

# Tranzicijska svakodnevnica u tekstovima Hladnog piva

---

Gegić, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:823504>

Rights / Prava: [Attribution-ShareAlike 4.0 International/Imenovanje-Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

Diplomski rad

**TRANZICIJSKA SVAKODNEVICA U TEKSTOVIMA HLADNOG PIVA**

Lucija Gegić

mentorica: izv. prof. dr. sc. Maša Kolanović

Zagreb, srpanj 2022.

## Zahvale

*Prije svega, hvala mojim El Gegosima što me na mom putovanju kroz Filozofski prate od prvoga dana, što su me uvijek podržavali i nikada sumnjali u mene, što su sa mnom plakali, smijali se, izlazili ponovno na već položene ispite, imali strpljenja, razumijevanja i davali mi snagu kroz sve ove godine. Zbog vas sam tu gdje jesam i hvala vam na tome.*

*Aninom ročkasu, za sve. Učinile ste studiranje milijun puta zabavnijim i ljepšim i bilo bi puno dosadnije da nismo skupa okupirale cijeli treći kat knjižnice i imale beskrajne pauze za kavu na plaži.*

*Loreni. Bez tvoje pomoći bih vjerojatno još uvijek čekala bolje dane na drugom poglavlju. Hvala na bodrenju, na savjetima i na podršci!*

*Ivanu. Da mi nisi pomrsio sve planove, ne bih se sada toliko veselila ovome trenutku. Hvala kaj postojiš!*

*Marici i Maji. Pokazale ste mi da upornost i snaga dovode do rezultata. Vrijedna lekcija koja me, od kad vas znam, vodi kroz sve prepreke pred kojima se nađem.*

*Eni. Sunce si, sve znaš.*

*Svima koji su me podržavali, bodrili, voljeli, navijali za mene i gurali me naprijed (moje gospe kroatističke – Magdalena, Klara i Karla, Filip, Špoljarinci, Lucija i Petra, Hrvoje i Marija, Novoseli itd. – lista je beskonačna). Hvala!*

*Najstrpljivijoj mentorici na svijetu, s beskrajnom hrpom razumijevanja. Hvala Vam što ste me podržali u ideji i što ste bili tu za sva pitanja i nedoumice.*

*I na kraju, posebno hvala ljudima koji su mi dali ono što mi je bilo najpotrebnije u trenutku u kojem mi je bilo najpotrebnije – Rozana i Vito, beskrajno vam hvala na svemu, vaša dobrota nikada neće biti zaboravljena!*

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Popularna kultura – pitanja i perspektive.....	2
3. Tranzicija, svakodnevnica i književnost.....	7
3. 1. Živimo li još uvijek u tranziciji? .....	7
3. 2. Svakodnevnica .....	10
3. 3. Književnost.....	12
4. Tranzicijska svakodnevnica u tekstovima Hladnog piva.....	14
4. 1. Analiza .....	15
4. 1. 1. <i>Politika</i> i tranzicija.....	17
4. 1. 2. <i>Zimmer frei</i> i <i>kako izgleda sreća kad se uveća?</i> .....	21
4. 1. 3. <i>Svijet glamura</i> .....	24
4. 1. 4. <i>Ranjeni i ljudi</i> – ljubav u svakodnevnom životu .....	27
4. 1. 5. <i>Žena koja ima muda</i> – rodni odnosi u pjesmama Hladnog piva .....	28
4. 1. 6. <i>Pravo ja</i> – identitet i život u brzomijenjajućem svijetu.....	31
5. Zaključak.....	34
Literatura.....	36
Sažetak .....	39
Summary .....	39

## 1. Uvod

Hladno pivo jedan je od najpopularnijih hrvatskih bendova, a svoju popularnost uvelike duguje tekstovima koji kriju riznice značenja, potiču na kritičko mišljenje, a imaju i emancipirajući karakter. Kao živi svjedok tranzicije, Hladno pivo je političke i društvene promjene uspješno inkorporirati u svoje tekstove, naizgled pjevajući o malim, svakodnevnim stvarima. Dubljim pogledom u tekstove možemo vidjeti da se na razini malih, svakodnevnih stvari susreću velike društvene strukture sa sudbinama pojedinaca, a tekstovi ostaju kao svjedoci posljedica takvih susreta. Ono za što su brojni teoretičari trošili stranice i stranice knjiga, Hladno pivo uspješno je kondenzirati u stihove s kojima se publika uspješno poistovjetiti, a njihov je žestok zvuk dodatno doprinio učvršćivanju slike o kritičarima politike i negativnih društvenih pojava. Ovaj je rad pokušaj analize tih tekstova koji su bilježili složene koncepte tranzicije i svakodnevice. U prvom se dijelu rada problematizira pitanje popularne kulture i uopće mjesta ovakve analize na sveučilištu, a zatim se prelazi na problematizaciju osnovnih pojmova koji se koriste u ovome radu. Drugi dio rada donosi kratak pregled djelovanja Hladnog piva te analizu tekstova koja je razdijeljena s obzirom na teme o kojima pjesme govore – politika, kapitalizam i konzumerizam, život u društvu spektakla, ljubav u tranzicijskoj svakodnevici, rodni odnosi te identitet i život u brzomijenjajućem svijetu. Nadamo se da će ovaj rad otvoriti daljnji prostor većem ulasku popularne kulture na sveučilište te omogućiti promatranje svih fenomena ljudskoga života u akademskom okružju.

## 2. Popularna kultura – pitanja i perspektive

Pitanje odnosa književnosti i popularne kulture nije novo pitanje u znanosti o književnosti te za sobom nužno povlači raspravu o odnosu kulture i popularne kulture, kanonu, kao i pitanjima odnosa „visoke“ i „niske“<sup>1</sup> kulture. Kultura, kao najopćenitiji pojam, obuhvaća različite stvari, a kako navodi Williams u svom djelu *Keywords*, to „je jedna od dvije ili tri najsloženije riječi u engleskom jeziku“ (2015: 49). Dean Duda se u svom radu *Nadziranje značenja: što je "kultura" u kulturalnim studijima* nadovezuje na Williamsa, navodeći kako se ta izjava može poopćiti i primijeniti na ostale jezike, pa i na hrvatski (2001). Pitanja spomenuta u prvoj rečenici postavljena su i odgovorena nebrojeno puta, stoga nećemo trošiti previše vremena ponavljajući već rečeno. Osvrnut ćemo se radije na njih iz pozicije teme ovoga rada, što nužno uključuje pitanja o vrijednosti popularne kulture i popularne glazbe u kulturi i književnosti.

Storey (2009: 1) navodi kako je popularna kultura „prazna konceptualna kategorija“, odnosno prazan označitelj koji nikada nije definiran bez dovođenja u vezu s nekim drugim oblikom kulture. Pri definiranju popularne kulture, Storey koristi Williamsove definicije kulture, navodeći kako drugo i treće značenje („kultura kao određen način života“<sup>2</sup> te „kultura kao označiteljska praksa“) mobiliziraju značenja riječi „popularna kultura“. Storey u svojoj knjizi *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* navodi šest definicija popularne kulture, odnosno šest različitih pristupa popularnoj kulturi. U „neutralnoj“ definiciji popularna kultura je kultura koja se sviđa velikom broju ljudi i nema negativne konotacije. Uzimanjem u obzir statusa i klase dolazimo do još nekoliko pogleda na popularnu kulturu, kao primjerice na ono što ostaje kada se identificira što spada u „visoku“ kulturu. U ovoj se definiciji popularna kultura smatra inferiornom i funkcionira kao označitelj statusa i klase. Neki teoretičari smatraju da popularnu kulturu čine komercijalni objekti proizvedeni za masovnu konzumaciju te da je ona alat elita za potlačivanje ili iskorištavanje masa, a drugi za popularnu kulturu tvrde da je to folk kultura koja je autentična jer dolazi od ljudi, a ne nameće im se. Pozivajući se na Gramscijev koncept hegemonije, Storey u još jednoj definiciji navodi da se o popularnoj kulturi pregovara između elita i potlačenih. Dominantna klasa može nametnuti kulturu, ali potlačeni biraju što će od toga zadržati. Na kraju Storey navodi i postmodernistički pogled na popularnu kulturu u kojem su granice između autentične i

---

<sup>1</sup> Vrijednosne pojmove poput „visoko“, „nisko“, „dobro“, „loše“ ne smatramo primjerenima za korištenje u akademskoj analizi, međutim, zbog nedostatka sretnijih kvalifikatora ili zbog samog konteksta rada, citata i sl. nastavljamo ih koristiti, ali u navodnicima.

<sup>2</sup> U cijelom je radu prijevod naš, osim ako nije naznačeno drugačije.

komercijalne kulture zamagljene i polako se brišu. Oslonimo li se na Marxa i Engelsa i njihovu poznatu tvrdnju da su „misli vladajuće klase u svakoj epohi vladajuće misli“ (1979: 321), do izražaja dolazi emancipirajući karakter tekstova Hladnog piva jer njihovi tekstovi, između ostalog, kritiziraju vladajuće misli. Uzimajući pak u obzir da je Pivo istovremeno i produkt kulture i proizvođač kulturnih artefakata, možemo ga smjestiti u postmodernu definiciju – nešto što je na granici autentičnosti i komercijalizacije.

Kako ni kultura ni književnost ne mogu pobjeći od akademske interpretacije i pitanja vrijednosti, odnosa „visokog“ i „niskog“ i kanona, tako to ne može niti popularna kultura. Pri susretu s novim književnim djelom nužno pribjegavamo kategorijama (ne)svidanja i vrednovanja, pitanjima je li nešto „dobro“ ili „loše“ te argumentiramo svoje mišljenje, a ti su argumenti prema sociologu glazbe, Simonu Frithu, „zasnovani na razumu, dokazima i persuaziji“ (1998: 4). Frith u svojoj monografiji *Performing Rites: On the Value of Popular Music* govori o važnosti vrednovanja popularne glazbe i kulture, ali i popriličnom zanemarivanju te vrijednosti u akademskim kulturnim studijima. Zaključak do kojeg dolazi jest da problem nije vrednovanje, već autoritet (Frith, 1998: 9). Pitanje koje se u znanosti o književnosti, ali i kulturalnim studijima također već dugo postavlja postaje i središnje pitanje vrednovanja popularne kulture – tko je odgovoran za dijeljenje „dobre“ književnosti ili glazbe od „loše“? Tko bira što čini kanon? Frith se koristi Bourdieovom teorijom kulturnog kapitala, navodeći kako se slična uporaba akumuliranog znanja i diskriminatornih vještina vidi i u nižim kulturnim formama te kako ima jednak hijerarhijski efekt (1998: 9), ali se nadovezuje i na muzikologa Petera Van Der Merwea koji navodi kako su „estetski argumenti jedino mogući kada se odvijaju unutar dijeljenog kritičkog diskursa“ (Van Der Merwe prema Frith, 1998: 10). Van Der Merwe dodaje kako rasprava nije o tome je li nešto „dobro“ ili „loše“, već o tome što bi trebalo tako biti označeno (Van Der Merwe prema Frith, 1998: 10). Ovdje na trenutak možemo otvoriti pitanje kanona i potencijalno ga proširiti na popularnu kulturu. Kanon je dijeljeno znanje, dogovor zajednice o korpusu djela koja je potrebno poznavati kako bi se postigao konsenzus o vrijednostima, narativima i diskurzu unutar te zajednice. S obzirom na postmoderne tendencije brisanja granica između „visokog“ i „niskog“, ali i raslojavanja unutar svake od tih domena na „visoko“ i „nisko“, možemo vidjeti da se i unutar domene popularne kulture formira kanon, koji ponovno počiva na vrijednosnim prosudbama „dobrog“ i „lošeg“, nečega što je ili nije zavrijedilo našu pažnju i dodatno proučavanje.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O funkciji kanona i njegovom mjestu na sveučilištu vidjeti više u Protrka Štimec, 2019.

