih u New Yorku *Sonic Youth* su osnovali gitaristi Thurston Moore i Lee Renaldo. Stalni dio sastava, prije nedavnog dolaska »pravog« bubnjara Steve Shelleyja, upotpunjava basistica Kim Gordon.

1982. objelodanjen je prvi mini LP, bez posebnog naslova, '83. album »Confusion Is Sex«, zatim »Kill Your Idols« kao EP samo za evropsko tržište, te »Bad Moom Rising« ('85), »E.V.O.L.« ('86) i ovogodišnji »Sister«. Pod imenom Ciccone Youth, uz suradnju Mike Watta iz bivših Minutemana, prošle godine objelodanili su maxi-single sa obradama Madonнинih hitova, »Into The Groove(y)«.

Kontekst 1. Nastavimo li (i) nadalje uobičajeno ispisivati, sada eventualne »uzore« i/ili »izvore« *Sonic Youth*, ubrzo ćemo se suočiti sa nemogućnošću ikakve potpunije identifikacije »Sonic Lifea« u bilo kojem poznatom konceptu. Tradicija prve i druge generacije njujorškog novog vala (grupa poput *Television*, *Talking Heads*, *B-52's* ili Patti Smith, a zatim i *Materiala* ili npr. Kid Creolea) svojom orijentiranosti ka evropskom miljeu i načinu razmišljanja, koja je, nastavivši ponajprije zbog marginalnog geografskog položaja velikog imigracijskog i kulturnog centra, naslijedena valjda još iz zlatnih vremena Greenwich Villagea, u znatnoj je mjeri oblikovala svojevrsan »outsiderski« odnos prema popu *Sonic Youth* i *Swansa* prema Americi i njezinim mitovima, kako uočava Wruss, srodan npr. Wendersovom, podrazumijevajući »istodobnu fascinaciju i kritički odmak«. Medutim, u vrijeme kada i countryentalno široka američka scena bandova tipa Green On Red, neposredno zainteresiranih za bazični rock'n'roll daje puno zanimljivijih rezultata u varijanti *Los Lobosa*, *Hüsker Dü* ili Meat Puppetsa, nezaobilazno postaje i osvještavanje takvog, tipično »američkog« načina.

Medutim, rad dvojice njegovih suvremenika, Kenneta Scharfa i Ronnie Cutronea primjenjiviji je za zgodnu usporedbu i zatvranje kruga.

Brandon Taylor, autor knjige »Modernism, Post-modernism, Realism« (Winchester School of Art Press, 1987.) opisuje susret novinara časopisa »Art news« sa Scharfom u New Yorku: »Dok sam imao sedam godina, sjeća se umjetnik, kupili smo naš prvi TV u boji i ja sam uvijek sjedio dosta blizu kako bih vidio te intenzivne boje kao mrlje. To je vrst boje koju volim... Cijela stvar u vezi zabave — mislim da se dobro zabavljati znači biti sretan — jest kao što se ja želim zabavljati znači biti sretan — jest kao što se ja želim zabavljati dok slikam. I ja želim da se ljudi zabavljaju gledajući slike. Kad pomislim, šta treba sljedeću učiniti, shvatim: više, novije, bolje, suvremenije, zabavnije.«

Dakle, Scharf potvrđuje da je njegovo primarno sjećanje iz djetinjstva gledanje televizije. Ako se ka tome složimo da televizija kao oblik »srednjeg kulturnog proizvoda« stoji uz bok stripu, pa da je i »mobilna privatizacija« kino-dvorane, Kenny Scharf je predstavnik revivala godina u kojim je odrastao. Nije zato slučajno istaknut u Taylorovoj knjizi, koju krasi ovitak, s auto-portretom Andya Warhola. Scharf, kao i mnogi drugi njegovi suvremenici stvaraju između ostalog u želji da reaktiviraju doba Warholove »Tvornice«, Velvet Undergrounda i dakako likova što su ih oduševljavali na malom ekranu: Fred i Wilma autor-skog para Hanna — Barbera. ovog puta izvan konteksta svojih pred-povijesnih zgoda, već u scenariju »Day-Glo« mutanata kao slutnje post-nuklearnog društva.