Većina je ljudi tijekom svog života vodila rasprave o tome je li neki bend dobar ili loš, pokušala uvjeriti nekoga da treba poslušati tog i tog izvođača ili je pak bila osuđivana jer joj se ne sviđa neko poznato ime koje se smatra vrhuncem glazbene izvedbe nekog žanra, stoga možemo potvrditi Bourdieovu teoriju i vidjeti da raslojavanje ne postoji samo na razini „visoke“ i „niske“ kulture, već i unutar svakog od tih skupova. Isto vrijedi i za književnost. Prema Bourdieu ta je estetska interpretacija „visoke“ umjetnosti zapravo funkcionalna – ona služi za pokazivanje socijalne superiornosti (Frith, 1998: 18). Kako onda nešto što je podložno subjektivnim interpretacijama uključiti u akademsko izučavanje? Frith doskače ovome problemu navodeći kako se radi o „izrazito politiziranom pristupu vrijednosti popularne kulture“ te naglašava važnost popularne kulture koja je „ukorijenjena u svojim ideološkim efektima“ (1998: 14). To nam omogućava da na fakultetskoj nastavi raspravljamo o tekstovima, primjerice, Dubioze kolektiv, fokusirajući se na značenje njihove pjesme, a ne na to je li Dubiozi mjesto na sveučilištu. Time se otvara prostor interpretacijama i čitanju, a problem autoriteta pada u drugi plan.

Easthope u svom poglavlju *Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima* iz knjige *Literary into Cultural Studies* navodi tri teorije raskola između visoke i popularne kulture (liberalnu i dvije marksističke) i sve tri rezultiraju istim zaključkom: „visoka kultura je dobra, popularna kultura je loša“ (Easthope, 1991, 224). Također citira Bennetta koji takvo stanje sažima na sljedeći način:

Bez obzira na kritičku školu – lukácsevsku, frankfurtsku, althusserovsku – vrijedi ista pozicija: *književnost* nije ideologija i relativno je autonomna u odnosu na nju, dok *popularna fiktionalna proza* jest ideologija i na nju se svodi (Bennett prema Easthope, 1991: 224; kurziv naš).

Iako je jasno da se radi o teorijskim pozicijama koje su nastale u malo drugačijim vremenima kada se nastojalo nametnuti samo ideološki ispravno štivo i ograničiti utjecaj „neodobrenih“ tekstova, jako je naivno teorijsku konceptualizaciju temeljiti na tezi da u nečemu što je *književnost* ne postoji ideologija, a pristranost u proučavanju vidimo već iz same razlike u nazivima, odnosno izuzimanjem popularne fiktionalne proze iz domene književnosti. Zbog toga je i Frithov pristup izrazito važan za proučavanje popularne kulture. Easthope uspoređujući kanonizirano djelo s djelom popularne kulture dokazuje kako se oba djela razvijaju na „istom tlu tekstualnosti“ (1991: 243) te zato oba zavrjeđuju biti promatrana (1991: 243) i time, kao i Frith, pridonosi ravnopravnom proučavanju svih vrsta kulture.



Međutim, ne smijemo upasti u zamku i povjerovati da je ulaskom proučavanja popularne kulture u akademske krugove problem riješen. Tema o kojoj govori Frith u već spomenutoj monografiji je diskriminacija popularnog (1998: 16). Kako postoji diskriminacija „niske“, popularne kulture, tako i unutar popularne kulture postoji diskriminacija te se i tu mogu pronaći kategorije „visokog“ i „niskog“. U ovom je slučaju diskriminacija najčešće temeljena na žanru, pa se primjerice „cajke“ smatraju manje vrijednima od rocka ili popa i vjerojatno bi teško pronašle svoj put u akademski prostor. Easthope (1991) je kao „spasitelja“ popularnih romana detektirao postmodernizam, stoga se to, osim u književnosti, očitovalo i u (popularnoj) glazbi. *Nessun dorma* je uz Pavarottijevu pomoć pronašla svoj put do britanskih ljestvica (Storey, 2009), a *Dođi da ostarimo zajedno* Šabana Šaulića je uz pomoć Leta 3 postao jedan od najpoznatijih tekstova narodne glazbe u rock izvedbi.<sup>4</sup> Vidimo, dakle, da pomaci između „visokog“ i „niskog“ postoje kako i između te dvije kategorije, tako i unutar jedne od njih.

Vratimo li se korak unatrag i uzmemo enciklopedijsku definiciju popularne glazbe kao termina

kojim se označavaju oni tipovi glazbe u suvremenim društvima koji se smatraju paralelnima, komplementarnima ili čak protivnima umjetničkoj i tradicionalnoj (izvornoj folklornoj) glazbi. Obilježava ih općenito niža estetička vrijednost, manja strukturna složenost i velika fluktuacija (brzo prihvaćanje i nagli pad slušanosti) konkretnih skladbi, namijenjenih širokim slojevima glazbeno slabije obrazovanih slušatelja. Pojam i konkretne pojavnosti popularne glazbe mijenjali su se ovisno o promjenljivim društvenim odnosima, glazbenim potrebama i osobito načinima širenja i potrošnje glazbe (Hrvatska enciklopedija),

vidimo kako akademski krugovi zaista ni ne pokušavaju pobjeći od pridavanja subjektivnog pogleda u opće definicije, perpetuirajući ustaljene, višestoljetne obrasce mišljenja u nečemu što bi trebalo predstavljati opće objektivno znanje.<sup>5</sup>

Gdje bismo onda mogli povući granicu između onoga što zaslužuje biti predmetom promatranja u akademskim krugovima i onoga što, zbog svoje „niskosti“ ne spada u tu kategoriju? Uzmemo li u obzir etnologiju i folkloristiku koje, između ostalog, proučavaju i narodne pjesme, možemo vidjeti da „nisko“ u nekom obliku ipak dolazi do akademskih krugova, ali između tih pjesama i prvog „najnižeg“ popularnog žanra koji može biti predmetom akademske rasprave i

---

<sup>4</sup> Let 3 poznat je i po rock obradi opere *Ero s onoga svijeta*, kao i još nekih narodnih (folk) pjesama.

<sup>5</sup> Taj se trend nastavlja i u opisivanju supkulturnih grupa kojima autori rječničkih natuknica pridaju definicije subjektivne prirode, primjerice u Klaićevom Rječniku stranih riječi, v. rokarsi. O ovome se više može pročitati u M. Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*.

dalje postoji cijeli niz pjesama koje ne bi bile prihvaćene kao relevantna tema u akademskoj zajednici. Ponovno se vraćamo na nimalo jednostavna pitanja autoriteta, ali i na pitanja je li svaki kulturni produkt dovoljno vrijedan da uđe u akademsku analizu te bude proučavan kao relevantni kulturni artefakt. Odgovori na ta pitanja nažalost premašuju opseg ovoga rada, stoga se njime dalje nećemo baviti, ali svakako predstavljaju nešto čemu u budućnosti valja posvetiti pozornost.

Ipak, bez obzira na navedenu problematiku, u hrvatskoj znanosti o književnosti napravljen je značajan pomak u proučavanju tekstova popularne kulture, a jedan od prvih autora koji je akademske korpuse obogatio obuhvatnom analizom tekstova jednog benda je Dean Duda. Osim što rastvara Johnnyjeve tekstove, Duda u svom članku *Užas je moja furka: Socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulića* donosi i odličan metodološki aparat za sve potencijalne analize sličnog kalibra, stoga ćemo se u analizi koja nam predstoji koristiti Dudinim alatima. Duda (2006: 98) u svom tekstu navodi kako je popularna glazba „ponovljiv robni proizvod i njezina prisutnost poprima različite forme potrošnje kojima upravlja suvremena kulturna industrija“, čime naglašava konzumeristički karakter popularne glazbe i otvara prostor daljnjoj raspravi i interpretaciji tog pojma. Na tragu Dudine analize i Storeyjevih definicija, možemo zaključiti kako u popularnoj kulturi postoji prije svega jedno višeglasje – ona je i komercijalna, i autentična, i nametnuta, i originalna, i konzumeristička, i masovna, i svjedokom prošlosti i sadašnjosti, i projekcijom budućnosti. Kako onda nešto toliko složeno pretočiti u koherentnu akademsku analizu? Poslužit ćemo se pojmovima koji će nam uvelike pomoći u razumijevanju i svrstavanju ovog kompleksnog pojma u kategorije koje akademska misao poznaje.

Naposljetku, pitanje je je li tekstovima rock benda poput Hladnog piva mjesto u diplomskom radu na Odsjeku za kroatistiku. Pjesme, albumi, tekstovi, izvedbe – sve su to kulturni artefakti koji ostaju negdje zabilježeni te služe kao svjedoci vremena u kojem su nastali. Iako ih ne bismo svrstali u „visoku“ kulturu, ti su zapisi dovoljno vrijedni izvori onoga što Raymond Williams naziva *struktura osjećaja*, odnosno „kulture kao razdoblja“ (Duda, 2001: 240), a njihov period nastanka i dokumentaristički prikaz validan je zapis tranzicije – gospodarske, ekonomske, političke, ali i tranzicije u ljudima. Hladno pivo ima sreću u nesreći, a to je rođenje i razvoj u istom trenutku kada i tranzicija *na ovim prostorima*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Stih iz istoimene pjesme Hladnog piva.

### 3. Tranzicija, svakodnevnica i književnost

Pojmovi iz ovog naslova spadaju u onu skupinu riječi za koju, kada ih čujemo, svi znamo izreći neke načelne definicije, na neki način podrazumijevamo njihova značenja i vjerujemo da ih i drugi doživljavaju na jednak način. Međutim, tek s jednim sitnim potpitanjem načelno se razumijevanje počinje raspadati te se otvara cijelo novo polje definicija, razmišljanja i značenja, stoga ne čudi što i tranzicija i svakodnevnica obuhvaćaju velika područja akademskog interesa. Iako dva zasebna područja, ove se teme izvrsno nadopunjuju dajući mogućnost podrobnijoj analizi predmeta našeg rada, no prvo im je potrebno pristupiti pojedinačno.

#### 3. 1. Živimo li još uvijek u tranziciji?

Možda jedno od najkompliciranijih, ali i najplodonosnijih područja akademskog interesa svakako je tranzicija. „(...) [K]ada su u pitanju društveno-humanističke znanosti, gotovo da nema izazovnijeg terena za promišljanje“ navodi Maša Kolanović (2013: 11) u predgovoru zbornika *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*, a to je tako zato što živimo u onome što proučavamo, stoga je teren sklizak i zasićen raznim pogledima, doživljajima i emocijama, što dodatno otežava proučavanje ove teme.

Sam pojam tranzicije brojni autori (Gajin, Kolanović, Koroman, Senjković, Prica) problematiziraju, koristeći podjednako termine tranzicija, postsocijalizam i postkomunizam te navodeći kako se svi „pojmovi odnose na više-manje isto razdoblje nakon raspada socijalizma ili očitih nagovještaja tog raspada još za vrijeme njegova trajanja pa sve do tekuće suvremenosti“ (Kolanović, 2013: 13). Za naslov ovoga rada uzeli smo možda najnesretniji ili barem najproblematičniji od ova tri pojma, ali ipak pojam koji se najviše koristi. Njegova problematika proizlazi iz pitanja „krajnje svrhe tranzicije“ (Kolanović, 2013: 13), a ona „bi trebala označavati prijelazno stanje od socijalizma prema demokraciji i kapitalizmu“ (Kolanović, 2013: 13). Ključni problemi ovog pojma prema Senjković (2008) jesu upitna točka polaska, kao i vrijednosne ocjene sustava iz kojeg se polazi te prema kojem se ide, pri čemu je polazna točka nužno ona koja je negativno konotirana. Senjković također navodi kako „svakom tumačenju postsocijalizma 'neophodno prethodi razumijevanje i narativizacija ranijeg razdoblja, a potom i promišljanje i narativno oblikovanje odgovorne i kompetentne premosnice dviju društveno-kulturnih paradigmi“ (Prica prema Senjković, 2008: 194). Kolanović donosi rješenje antropologinje Katherine Verdery, koja „pojam precizira kao tranziciju *od* socijalizma, a ne tranziciju *prema* nečemu“ (Verdery prema Kolanović, 2013: 14). Za pojam tranzicije odlučuje se i Igor Gajin,

navodeći kako taj pojam „gradi uporabnu opravdanost polazeći od onih terminoloških definicija koje joj semantičku lepezu fiksiraju kao pojam za vremenski interval između dvaju sustava“ (Gajin, 2020: 8). Autor navodi kako se

[u] tako aspektiranom značenju tranzicije politička (...) dimenzija društva tretira kao organizacijska i regulacijska osnova društva u cjelini, što znači da se političkom promjenom redefiniraju i sva ostala područja u životu zajednice (2020: 9).

Međutim, za Gajina je ključan moment „normalizacija tranzicijskih nestabilnosti“ (2020: 11), a autor navodi i kako se „etiketiranjem svega i svačega pojmom tranzicija devalvira psihosocijalna drama tranzicijskog iskustva, a općenitom se estradizacijom tranzicijske tematike depolitizira njezino djelovanje“ (2020: 12). Gajin piše i o tome kako je tranzicijsko iskustvo za ljude bilo izrazito teško jer je bilo potrebno pronaći put u životu između dvaju oprečnih sustava, a „tranzicija [je] opsegom zahvatila ustroj postsocijalističkog društva u totalitetu te destabilizirala njegove konstitutivne fundamente i dotad vladajući strukturu svijesti“ (Gajin, 2020: 13).

Prema Borisu Koromanu (2018: 23), tranzicija u Hrvatskoj dijeli se na četiri razdoblja:

0. Socijalistička prošlost koja završava „povijesnim rezom“ (1945. – 1990.)

1. Demokratizacija, nacionalni preporod i autoritarni režim (1989. – 1990. – 2000.)

2. Domovinski rat (1991. – 1995.)

3. Tranzicija prema kapitalizmu i oblicima zapadne demokracije i procesi euroatlantskih integracija (1990. – 2013. – ?).

Povijesni rez, a slobodno se može reći i prekrajanje povijesti koje je uslijedilo nakon njega, karakteristika je tranzicije koja je zadesila sve bivše socijalističke zemlje nakon raskida sa socijalizmom, a očituje se ne samo u političkim promjenama, već i u preispisivanju svakodnevnog života i napuštanju dugogodišnjih tradicija. Anomija koja je uslijedila između nultog i drugog razdoblja, pojačana iskustvom rata, ubrzo je zamijenjena životom u brzomijenjajućem vremenu u kojem je period prilagodbe vrlo kratak. U procesu pretvorbe i privatizacije brzo su se iskristalizirali „pobjednici“ i gubitnici tranzicije.

Tranzicija se, dakako, očitovala i u kulturi. Povijesni rez nije utjecao samo na politiku, već i na ostale društvene promjene koje se posljedično manifestiraju u književnosti, kulturi i svakodnevicu. U ovoj je tranziciji veliku ulogu igralo i pitanje kanona. Devedesetih su se godina uložili značajni naponi kako bi se na području Hrvatske preispisala kultura jugoslavenskog socijalizma, pa su se tako, primjerice, škole, koje su do tada nosile imena narodnih heroina i heroja, počele nazivati po velikanima hrvatske književnosti, većinom muškarcima – Marku Maruliću,

Augustu Šenoi, Ivanu Mažuraniću, Ivanu Gunduliću i sl. Osim što su poslužili kao markacija novog i drugačijeg doba, dobro su poslužili i za učvršćivanje nacionalnog književnog mita i stvaranje književne nacije<sup>7</sup>. Iako Protrka Štimec piše o devetnaestostoljetnim događajima, rečeno se vrlo lako može primijeniti i na period tranzicije:

U procesu oblikovanja nacionalnog identiteta, taj je pogled u prošlost, svojstven novonastalim humanističkim disciplinama, olakšavao njihovu pojedinačnu legitimaciju, ali je i generirao izvor ili ishodište zajedničke, nacionalne integracije. Kroz sve njih se, naročito kroz koncepte zajedničkog jezika, književnosti i povijesti, stvaralo nerazdvojno jedinstvo projiciranog nacionalnog identiteta (Protrka Štimec, 2008: 43).

U devedesetim godinama dvadesetog stoljeća ipak se dogodio zaokret i umjesto tendencija zajedničkom jeziku, nit vodilja bila je purifikacija jezika i diferenciranje od susjednih varijeteta. Na području znanosti i kulture to se očitovalo ulaganjem u objasnidbene i razlikovne rječnike.

Što se tiče književnosti, ona nije samo tematizirala tranziciju, već je i sama prolazila kroz nju. Na materijalnom planu radi se o marginalizaciji književnosti, s obzirom na veliku ulogu koju je imala u prijašnjem sustavu (Gajin, 2020), ali istovremeno se književnost komercijalizira i komodificira, iako, prema Gajinu, sama ne vidi probleme u koje upada.

(...) povremeni tržišni naglasak na ekspanziji eksploatacije i prema književnosti kao potencijalnom resursu robe i spektakla zavarat će hrvatsku književnu scenu koja će taj odnos više tumačiti kao priznanje negoli kao manipulaciju, pa će se prepustiti ushićenoj samopercepciji da je književnost vratila status relevantnog društvenog subjekta (Gajin, 2020: 20).

Također, i znanost o književnosti ovdje još jednom čini veliki propust, jer, kako navodi Duda (2009: 413-414): „[z]nanost o književnosti nije uopće bila spremna, niti zainteresirana za promjene književnoga polja u tranziciji. Štoviše ona te promjene nije vidjela niti ih je bila sposobna vidjeti“. Naime, znanost o književnosti, ali i kulturalni studiji posvetili su više pažnje materijalnim promjenama – osnivanju novih književnih nagrada, festivalizaciji i spektakularizaciji književnosti nego samim promjenama u tekstovima. Koroman (2018: 46) tome u prilog govori kako je „aspekt proizvodnje književnosti izmješten (...) s privilegirane modernističke pozicije (...) na poziciju tržišnog proizvoda kulture“. To se očitovalo i u poeziji i u prozi. Opća zbunjenost unutar teorije književnosti, koja nije znala čemu bi se i kako posvetila, propustila je pobliže proučiti pjesništvo devedesetih, stoga nam nedostaje sustavnije analize i ratnog i stvarnosnog pjesništva, vrsta koje

---

<sup>7</sup> Više vidjeti u Protrka Štimec, 2008.

su tih godina bile najzastupljenije. Tek su se s odmakom teoretičari mogli posvetiti pomnijoj analizi tekstova koji su nastajali tijekom tranzicije, što pokazuje Vukovićev tekst o pjesništvu devedesetih koji je objavljen 2001. godine. Na taj se tekst autor sam nadovezuje i 2012. govoreći kako je „pjesništvo devedesetih heteronomno polje bez ijednog stabilnog uporišta“ (Vuković, 2012: 139). Autor navodi kako se pjesnička poetika tih godina vraća etosu i mimezisu, dok brojne tipologije i antologije izostaju pobliže analizirati posebice ratno pjesništvo. Kao odgovor na jedno od mogućih pitanja zašto su ratno i stvarnosno pjesništvo „preskočeni“ u analizama, Vuković (2012: 145) navodi kako „ratno pjesništvo potiče problematizaciju odnosa visoke i popularne književnosti i kulture“, odnosno problematiku s kojom smo započeli naš rad – je li prizemna svakodnevnica dostojna akademskog proučavanja?

Složimo li se s Verdery da je tranzicija proces *od* socijalizma, a ne prema nečemu, možemo postaviti pitanje živimo li još uvijek u tranziciji. Iako je UN 2020. godine Hrvatsku svrstao u razvijene zemlje<sup>8</sup>, znajući da tranzicija u sebi krije više od puke ekonomije i *Tržišta*, na neki smo način obavezni raspravljati o tijeku, posljedicama i nasljeđu tranzicije i otkriti završava li ona (ili je već završila) i kada. To pitanje, nažalost, prelazi opseg ovoga rada, ali se nadamo da će ponuđena perspektiva na neki način moći doprinijeti raspravi.

Velike ekonomske i društvene promjene karakteristika su tranzicije, ali se zbir tih promjena najbolje očituje na razini svakodnevnog života, stoga ćemo ih pokušati pobliže objasniti kroz teorije svakodnevice.

### 3. 2. Svakodnevnica

Područje teorija svakodnevice još je jedno mjesto prijepora u akademskim krugovima zbog svoje tendencije da „pomiri“ mikro i makro stajališta u društveno-humanističkim znanostima. Do 70-ih godina prošloga stoljeća to se područje uopće nije smatralo relevantnim za bilo kakva istraživanja jer se svakodnevni život doživljavao kao „domena banalne i popularne kulture“ (Sandywell, 2004: 166) i često je dovodilo do omalovažavanja onih koji su upravo u svakodnevici vidjeli temelj za proučavanje cjelokupnih društvenih odnosa. Ako bolje razmislimo, svakodnevnica zaista jest mjesto gdje se individualne sudbine isprepliću s velikim društvenim strukturama, stoga predstavlja odličan temelj za ispitivanje svijeta oko nas, što su kasnije ipak prihvatili i akademski

---

<sup>8</sup> *World Economic Situation and Prospects* izvješće je UN-a u kojem se zemlje klasificiraju kao razvijene ekonomije, ekonomije u tranziciji i ekonomije u razvoju [*developed economies, economies in transition i developing economies* (UN, 2020: 163)].

krugovi. Kako navode Adler, Adler i Fontana (1987), proučavanje svakodnevice tlo je za razumijevanje temelja društvenog poretka, akcije i konstrukcije zbilje.

Međutim, svakodnevnicu ne možemo uzeti kao pojam čije je značenje zdravorazumsko i samorazumljivo, a pitanje što zapravo jest svakodnevica sa sobom nosi brojne odgovore. Lefebvre navodi kako je svakodnevica „skup dnevnih radnji i činjenica da one tvore cjelinu“ te „mjesto dijalektičkog kretanja s tri pojma: *potreba – želja – uživanje*“ (Lefebvre, 1988). Također navodi i da „svakodnevica predstavlja mjesto na kojem ulazimo u dijalektički odnos s vanjskim prirodnim i društvenim svjetovima te se upravo tamo ljudske želje, moći i potencijali konkretno formuliraju, razvijaju i realiziraju“ (Gardiner, 2000: 75-76). Michel de Certeau govori kako svakodnevnicu karakterizira kreativnost kojom se odgovara na situaciju (Highmore, 2002). Gardiner (2000: 2) govori o svakodnevici kao „ključnom temelju na kojem su smještene 'više' ljudske aktivnosti“, a Bourdieu navodi kako „teorijski rezon ne može obuhvatiti sve nijanse svakodnevnih praksi i oblika svakodnevne racionalnosti koji ih informiraju“ (Gardiner, 2000: 12), što znači da neki dijelovi svakodnevice ipak ostaju skriveni i neobuhvatni. Ipak, neki autori tvrde da „se jedino preko svakodnevnog života kao neposrednog oblika ljudske rodnosti, posredujućeg momenta, mogu istinski zahvatiti odnosi između ekonomskog razvitka i individue, ekonomsko-društvenog svijeta i ljudskog života“ (Lukács prema Hromadžić, 2020: 239).