Rezimirajući ova razmišljanja, čini se opravdanim što nismo posebno isticali nekog od prisutnih izlagača, već samo s prikladnim imenima Picassoa, Warhola i Scharfa ukazali na činjenicu da je u stanovitom vremenskom i povijesnom razdoblju, govor stripa stvorio novu umjetničku formu(lu); ironiju prema institucionalizaciji umjetnosti i njenih dostignuća, pa potom i života kroz različite podjele na »masovno« individualno. Drugim riječima, suvremeni »ikonoklasti« nisu željeli uništavati vrijedne, odavno ustoličene »civilizacijske ikone«, već su nastojali ponovo vjerovati u sliku kao odraz stvarnosti. A to što je antagonizam, kreativnosti i prosječnosti, svijeta i umjetnosti, toliko prisutan, i tek što se »masovna kultura« pokazala svrhovitom, da je njen spoj s likovnim umjetnostima pretvoren u novi, postmodernistički slogan: »slikar koji ne prodaje svoje slike jednak je glumcu bez aplauza«, oduvijek je samo bio problem avangarde, ponekad nemarne prema pitanjima što su ih upućivali (ne)pостоjani čimbenici ljudskog iskustva: vrijeme i prostor.

»U Engleskoj je osobito teško sačuvati vlastito osjećanje onoga što jesti... zato što se ovdje, izgleda, sve radi vlastitom svijesću, bez obzira koliko se tome ne trudili, bez obzira što činili. To je upravo drugačiji senzibilitet, drugačiji način komuniciranja« (Kim Gordon). U Engleskoj su ljudi puno više opterećeni pitanjem zašto nešto radiš, nego time što to radiš. Posebno u glazbi.«

*Sonic Youth* odavno pokazuju sklonost ka korištenju pjesama (kao, uostalom, i nekih drugačijih) sastava koji su svojedobno oblikovali izraz punka i hardcorea, u krajnjoj točki i Butthole Boysa, tj. Surfervsa, možda najeksplicitnijim (upravo svojim razgranatim ludilom i otvorenošću) izrazom tog »američkog«, izrazito djelatnog (recimo rockerskog) načina mišljenja.

## ODNOS PREMA DRUGIM BANDOVIAMA.

»Yeah, why not? We're fans. We're not competitive.«  
 »Mi stvarno nikad nismo ni učili svirati tu (Madonninu) pjesmu. Ona nam se samo veoma veoma svidjela.«

Ovakav »nekritičan«, dvosmislen odnos prema pop-okolišu ostvaruje se u množini mogućnosti za ironične dekanonizirajuće intervencije, kontrastiranje, fragmentarizaciju i konstrukcionizam u stvaranju hibridnih proizvoda takve »why not?« relativističke svijesti, koju *Sonic Youth* nisu posvetili (niti su to mogli) nekom određenom sistemu uzora.

U preuzimanju, presnimavanju po tome nesrodnih pojava, njihov stav ne može biti humoristično isključiv, već, najviše, blago ironičan. Nasnimavanjem pojedinih instrumenata i vokala na Madonninu pjesmu »Into the Groove(y)« stvorili su nimalo šaljiv »hit-single«, vrlo slušljiv čak i ortodoksnim alter-fanovima, na kojemu činjenica o »lošem« porijeklu ne predstavlja ništa drugo osim oslonca blagoj, specifično »soničnoj« autoironizaciji vlastitog, izloženog ukusa.

»Volimo, slušati različite vrste pop-pjesama, i ne mislimo za sebe da smo nekakav underground sastav i da zbog toga moramo mrziti sve one što ne misle i ne rade poput nas. Radije ih prihvaćamo, koliko smo to u stanju, naravno« (Lee Renaldo).

Thurstone, izgleda da *Sonic Youth* vrlo brzo mijenja bubnjara. »Da, ali Steve ne odlazi nigdje. Sve dok ga Echo and The Bunnyman ne pozovu. Steve, ako bi te neke grupe pozvale da sviraš za njih, koga bi izabrao? Swanse?«

Steve (nakon dugog razmišljanja): »Stonese, možda.«

»Stonese! Oh, man!«

»Ali bih ipak želio da Charlie još ostane u grupi.«

»Stonesi te uopće ne bi mogli dobro iskoristiti.«

Što ti misliš, Thurstone?

»Ja bih mogao otići ako —«

»Ako se Flag ponovo okupi«, dodaje Steve.

»Da, Flag, ako se Black Flag ponovo sastanu, i pozovu me da pjevam, otišao bih, i prvim avionom se vratio.«

Kim?

»The GTOs.«

»Što? Jesus and The Mary Chain? Oh, GTOs.«

»Ili Jesus and The Mary Chain.«

»Lee, kojim bi se grupi ti pridružio, ako bi mogao?«

»Nijednoj, mislim.«