S razvojem područja, rasle su i kritike na brojne pristupe svakodnevici. Jedan od najvećih kritičara, a ujedno i najvećih teoretičara svakodnevice svakako je Michel de Certeau. Lefebvre i situacionisti smatrali su da je svakodnevni život u modernosti vrlo rutiniziran i degradiran, da svakodnevna egzistencija nije u mogućnosti pružiti uvjete u kojima se mogu ispuniti ljudske potrebe za kreativnošću i dijalogom zato što je kolonizirana robom te instrumentaliziranim potrebama kapitala i države (Gardiner, 2000). Također su smatrali da je popularna kultura formulaična, djetinjasta i estetski uništena te da ima štetan učinak na vrijednosti i uvjerenja opće populacije (Gardiner, 2000). Lefebvre i situacionisti tvrde da je kultura postala roba koja je potpuno integrirana i subordinirana potrebama kapitala (Gardiner, 2000). Zbog toga žele revolucionalizirati svakodnevni život. De Certeau izaziva ovu poziciju zazivajući rehabilitaciju popularne kulture, dok istovremeno naglašava emancipatornu i kreativnu prirodu potrošnje i popularne kulture, gledajući dalje od njihove manipulativne kvalitete (Gardiner, 2000). De Certeau govori isto što kasnije tvrdi Frith – rasprava o (estetskoj) vrijednosti popularne kulture zamagljuje važnija pitanja, primjerice kako kulturne formacije funkcioniraju u odnosu na dinamike moći i

dominacije. Svoje prethodnike optužio je za nemogućnost objektivne analize svakodnevnog života. Oni su ga analizirali prema svom idealnom konceptu sadašnjice, umjesto da ga promatraju onakvog kakav jest – življenog u kontekstu konzumerističkog društva. De Certeau navodi kako konzumeristički kapitalizam jest opresivan i dominantan, ali ne može sputati spontanu i imaginativnu energiju ljudi (Gardiner, 2000). Također govori kako sustav nije u mogućnosti u potpunosti kolonizirati svakodnevni život te da se svakodnevni život nikako ne smije proučavati preskriptivnom politikom (Highmore, 2002).

Hromadžić u svom članku *Svakodnevni život: sučelje mikro, mezo i makroteorija* donosi pregled teza najznačajnijih autora iz područja teorija svakodnevice te navodi kako nakon početnih prijepora

[s]vi suvremeni pristupi u sociologiji, filozofiji, antropologiji, kulturalnim studijima... koji se bave svakodnevicom sada o njoj imaju jasno oblikovanu početnu perspektivu: rana skepsa, pa i svojevrsan zazor spram svakodnevnog života kao seta navodno banalnih i trivijalnih, postmodernističko-idolatrijskih fenomena za iole ozbiljniji znanstveni interes i proučavanja, definitivno su odbačeni. Svakidašnjica je u međuvremenu „odrasla“ i postala relevantnim i referentnim istraživačkim tropom. No treba reći i da se svojevrsna potentnost entiteta „svakodnevni život“ u smislu društvenih transformacija kako su ih vidjeli i imaginirali i neki u ovom članku predstavljeni autori (Lefebvre, Vaneigem, Debord, Heller, Bourdieu...) za sada naprosto nije realizirala (Hromadžić, 2020: 240).

### 3. 3. Književnost

Prije nego što krenemo na samu analizu, na kraju ovog teorijskog dijela potrebno je još nešto reći o odnosu književnosti i svakodnevice. Poneki su se teoretičari svakodnevice dotaknuli i teme književnosti u svojim analizama, oslanjajući svoje teze na radovima teoretičara književnosti, poput, primjerice, Bahtina koji je i sam dijelom ponudio svoje analize svakodnevice. Za njegov je rad ključan pojam dijalozizma. Dijalogizam konstituira uopćenu perspektivu, model svijeta koji ističe interakciju, povezanost i propusnost simboličkih i fizičkih granica. Na temelju toga zaključuje kako entiteti nisu predkonstruirani, već se formiraju u dijaloškim relacijama s drugim stvarima. Na taj se način stvara mreža diskursa i označiteljskih praksi, čime se odbacuje nametanje apstraktnih teoretskih shema na konkretan svijet, a primarni medij kojim se to odvija jest jezik (Gardiner, 2000). Bahtin u svojim analizama pronalazi prozaike u dijaloškim osobinama korištenja jezika kakva se mogu pronaći i u životu i u književnosti te na temelju toga tvrdi da inkorporiranje svakodnevnih govornih žanrova i idioma u različite kulturne forme pomaže transformirati ljudsku



svijest u otvorenijem, reflektivnijem i dijaloškom smjeru (Gardiner, 2000). Bahtin naglašava važnost postojanja mnoštva „socijalnih“ jezika uz onaj „nacionalni“ te govori o važnosti i mogućnosti romana da asimiliraju tu raznolikost žanrova svakodnevnog govora (Gardiner, 2000). Roman doživljava kao mjesto na kojem se šire diskurzivne i ideološke borbe kondenziraju i lome, što na kraju donosi njegov koncept polifonijskog romana koji je izrazito važan za teoriju književnosti.

Bahtinov pojam dijaloga koristi i Maša Kolanović u svojoj monografiji *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, navodeći kako ona pod pojmom dijaloga podrazumijeva da se dvije simboličke strukture (roman i popularna kultura) isprepliću te da dolazi do kontakta, komunikacije i diseminacije polja popularne kulture i polja književnosti (Kolanović, 2011). Iako Kolanović taj pojam koristi za svoju analizu romana, ne možemo ne primijetiti da ista pravila vrijede i za *uglazbljenu poeziju* kojom se ovaj rad bavi.

Roman u toj razmjeni crpi tematske resurse iz popularne kulture iznova kodirajući njezine označitelje u svoj književni tekst i istodobno postajući dijelom njezine dinamike. Međuprožimanje romana i popularne kulture pritom ne podrazumijeva tek prenošenje određenih tema, motiva i citata iz *polja* popularne kulture u polje književnosti, već i prenošenje specifične *politike popularnog* (Biggsby, 1976; Storey, 1998) na književni tekst koju on potom prilagođava zakonitostima vlastita polja (Kolanović, 2011: 169).

Kada govorimo o tekstovima kojima se ovaj rad bavi, ne možemo izbjeći stanovitu dvostrukost koju naš predložak predstavlja – on je istovremeno proizvod stvarnosti, svakodnevice i popularne kulture dok i sam tematizira te inkorporira elemente tih triju entiteta. Zbog toga je nužno postaviti pitanje teksta i konteksta, koje je i inače posebno važno u kulturalnim studijima. Metodologija koju je koristila Kolanović naslanja se na tekst Richarda Johnsona *Što su uopće kulturalni studiji?* u kojem autor govori o poziciji teksta u kulturalnim studijima, navodeći da je

[o]pćenito govoreći, cilj (...) ukinuti središnji položaj 'teksta' kao predmeta proučavanja. 'Tekst' se više ne proučava radi njega samog, niti radi društvenih posljedica do kojih navodno dovodi, već radi subjektivnih ili kulturalnih formi koje ostvaruje i čini dostupnima. Tekst je samo sredstvo u kulturalnim studijima, točnije, on je sirovina iz koje se mogu izdvojiti određene forme (npr. naracija, ideološka problematika, način obraćanja, položaj subjekta itd.). On također može sačinjavati dio većeg diskurzivnog područja ili kombinaciju formi koje se redovito javljaju u drugim društvenim prostorima. Ali osnovni predmet kulturalnih studija nije, po mojem mišljenju, tekst, već društveni život subjektivnih formi u svakoj fazi njihove cirkulacije, uključujući i njihova

tekstualna ostvarenja. To je znatan napredak u odnosu na književnu važnost tekstova zbog njih samih, iako je, naravno, način na koji neka tekstualna ostvarenja subjektivnih formi procjenjujemo u usporedbi s drugima, pogotovo kada to čine kritičari ili nastavnici – posebice problem 'visokog' i 'niskog' u kulturi – središnje pitanje, posebno u teorijama kulture i klase. No taj problem podrazumijeva 'književna' pitanja, umjesto da ih reproducira. Ključno je pitanje kako se formuliraju sami kriteriji 'književnog' i kako ulaze u akademsku, obrazovnu i druge regulativne prakse (Johnson prema Kolanović, 2011: 34-35).

Osim što potvrđuje teze koje smo u ovom radu već naveli, ovaj citat govori nam i o sličnostima koje u pristupu imaju kulturalni studij i teorije svakodnevice. Fokusiranje na *društveni život subjektivnih formi* donosi nam još veće bogatstvo pristupa i značenja od fokusiranja na sam tekst. Teorije svakodnevice, kao što je već demonstrirano, koriste koncept književnog teksta te prepoznaju važnost njegove subverzije. Književnost se u svakodnevici koristi kao način otpora dominantnim i opresivnim praksama, ali nam je osim samog teksta za ovu analizu izrazito važan i kontekst, s obzirom na već prethodno spomenutu dvostrukost predložka kojim se bavimo, stoga nam metodološki pristup koji se koristi u kulturalnim studijima značajno pomaže prilikom proučavanja onoga *što je pisac htio reći*.

#### 4. Tranzicijska svakodnevica u tekstovima Hladnog piva

Nazvan po „bujici hladnog napitka s 3.8% alkohola“ (hladnopivo.hr, godina nepoznata), ovaj je punk rock bend osnovan 1987. u zagrebačkim Gajnicama ostavio značajan trag na hrvatskoj glazbenoj sceni. Suba (Mladern Subašić), Mile (Mile Kekin), Šoki (Krešimir Šokec), Zoki (Zoran Subašić) i Deda (Milko Kiš)<sup>9</sup> na početku su karijere imali žestoki punk zvuk i bili pod utjecajem velikih glazbenih imena poput Ramonesa, Sex Pistolsa, AC/DC-a, Motorheada, Azre, Električnog orgazma, KUD-a Idijoti i sl., ali s vremenom su se mijenjali i odrastali pa se tako mijenjao i njihov zvuk, kao i njihova publika. Tekstopisac je većinom frontmen benda, Mile Kekin, iako dobar dio pjesama potpisuje cijeli bend. Snimili su osam studijskih i tri koncertna albuma, izdali i *Greatest hits* album za 30. godišnjicu postojanja te osvojili brojne nagrade za svoj rad. Bend je još uvijek aktivan, a ove godine slave 35. rođendan, stoga ovaj rad možemo nazvati i malim *hommageom* njihovom djelovanju. Hladno pivo raslo je i razvijalo se istovremeno s društvenim i političkim promjenama u bivšoj i sadašnjoj državi, stoga su njihovi tekstovi prava riznica *društvenog sjećanja*

---

<sup>9</sup> Navedeni su sadašnji članovi benda. Bivši članovi su Tadija Martinović - Tedi, Davor Kodžoman - Hadžo i Stipe Mađor-Božinović.

(Connerton, 2004) i *društvenog znanja* (Felski, 2016), ali i kritika te komentara na političke sisteme, društvena događanja i trendove u suvremenome svijetu.

#### 4. 1. Analiza

Kognitivna teorija književnosti ukazuje na vezu između stihova pjesama i socijalnih ili emocionalnih stanja koje se opisuju i reprezentiraju (referenca). Tekstovi popularnih pjesama se stoga mogu promatrati kao ogledalo društveno-političkih procesa i pojedinačnih problema. Kao takvi su vrijedni proučavanja jer predstavljaju (politički) decentralizirani komunikacijski prostor koji radi svoje otvorenosti i popularnosti, nosi kulturni potencijal pogodan za oblikovanje kulturnih modela, slobodnu i kreativnu razmjenu poruka (Grgurić i Perak, 2019: 305-306).

Proučavanje popularne glazbe zahtjevan je posao jer obuhvaća tri segmenta – glazbu, tekst i izvedbu. Frith navodi kako „u ispitivanju toga što riječi znače možemo pratiti dvije očite strategije – tretiranje pjesama kao poezije<sup>10</sup>, literarnih objekata koji se mogu analizirati u potpunosti odvojeno od glazbe, ili kao govorne činove – riječi koje treba analizirati u izvedbi“ (1998: 158). Ipak, Frith spominje kako pri slušanju tekstova popularne glazbe istovremeno čujemo tri stvari:

*riječi*, koje pjesmama daju neovisan izvor semantičkog značenja; *retoriku*, riječi koje se koriste na poseban, glazbeni način, način koji privlači pozornost na značajke i probleme govora, te *glasove*, riječi koje se izgovaraju ili pjevaju u ljudskim tonovima koji su sami po sebi „smisleni“, znakovi osoba i osobnosti (1998: 158-159).

U našoj ćemo se analizi, koliko god to možda Frith kritizirao, najviše baviti tekstem, odnosno riječima kao nositeljima značenja, uz tek poneke osvrte na glazbu i izvedbu.

Prije toga ćemo ipak pokušati uglazbljenu poeziju Hladnog piva dovesti u vezu sa stvarnosnom poezijom koja nastaje 90-ih godina 20. stoljeća. Interes za stvarnosnu poeziju, navodi Šodan u predgovoru antologije suvremene hrvatske „stvarnosne“ poezije,

ima svoj razlog vjerojatno prije svega u nekim izvanjezičnim događajima povijesnoga karaktera, poput rušenja starog političkog okvira, socijalnog raslojavanja društva, te rata kao najblaže rečeno radikalno negativnog kolektivnog iskustva. Spram tolike hipertrofije surove i prijeteće socijalne zbilje književnost, čini se, nikako nije mogla ostati ravnodušna. Riječ je prvenstveno o nekovrskom egzistencijalističkom "refleksu" koji kao da je "spontano" našao svoj put u pismo, pa tek onda o koliko-toliko osviještenom kolektivnom otporu ustaljenim umjetničkim praksama i trendovima. Jer književnost kao da je najednom doživjela neku vrstu zbiljske epifanije nakon koje više nije mogla ignorirati ono viđeno, što je ostavilo do te mjere uznemiriv, ako ne i traumatičan trag, da je

---

<sup>10</sup> „(...) treating songs either as poems (...)“, u nedostatku sretnijeg prijevoda koristimo se riječju *poezija*.

ozdravljenja radi valjalo na nj odgovoriti svim raspoloživim kreativnim sredstvima (Šodan, 2010: 9).

U ovoj nam je usporedbi kao autorica važna Tatjana Gromača, čija stvarnosna poezija prvenstveno inkorporira socijalno-egzistencijalne teme, a Šodan (2010: 11) navodi kako Gromača pokazuje „da poezija može funkcionirati i kao čitko mjesto prepoznavanja“, što nam je vrlo važno i kod popularnosti i prihvaćenosti tekstova Hladnog piva. Usporedbom Gromačinih pjesama i pjesama Hladnog piva može se uočiti sličnost u tematici, zaokretu pred kraj i prepričljivosti ovih djela. U pjesmama *kuda idu željezničari* i *Firma*, u kojima se obrađuje slična tematika, razlike uočavamo na razini izraza. Gromača, iako vrlo direktna, ipak koristi nešto finiji, poetičniji izraz nego Hladno pivo. Zanimljivo je ipak na trenutak činjenicu da Pivo svoje pjesme piše prvenstveno za izvedbu uz glazbu, pogledom na stihove ne možemo se oteti dojmu da bi neke njihove pjesme mogle stajati uz bok Gromači u nekoj antologiji pjesništva 90-ih (primjerice, *Par pitanja*, *Džepni bog*, *Fotoaparati*).

Šodan govori i kako u poeziji devedesetih metafora pomalo odumire, a mijenja ju metonimija, što također možemo vidjeti na primjerima Hladnog piva, a smrt metafore pridonosi narativnosti u pjesmama (Šodan, 2010: 11). Autor također govori kako postoji zazor od pisanja o poeziji 90-ih, o čemu je govorio i Vuković. Šodan smatra da stvarnosna poezija donosi svojevrsnu lakoću u smislu receptivnosti lirike koja je čitatelju „počela pružati ruku kao sebi ravnome suputniku u (...) avanturi teksta i života“ (Šodan, 2010: 17). Također navodi kako je intencija sastavljanja te antologije stvarnosnog pjesništva bila da se pokaže kako i „u hrvatskoj književnosti postoji poezija koja (...) 'ima' itekakve 'veze sa životom““ (Šodan, 2010: 25).

Biti istovremeno produkt tranzicijske svakodnevice i pisati o njoj zanimljiv je i hrabar poduhvat, a po popularnosti benda reklo bi se da je Pivo pogodilo u srž i uspjelo postići važan moment u svakom književnom djelu, a to je poistovjećivanje (ili barem prepoznavanje). Kako bismo što bolje proučili tekstove, podijelili smo ih prema tematsko-motivskim odrednicama, ostavljajući po strani godinu nastanka i albume kojima pjesme pripadaju. Posljednje tri pjesme koje je bend izdao (*Kišna nedjelja*, *Carpe diem* i *Štetočine*) najavljuju novi album o kojem u trenutku pisanja rada nema puno saznanja. Potpoglavlja obuhvaćaju teme politike i tranzicije, kapitalizma i konzumerizma, društva spektakla, ljubavi u tranzicijskoj svakodnevici, rodnih odnosa te identiteta, slijedeći logiku kretanja od makro fenomena i javne sfere prema mikro razini

i osobnoj, odnosno privatnoj sferi, a u analizi vidimo da ni mikro fenomeni nisu neovisni od tranzicijskih procesa i društvenih promjena na višoj razini.

#### 4. 1. 1. *Politika* i tranzicija

U prvu smo skupinu smjestili pjesme koje se osvrću na političke pojave u tranziciji, ali i individualne sudbine ili svakodnevicu sudionika tranzicije, a progovaraju iz različitih pozicija. Privatizacija, globalizacija, birokratizacija, rast nacionalizma i slične pojave usko su vezane uz pojavu tranzicije, a sve su na neki način opjevane u tekstovima Hladnog piva. Tekstovi pjesama *Svi smo ga mi voljeli*, *Studentska*, *Čekaonica*, *Politika*, *Diznilend*, *Bačkizagre stuhpa šėja*, *Kaže stari*, *Šank*, *Firma* i *Dan oslobođenja* bave se različitim pogledima na političke pojave u tranziciji. Na formalno-sadržajnom aspektu u gotovo svim pjesmama mogu se primijetiti zaokreti koji se najčešće pojavljuju pri kraju pjesme, a skoro sve pjesme očekivano imaju i refren koji je uobičajena pojava za izvedbenu poeziju. Neke se pjesme u izvedbi cijele ponavljaju, najčešće ih pjeva jedan vokal, uz poneke dijelove koji pjevaju i ostali članovi benda, a iznimka je pjesma *Čekaonica* koja je cijela ispjevana zborski, što dodatno podcrtava poruku pjesme.

*Svi smo ga mi voljeli/osim onih na robiji* stihovi su istoimene pjesme koji progovaraju o liku i djelu Josipa Broza Tita te reminisciraju o životu tijekom njegove vladavine, posjećivanju njegova rodnog mjesta, finom životu između istoka i zapada i divljenju *najvećem drugu naroda svog* te suzama nakon saznanja o njegovoj smrti. Pjesma perpetuirala narativ stvoren za Titova života o „*najvećem sinu jugoslavenskih naroda i narodnosti*“ (nepoznat autor) koji je predstavljao i oca i majku i boga. U stihovima koji se ponavljaju (*osim onih na robiji*) izrečena je kritika, s obzirom na to da se na robiji moglo završiti zbog niza različitih razloga, a onih na robiji bilo je mnogo. Stih *odozdo smo se divili* odnose stavlja u kontekst vladara i onih kojima se vlada. Tito je, dakle, gore, na pijedestalu, a narod mu se divi odozdo, odakle se on može činiti većim nego što je bio. Promjenu narativa donose stihovi *Sad smo se probudili iz opće amnezije/I nakon mnogo godina izašli iz tamnice/A vani je baš oblačno, na vrhu brda stoji on/Skoro da nas zavara jeftina imitacija*. Nakon prisjećanja dolazi buđenje iz amnezije, iz zaborava koji se pojavio radi prekrajanja povijesti i preispisivanja značenja te izlazimo iz tamnice koja je bila Jugoslavija, a na vrhu brda nas čeka *jeftina imitacija*, odnosno Franjo Tuđman. Tamnica se može usporediti i s atmosferom Platonove špilje, a nakon izlaska nas umjesto sunca i svjetlosti čeka oblačno vrijeme koje onemogućava da vidimo radi li se o imitaciji ili ne.

*Studentska* možda na prvi pogled ne pripada u ovaj blok analize, ali daje pregled svakodnevice jednog studenta te pogled studenta-lirskog subjekta na politiku. Pjesma govori o životu studenta koji je stvorio vlastiti komfor i ništa više od toga ga ni ne zanima. Osim povremenih roditeljskih intruzija, svakodnevni životni ritam je repetitivan, lagan i ugodan. Subjekt je nezainteresiran za išta više osim hrane i smještaja, a to naglašava javno se odričući politike stihovima: *Što se politike tiče nje se javno odričem/Jer sam previše sretan da bih pišao uz vjetar/Radim na lokalnom planu za smještaj i hranu/Buduća elita ne smije imat' dosje*. Na prvi bi se pogled moglo reći da se radi o letargiji, ali boljom analizom ovih stihova vidljivo je kako se ipak radi o svjesnoj odluci subjekta da se ne okreće kako vjetar puše, već da pronade najbolji mogući način za ostvarivanje svojih želja, potreba i svojeg komfora. Iako je takvih studenata uvijek bilo i uvijek će ih biti, zapravo je takva pozicija dosta iznenađujuća s obzirom na to da se studenti inače doživljavaju kao aktivni pojedinci sa željom da mijenjaju svijet oko sebe.

*Čekaonica* prikazuje situaciju u čekaonici nekog birokratskog ureda, na što upućuju stihovi *Potrebno je donijeti dvije sličice/Osobnu i kopiju domovnice/I pričekat satima*. Pjesma vjerno prikazuje iskustvo s kojim se većina ljudi može poistovjetiti, a to je nemoć pred sistemom čiju prisutnost posebno možemo doživjeti kada stojimo u redu za šalter. Vrlo su efektni stihovi *Oprostite što dišem/Neću nikad više/Samo mi pomozite/Kroz šumu formulara/Bez malenoga dara/Jako slabo prolazim* koji naglašavaju osjećaje koje opisana situacija budi u čovjeku – nesposobnost da se snađe u sustavu, hiperbolizacija negativnih misli koje se pred takvim sustavom javljaju i praznina koja je podcrtana samim opisom čekaonice (zurenje u sivi pod, brojanje pločica). Zborska izvedba pjesme koja je ispjevana u jednini dodatno naglašava kolektivnost takvih osjećaja, a ponavljanje cijele pjesme stvara dojam repetitivnosti postupka odlaska u čekaonicu i proživljavanja te situacije. Birokratizacija je jedan od transformacijskih procesa modernizacije društva, a na našim se prostorima ta transformacija dogodila nasilno (Peračković, 2004), što je rezultiralo anomijom, alijenacijom i individualnim osjećajem izgubljenosti u novim pravilima. Također, de Certeau i Foucault birokraciju vide kao institucionaliziranu moć čija je svrha produkcija subjekata koji će tu moć internalizirati (Gardiner, 2000). Internalizaciju vidimo i na primjeru ove pjesme, s obzirom da se lirski subjekt drži naredbe *ne kucati* koja stoji na vratima.

Jedan od najvećih hitova Hladnog piva u kojem se na istom planu susreću mikro i makro razine – politika, društvene promjene i privatni život – svakako je *Politika*. Lirski subjekt ukratko opisuje tranziciju: *Politika me u životu uvijek pratila u stopu/Bacala duge sjene uvijek kad mi*

*krene/Od radnih akcija, stabilizacija i rata/Privatizacija i zatvorenih vrata/Tvornica/Oduvijek mi za petama* te navodi kako ga politika uvijek podsjeti *da ju valja držati na oku*, zbog čega se subjekt trudi pronaći mjesto *gdje još nije bila*, mjesto koje politika nije uništila i na kojem može biti slobodan od nje. Ogorčen je i bijesan na okolinu zato što pada na trikove vladajućih (*Kad vidim taj puk kako vjerovati voli/Kako bivši drug može postat' gospodin/Kako psuje/Za koga glasuje*). Subjekt ne krivi samo politiku, već i šire društvo koje vjeruje kako su se isti ljudi promjenom sistema i sami promijenili, stoga na to ogorčenje odgovara pronalaženjem slobode od politike u tjelesnim užicima, usred kreveta druge osobe gdje zaboravlja na šire društvene probleme i *briga ga da l' marka raste il' pada* te se prepušta uživanju u trenutku (*Jedino znam da mi je super/I da te imam sada*). Tijelo za teoretičare svakodnevice predstavlja točku otpora i mjesto koje racionalizirani sustavi ne mogu kolonizirati (Gardiner, 2000), pa traženje slobode u tjelesnosti u stihovima ove pjesme ne iznenađuje. Okretanje od politike prema vlastitim užicima i potrebama sličnost je sa pjesmom *Studentska*, a predstavlja posljednje trzaje života u društvu u kojem slobodno vrijeme još nije u potpunosti strukturirano, komodificirano i prepušteno zakonima tržišta i „tehnokraciji relaksacije“ (Lefebvre prema Gardiner, 2000), a naša etička racionalnost (de Certeau) u modernosti atrofira i naše ponašanje postaje automatsko i koristoljubivo. U ovim se stihovima koristoljubivost očituje u gledanju vlastitih potreba i svjesnom odbacivanju potreba društva.

*Firma* nastaje kao pjesma posvećena radnicima i radnicama propalih tvornica Gredelj, Kamensko i Dioki, koji su sudjelovali i u spotu, a govori o *gubitnicima tranzicije* te o procesu pretvorbe i privatizacije. Pjesma počinje strofom u kojoj lirski subjekt kreće u šetnju jer ne zna kamo bi sam sa sobom (*Da sebi manje smetam/svako jutro prošetam*), a noge ga same nose prema bivšoj firmi pred kojom se nalazi spuštена rampa, što ukazuje na to da je firma zatvorena, a on je nezaposlen. Subjekt odaje počast svojim kolegama i prisjeća se dana kada su došle *crne limuzine* i privatizirale firmu koja je nakon toga propala. Refren *Bog, domovina, nacija/svi na pod, ovo je privatizacija!/Napravite mjesta za obitelji dvjesta!* vrlo je slikovit zbog korištenja naratema *svi na pod* koji se obično čuje u filmskim scenama pljački, čime se aludira da je privatizacija zapravo pljačka. Refren počinje asindetonom *Bog, domovina, nacija* koji ukazuje na ideologeme na kojima se tijekom 90-tih temelji novi narativ o Hrvatskoj, novom početku i boljim vremenima koja dolaze sada kad smo se napokon riješili bauka socijalizma. *Napravite mjesta za obitelji dvjesta* aluzija je

na navodnu Tuđmanovu rečenicu<sup>11</sup> o tome da „Hrvatskom treba vladati 200 bogatih obitelji“. U daljnjem tekstu osjeća se žaljenje i frustracija što su se predali bez borbe (*kako smo pali bez ispaljenog metka/na staru foru novog početka*). Cijela pjesma dobro opisuje situaciju nakon tranzicije i pogađa u srž problema koji su se događali od 90-ih nadalje, a čije posljedice ljudi žive i danas. U spot su uključene i izjave bivših radnika i radnica tvornica te se navode i nedaće u kojima su se našli – godinu dana bez plaće, nezaposleni nakon 36 ili 40 godina radnog staža i sl. Sami autori o nastanku pjesme navode kako su

svirajući uzduž i popriječko lijepe naše regije, primijetili (...) u baš svakom gradu kombinaciju novih crkvi i propalih tvornica, velikih zastava i još veće nezaposlenosti, pa se tako dogodila pjesma 'Firma' koja taj fenomen pokušava objasniti u manje od tri minute. Pjesma je ubrzani tečaj za mlađe, kratki podsjetnik za one malo starije, ali i upozorenje za nadolazeće da ne padaju olako i bez ispaljenog metka na stare fore novog početka (Kekin, 2015).

S odmakom možemo vidjeti kako se i odnos benda prema politici promijenio – devedesetih se godina odmak od velikih društvenih pitanja traži u privatnoj sferi, a dvadesetak godina kasnije, kada se vide posljedice tranzicije, politika kao da zalazi dublje u privatnu sferu i utječe na svakodnevni život pojedinaca pa se ponovno pojavljuje u pjesmama kao glavni akter.

Pjesma *Dan oslobođenja* slikovito prikazuje proslavu Dana oslobođenja u gradu u kojem je lirski subjekt ostao jedini stanovnik, čime se aludira na masovno iseljavanje iz države koje je uslijedilo nakon krize 2008., ali i nakon ulaska Hrvatske u Europsku uniju. Kako subjekt ne bi bio sam, dolazi kontejner stanovnika iz Kine *da maše limuzini predsjednika*, a naručio je i ljude od kartona *da mu kliču sa balkona*. Oksimoronom koji se nalazi u stihovima *jebivjetri koji nešto rade/šalju mi čestitke iz Kanade* upućuje se na ideju da na radu u inozemstvu „teče med i mlijeko“, ali prava se poruka krije u sljedećoj strofi *Kažu, Pozdravi nam domovinu/Najdivnija zemlju svijeta/Ma gon'te se u materinu/Lijepa vam je izdaleka* u kojoj subjekt želi poručiti da je lako voljeti domovinu kada u njoj ne živiš i ne nosiš se sa problemima svakodnevnog života u zemlji koja izlazi iz tranzicije i koja nije uređena kao, primjerice, Kanada, a posebno je naglašeno ruganje u namjernoj promjeni padeža (*najdivnija zemlju svijeta*) kako bi se ismijalo one koji su u inozemstvo tek došli, a već su tobože zaboravili materinji jezik.

Ostalim ćemo pjesmama u ovome potpoglavlju pristupiti zajednički s obzirom na sličnu temu – individualne priče u tranziciji. *Šank, Kaže stari i Diznilend* imaju zajednički motiv

---

<sup>11</sup> Ne postoji konsenzus o tome je li to Tuđman zaista rekao ili je izvučeno iz konteksta.



pojedince koji je zapeo u prošlom vremenu [*Rahitični je starac rekao za novine/Da će za pola stoljeća ovdje biti Diznilend (Diznilend); Ponekad se zapita zašto mu ime ne pamte/Kad tridesetak godina gradio je špalire/(...); Odozgo ga redovno tješe i dokazuju/Da njegov život i sav trud nisu bili uzalud (Šank); Otkad ne radi samo pije; Stan je dobio od firme/One bivše domovine/Tu je stao, nije krao/Nije htio?/Ma nije znao; Kaže stari „Što vam fali su bar neki ideali!/Ili netko da vas tlači da niste samo potrošači!“; Pošten bez ambicija/Luzerska tradicija (Kaže stari)]. Među preostalim pjesmama stilom se posebno ističe *Bačkizagre stuhpa šeja* (Zagrebački pastuh jaše), pjesma u potpunosti napisana šatrovačkim jezikom, a govori o dečku iz predgrađa koji od žrtve postaje nasilnik, ali i od siromaha bogataš. Pjesma na neki način predstavlja tranzicijski put od seljaka do gospodina (v. Dubioza kolektiv, *Tranzicija*), a šatrovački jezik posebno dočarava nemogućnost bijega od onoga što čovjek jest. Šatrovački je ovdje zanimljiv i iz bahtinovske perspektive, zato što je pjesma uspjela inkorporirati socijalni jezik i postati mjesto diskurzivne i ideološke borbe (Gardiner, 2000), što može ići u prilog činjenici da roman nije jedina vrsta koja može asimilirati raznolikosti svakodnevnih jezika, a što smo spomenuli i u uvodnim poglavljima ovog rada.*

#### 4. 1. 2. *Zimmer frei* i kako izgleda sreća kad se uveća?

Svjedok tranzicije, ali u nekim pjesmama i prorok, Pivo je vrlo dobro prepoznalo što će se prema završetku tranzicije početi događati s našim društvom. *Zimmer frei* sarkastičan je i satiričan ljetni hit koji je gotovo u stih prognozirao nešto što će nam *jednog dana* kad *turizam procvjeta* postati svakodnevnica, doduše samo u sezoni. *Cijela će zemlja samo od ljeta/živjeti kao bubreg u loju* stihovi su koji ukazuju na apsurd ideje da cijela država živi samo od jedne grane gospodarstva, nakon što je tijekom tranzicije uništila proizvodnju i druge gospodarske grane. Apsurd se kroz pjesmu dalje gradi slikama „debelih Švaba“ koji se tuku za vize te smišljanja posebnih zakona koji bi vrijedili samo za vrijeme sezone, za koje vidimo da polako postaju stvarnost, kako bi se s plaže maknuli svi oni koji ne odgovaraju poželjnoj slici na plaži – *zaraćeni, napaćeni, izluđeni, otuđeni*. Pjesma ima i dio na njemačkom jeziku koji prikazuje konobara koji njemačke goste nudi „hrvatskim specijalitetima“ – *ćevapima, pljeskavicama, ajvarom i ražnjićima*. Ono što je Pivo opjevalo kao satiru, danas vidimo gotovo na svakom koraku tijekom sezone, a apsurd iz pjesme kao da je prešao u stvarnost jer se na turistima želi zaraditi do te mjere da se počeo prodavati i

magareći izmet<sup>12</sup>. S druge strane, u ovoj se pjesmi može prepoznati i postkolonijalni moment, odnosno autokolonizacija kao produkt nesnalaženja u novopostavljenim odnosima te podređivanje zahtjevima državne ekonomije.

Nešto ozbiljnijeg tona je pjesma *Sreća*, koja vrlo dobro stvara dojam minornosti ispred velikog sistema koji nas pretvara u bezumne potrošače, vojnike, kojima je doslovno nacrtano *kako izgleda sreća kad se uveća*. Pripadnici Situacionističke internacionale tvrdili su kako je potrošnja previše važna kako bi se ostavila autonomnoj procjeni individualnih potrošača te mora biti detaljno upravljana i regulirana (Gardiner, 2000). Praćenje i kontrola provode se kroz veliku informacijsku i komunikacijsku mrežu koja djeluje odozgo prema dolje te populaciji nameće skup umjetno izgrađenih potreba (Gardiner, 2000). U pjesmi je Sreća personificirana – *u braku ima mamu i tatu/i zdrave zube na jumbo plakatu*, ona je *bijela suprugova žena/koja koristi pravi deterdžent*. Atmosfera i prostor u pjesmi može se dovesti u vezu i s Baudrillardovim konceptom simulakruma – mjesta na kojem su znakovi zamijenili stvarnost (velike slike u boji, vojnici koji idu po svoje mjesto na slici, jumbo plakat, pod neonom hipermarketa – sam dojam neonskog svjetla može dati privid, nestvarnu sliku), a Baudrillard kaže kako se radi o zamjeni stvarne nesreće s fikcijom sreće (Baudrillard prema Gardiner, 2000: 84). Poistovjećivanje Sreće sa ženom koja pripada suprugu i koja koristi deterdžent *za uredni i čisti ambijent* govori kako i u simulakrumu rodne uloge ostaju neizmijenjene te nema mjesta ravnopravnosti. U izvedbenoj verziji pjesma ima dio koji u tmurnu atmosferu donosi dojam slavlja, nakon čega se javljaju stihovi koji govore kako su samo kozmetičke promjene bez stvarnih zahvata dovoljne za postizanje sreće (*jedan klik u photoshopu/i već smo spremni za Europu*). Tekst pjesme kritika je konzumerističkom društvu koje bez razmišljanja pristaje na uvjete stvorene u kapitalizmu u kojem se sve prodaje, pa čak i *blistava sreća u pola cijene*.

Pjesma koja također kritizira konzumerizam na primjeru jednog robnog artikla – majice – puna je proturječnosti kojima se pojačava poruka (*imam majicu sa srednjim prstom/na njoj piše „fuck the system“/kupio sam dv'je iste*). *Mojoj majici* zapravo naglašava apsurd konzumerizma (majica protiv SAD-a naručena je preko eBayja, majica protiv GMO hrane u koju lirski subjekt ne stane i sl.), ali isto tako govori o paradoksu života u kapitalizmu. Koliko god se možemo protiviti

---

<sup>12</sup> Turisti su ljudi za neobičnim suvenirom, poduzetnik prodaje magareći izmet: "Kupila sam ga svekrvi". <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/poduzetnik-na-dugom-otoku-uzgaja-magarce-a-kao-suvener-prodaje-magareci-izmet---570159.html>.

nećemu, kapitalističke će tvorevine iznaći način da na tome zarade, a ljudi, iako imaju svoja etička načela, teško mogu izbjeći neetičnu kupovinu (*majica protiv zatopljenja/na akciji H&M-a/nije neka kvaliteta/dječji rad trećeg svijeta*). U takvom je svijetu jedini oblik otpora *bijela majica koja slobodno diše/na kojoj ništa ne piše*, ali i ona je proizvod dječjeg rada Trećeg svijeta, stoga se zapravo prikazuje nemogućnost bijega iz začaranog kruga konzumerizma i kapitalizma. Ili ćemo se u potpunosti prikloniti trendovima ili ćemo ih pokušati maksimalno izbjegavati, ali ni to nije u potpunosti moguće, što nas dovodi u oblike neokolonijalizma, pojma za koji Hromadžić (2021) govori da

ukazuje na staru, više stoljeća dugu matricu kolonijalizma u novome ruhu, s posebnim naglascima na period s kraja drugog i početka trećeg tisućljeća. Stoga pojmu kolonijalizam prišivamo prefiks neo-. Iako će neki marksistički orijentirani filozofi, sociolozi i teoretičari, primjerice danas pomalo zapostavljeni Henri Lefebvre, pisati o povijesno-društvenom trendu neokolonijalizma na tzv. zapadu karakterističnom već za rane 1950-e. Aludira se time na historijske okolnosti svojevrsnog seljenja klasičnih kolonijalističkih mehanizama i politika s tradicionalnih kolonijalnih područja tzv. trećeg svijeta natrag kući, u domaća urbana okruženja samih kolonizatora, pri čemu se efikasne alatke relativno novih tipova "mekše" društveno-ekonomske eksploatacije ovaj put traže i pronalaze u okvirima uznapredovale potrošačke kulture i ideologije konzumerizma.

Pokušaj bivanja u trendu koji dolazi do patoloških razmjera opisuje pjesma *Carstvo pasea*. U njoj je glavna akterica žena koja pokušava živjeti svoj život u skladu s Ikeinim katalogom, ali joj u tome smetaju muž i sin, a kada se riješi njih te svega *što nije plavo i žuto*, razmišlja da se i sama baci s balkona kako bi sve bilo *u paseu*. Zborski otpjevan stih *kupi, kupi, kupi, kupi... kauč* pojavljuje se kao „glas s nebesa“ koji nam govori da neprestano trebamo trošiti novac i sudjelovati u društvu kao potrošači, a božica Ikea metafora je za robne marke koje postavljaju trendove koje postaje gotovo nemoguće pratiti.

*Ima da te lajkam* pjesma je koja tematizira alijenaciju, ali i proces reifikacije međuljudskih odnosa u jednodimenzionalne veze između stvari (Gardiner, 2000). Lirski subjekt posjeduje najnoviji model mobitela, ali nema nikoga tko bi ga na njega zvao. U iskazu koji djeluje pomalo neskladno te u sebi sadrži i prijetnju i molbu (*Ima da te lajkam k'o rođena majka, samo me nazovi*) sadržana je sva antitetičnost života u kapitalizmu. Sam lirski subjekt na kraju navodi kako nema *niti malo srama* da zamoli osobu kojoj se obraća da ga nazove. Osim reifikacije međuljudskih odnosa, pjesma donosi i personifikaciju stvari, odnosno mobitela, koji lirskog subjekta *nježno dira kad zavibrira*. Posebno je naglašena kompenzacija klasičnih ljudskih odnosa s programiranom

zamjenom: *Kad pomislim da stvar je u meni/Izvadim ga i odem u meni/Tamo imam aplikaciju za tu situaciju/U roku keks na netu nađem 'sex' te padneš u nesvijest za devet devedeset; Crne kose plave oči, o moj sexy tamagochi*. Zamolba za pozivom na kraju pjesme naglašava nezamjenjivost stvarnog ljudskog kontakta te dodatno naglašava kritiku materijalizma koju ova pjesma sadrži.

Utjecaj kapitalizma i konzumerizma prelijeva se i na samu glazbu. Moguće da je *Pjevajte nešto ljubavno*, iako je napisana dosta rano u karijeri, 1993., i autoreferencijalna pjesma koja govori o prilagođavanju zahtjevima tržišta – *vremenom sve smo tiši/slijede prvi kompromisi/otud samo korak, dva/do početka poraza* ili opet predviđanje vlastite karijere. Bend prepoznaje vlastitu komercijalizaciju (*prodali smo čak i muda/al' sviramo zato svuda/terase, festivali/više smeća, lova veća*), a u kasnijim ju pjesmama i prihvaća kao kritiku fanova (*Hladno pivo je komercijala*).

Neki teoretičari svakodnevice, među njima i Lefebvre, svakodnevni život vide kao ključno mjesto za reprodukciju kapitalističkih društvenih odnosa, čak važnije od samog rada, a potrošnja nam daje iluziju slobode, izbora i užitka (Gardiner, 2000). Kapitalizam i konzumerizam opjevani su i kritizirani u brojnim pjesmama Hladnog piva, a razlog popularnosti tih pjesama, između ostalog, je i zbog toga što publika identificira društvene probleme o kojima se govori te u procesu slušanja i pjevanja na neki način prorađuje osjećaje koji se javljaju zbog njih. Konzumerizam je viđen kao oblik socijalne kontrole, a na kraju dolazi i do prihvaćanja stanja – *umiren svim narokzama/ja stajem poslušan u red/nema sumnje, sada sam/gdje i sav obrađeni svijet*.

Ipak, kao svojevrsan otpor ideji o poslušnosti i o iznalaženju načina za nošenje s kapitalizmom koji brojni ljudi pronalaze u horoskopu, zvijezdama, čakrama, vjeri, vorteksima i sličnom, nastaje pjesma *Ezoterija* koja jasno poručuje da pojedinci i dalje žele sami navigirati kroz svoje živote bez duhovnih vođa koji propovijedaju kako doći do zagrobnog života ili pak Sreće. *Ezoterija* kao da se nadovezuje na de Certeauovo stajalište da se svakodnevica ipak ne može do kraja kolonizirati i da će pojedinci uvijek pronaći kreativne načine za funkcioniranje u svakodnevnom životu.

#### 4. 1. 3. *Svijet glamura*<sup>13</sup>

Album *Svijet glamura* kao da je cijeli pisan prema Debordovom konceptu društva spektakla, vrlo vjerno oslikava današnje društvo *reality showova, fake newsa*, ali i borbe pojedinca za opstankom u takvom društvu. Problem nije samo alijenacija u marksovskom smislu, već i alijenacija od društva, od stvarnosti i od drugih pojedinaca. U svijetu koji obiluje materijalnim

---

<sup>13</sup> U potpoglavlje su uključene pjesme i s nekih drugih albuma.

dobrima izgubila se ljudskost i međusobna povezanost, a nestale su i granice prihvatljivog. Pripadnici Situacionističke internacionale tvrde kako je u spektaklu življeno iskustvo zamijenjeno medijima i reklamom, a aktivna participacija pasivnim pogledom, što dovodi do atomizacije, alijenacije i pacifikacije (Gardiner, 2000). Svakodnevni je život evadiran spektaklom, a granice između stvarnosti i spektakla se gube. Situacionisti navode kako beskrajna potrošnja spektakla nadomješta autentično ljudsko iskustvo, a svijet je nemoguće obuhvatiti direktno nego jedino preko serije medijacija i apstrakcija (Gardiner, 2000).

Pivo opet, kao da je prorok, i na ranijim albumima dobro prepoznaje u kojem se smjeru razvija *reality* kultura, pa tako u pjesmi *7. noć* opjevavaju *najveći užas svakog tjedna*. Cijela obitelj skupljena pred ekranom gleda emisiju koju vodi znojni voditelj, a koju lirski subjekt opisuje kao *malu debilanu za široki puk* u kojoj aplaudiraju odabrani egzemplari *u gluposti ujedinjeni*. Slika koju prikazuju pomalo je groteskna: *Neuhranjena publika ceri se na znak/Najglasniji gledatelj dobiti će posuđe/Iscrpljene djevojke bezvoljno se klatare/I konje ubijaju, zar ne!*

Groteska se provlači kroz čitav album *Svijet glamura*, čija naslovnica s blještavim slovima iznad stajskih vrata i kokošima koje vrludaju uokolo savršeno dočarava sav apsurd glamura, a istoimena pjesma otvara se prizorom tvornice za poznata lica koja se nalazi na kraju grada. Prva je strofa apelativna i obraća se slušateljima, objašnjavajući im da se tamo proizvode novi modeli za njihove živote koji u toj tvornici ugrađuju lica za naslovnice časopisa i subotnje špice, dok prosječan konzument tih sadržaja kojem se lirski subjekt obraća sve to promatra istovremeno se pretrpavajući pizzama. Pjesma nije toliko kritika tih lažnih modela, koliko gledatelja koji, uz konzumaciju nezdrave hrane, konzumiraju i nezdrav sadržaj. Ako društvo više i ne možemo dijeliti na klase kao što smo to mogli ranije, u svakom ga slučaju možemo podijeliti na one koji si mogu priuštiti glamur i sudjelovanje u društvenim događanjima i na one koji to samo promatraju i ne mogu biti sudionicima. Refren je prepjev tema koje se javljaju na naslovnicama novina i časopisa, a kritizira se i davanje medijskog prostora osobama koje to ne zaslužuju (bivši tajkun u *prime timeu*). Ovdje ponovno dolazimo do začaranog kruga – mediji nude sadržaj koji gledatelji konzumiraju, a konzumacijom takvih sadržaja stvara se veća potražnja za sličnim temama te se daje veći prostor ljudima čije „glamurozne“ živote promatramo. S druge pak strane, ovdje do izražaja dolazi dualnost pozicije Hladnog piva kao proizvoda i proizvođača kulture, odnosno kulturnih artefakta, a koja može postati problematična kada netko tko proizvodi kulturni sadržaj proziva konzumente tog istog sadržaja.

Da pri stvaranju takvog medijskog sadržaja više ne postoji granica govori pjesma *Udarna vijest*, koja tematizira medije koji za dobar i gledani sadržaj bez zadržke ulaze preduboko u živote drugih ljudi ne pokazujući nikakve osjećaje prema ljudskim tragedijama:

Ne gasi kameru, dapače  
Gurni mikrofon bez stida  
Snimi majku kako plače  
Snimi oca kako rida  
Daj mi sve u krupnom planu  
Svaku suzu isplakanu  
Daj mi švenk na pustu sobu  
Onda rez - vijenac na grobu

I to je to udarna vijest  
Gasi to pa idemo jest

Osim nedostatka empatije, u istoj je pjesmi kritizirano stvaranje zvijezda od osoba koje nisu zaslužile dobiti medijski prostor (*Snimi facu idiotu/Ceri se u sudnici/K'o da je dobio na lotu/Postat će celebrity/Svi će znat' njegovo ime*).

U pjesmi *Džepni bog* fantastično je stvorena atmosfera spektakla dočaravanjem slike dvaju bogova u ringu i rulje na tribinama koja s obje strane pjeva iste himne. Pjesma je kritika nametanja vlastitih religijskih stavova drugima te ljubavi prema bogu iz straha, a lirski subjekt pronalazi sigurnost u svome džepnom bogu koji ne odgovara klasičnim opisima bogova (*nije visok, snažan, nabildan ni lijep/ali mi fino stane u džep*). Pjesma je također slika pretvaranja religije i izricanja religijskih stavova u spektakl.

Spektakl posebno dolazi do apsurdna kada ga se smjesti u kontekst manjeg mjesta ili sela. Festivali i karnevali predstavljaju ljudima nužno potrebne prekide u svakodnevnom životu, koji pojedincima nude mjesto preokreta i nade, izokretanja društvenih uloga i ideju da je transformacija svakodnevice moguća. O tome govori i Peter Burke kada navodi kako je narodno-festivalska kultura obećavala bolju i sretniju budućnost koju karakterizira materijalno obilje, jednakost i sloboda (Gardiner, 2000: 68-69). Međutim, Lefebvre tvrdi kako i festivali u modernosti postaju komodificirani i odvojeni od dnevnog postojanja, ali i da ponovno rođenje festivala predstavlja nadilaženje konflikta između igre i svakodnevnog života, transcendiranje ljudske alijenacije i ponovno buđenje duha popularnog slavlja (Gardiner, 2000).

*Kirbaj i kotlovina* kroz prizmu spektakla otvara temu odnosa selo-grad i povratka životu u malom mjestu. Tipična slika fešte u malom mjestu vraća lirskog subjekta u mlađe dane te ga podsjeća na osjećaj zarobljenosti u rodnom kraju, a specifičnom glazbeno-vokalnom izvedbom naglašena je klasična situacija govorkanja u malom mjestu. Festival i ovdje donosi prekid i omogućava sagledavanje svakodnevice iz drugačije perspektive, ali prilježnica lirskog subjekta u pjesmi javlja se gotovo kao unutarnji glas koji govori o ispravnosti osjećaja koji je lirski subjekt isprva imao (*veli Mile ne seri, nisi na bini*).

Život u glamuroznom svijetu iscrpljujuć je i akteri od njega nužno traže predah. Sociolog Georg Simmel u svojim je istraživanjima velegrada otkrio da zbog velikog broja podražaja sa svih strana ljudi razvijaju obrambeni mehanizam kako bi se zaštitili od toga te je taj mehanizam nazvao blaziranost. Pivo je prepoznalo i tu potrebu te u nekoliko tekstova opjevalo različite načine za bijeg od stvarnosti. *Dibidus* govori o svjesnoj potrebi za bijegom od viška informacija (*moram pod hitno i pod mus bit' totalni dibidus; ako je budućnost crni bezdan/dopusti mi da ne znam*). *Motor* govori o osjećaju koji u lirskom subjektu budi promet u gradu – želja da ugasi auto i pješice krene prema rijeci uz koju će leći kao posađen, *daleko od znojnih truba, psovki i kočnica/kao puž nečujno uvučem ticala*. Isti dojam ostavlja i pjesma *Barba*, u kojoj lirski subjekt sanjari da se umjesto u zagrebačkom prometu nalazi tamo *gdje se za more/nikad ne kaže voda*. Grad je česti topos u pjesmama *Hladnog piva*, a najčešće predstavlja pozadinu na kojoj se glazbom i riječima oslikavaju svakodnevne situacije.

#### 4. 1. 4. *Ranjeni i ludi* – ljubav u svakodnevnom životu

Grad je i poprište ljubavnih scena o kojima *Hladno pivo* pjeva, bilo da lirski subjekt *Pijan* trči *slalom među banderama*, pjeva na portafon i gađa prozore kamenjem, hoda po krovovima (*Može*) ili se uporno nada da slučajno sretne svoju voljenu *na ulaznim vratima 13-ice,/u pothodniku u Novom Zagrebu (Premali grad)*, ali bend ljubavnu tematiku također uspješno kombinira s drugim temama i smješta u druge kontekste.

Neke pak pjesme vrlo dobro kombiniraju elemente svakodnevice s ljubavnom tematikom. *Supermen* progovara o jazu između želja i mogućnosti koji nastaje tijekom tranzicije. Lirski je subjekt svojoj ljubavi želio ponuditi sve što život nudi (*obeć'o sam ti bio brda i doline; s dvadeset se život činio kao švedski stol*), međutim život se odigrao drugačije i oni i dalje žive s njegovim ocem u sobi u kojoj je odrastao i *lijepio slike iz Brava*. Lirski se subjekt odlučuje na neki radikalnan

potez (koji vjerojatno nije u skladu sa zakonom, na što upućuju stihovi *ako što krene po zlu, pitat ćeš me sigurno/molim te, reci mi, što ti je to trebalo?*), ali to mu je potrebno kako bi sam sebi dokazao da je zaista pokušao dati sve od sebe da ispuni dano obećanje te da ne potone u očima svoje voljene. Pjesma kombinira elemente tranzicijske svakodnevice s ljubavnim motivima te daje mogućnost identifikacije generacijama koje su odrastale, zaljubljuvale se i pokušale sagraditi život u doba tranzicije.

Jedna od najpopularnijih pjesama Hladnog piva koja istovremeno tematizira ljubav, konzumerizam i kapitalističko društvo jest *Pitala si me*. Pjesma je apelativna, a lirski se subjekt obraća voljenoj osobi koja ga pita zašto nikada nije napisao pjesmu o njoj. Kroz stihove saznajemo kako je voljena osoba lirskome subjektu previše draga da bi samo tako dopustio da se njezino ime povlači po eteru, pjevuši na pisoaru ili krati nečije vrijeme te da se album s njezinim imenom kasnije prodaje u pola cijene. Ljubavnu pjesmu pretvara u kritiku kapitalizma i neosjetljivog društva kojemu ništa nije sveto (*Ništa nije sveto/sve je bruto i neto/sve je zabava*). Neke su stvari previše vrijedne da bismo se njima olako razbacivali pa tako lirski subjekt odbija olako se razbacivati imenom svoje voljene osobe, dok joj istovremeno zapravo posvećuje predivnu ljubavnu pjesmu bez direktnog spominjanja njezinog imena.

Pjesma koja također tematizira i ljubav i odnose u kapitalizmu jest *Bilo koji broj*. Lirski subjekt zaljubljen je u svoju bankaricu te joj stalno kuca na vrata kako bi pričali o njegovom kreditu, ali koristi to i kao izliku da provede vrijeme s njom. Iako nije kreditno sposoban, ne odustaje od ideje da budu zajedno te navodi da će biti bilo koji broj samo da bude njen. U pjesmi se ponovno javlja zborni glas koji lirskom subjektu govori da nije sposoban, aludirajući ne samo na kreditnu (ne)sposobnost, već i generalni osjećaj koji se javlja pojedincima u svakodnevnom životu pri nemogućnosti postizanja određenih (možemo reći i eksterno nametnutih) ciljeva u kapitalističkom društvu. S druge pak strane, ovoj pjesmi može se pristupiti s kritikom ideje o vlastitoj transformaciji kako bismo ispunjavali kriterije druge osobe, ali i kriterije kapitalističkog načina života uopće.

#### 4. 1. 5. *Žena koja ima muda* – rodni odnosi u pjesmama Hladnog piva

Hladno pivo u svojim pjesmama često tematizira i muško-ženske odnose, a iako je bend u izvanknjiževnoj (izvanglazbenoj) stvarnosti angažiran po pitanju ravnopravnosti spolova, u



njihovim tekstovima ipak prepoznamo i neke rodne stereotipe, pa smo tako pronašli tekstove koji perpetuiraju ustaljene obrasce toksičnog maskuliniteta i stereotipnog opisivanja žena.

Možda najangažiranija pjesma koju Pivo ima jest *Šamar*. Pjesma je nastala kao dio kampanje za borbu protiv nasilja nad ženama, a progovara iz pozicije nasilnika koji svoje nesigurnosti i paranoje liječi izivljavanjem nad suprugom. Tekst inkorporira klasične napadačke topose poput svaljivanja krivnje na žrtvu, ali i prenosi atmosferu psihičkog osjećaja zatočenosti u vlastitoj glavi i osjećajima koji se zatim prelijevaju na van te se manifestiraju kao nasilje. U pjesmi *Čelične zavjese* tematizira se femicid, bez izricanja kritike tog čina.

Pivo ima i nekoliko tekstova u kojima su rodne uloge izokrenute, a jedna takva je i pjesma nešto lakšeg tona, *Šef gradilišta*, u kojoj lirski subjekt ima potrebu otvoriti dušu i razgovarati o svojim osjećajima i problemima, a žena ga gleda *kao komad mesa/iliti bolje k'o kobasicu*.

Pjesme koje perpetuiraju obrasce toksičnog maskuliniteta najčešće progovaraju o muško-ženskim odnosima u kojima je žena vrlo često objektivizirana, i svedena na tijelo (*i riječi ti nadolaze poput lavine/zatrgan u njima zurim ti u dekolte/i razmišljam da li ti tijelo vrijedi/ovoliko mučenja; reci mi da li si to na sniženju/jer je potražnja bila premala/hajde zajebi tu priču nego ispravi kičmu/pa taman se i ne prodala; al' kad po mladom mesu slini anoreksik s karijesom/to te baci u depresiju*), prikazana poput manipulatorice, *uštogljene snaše*, koja muškog protagonista odvaja od njegove ekipe (*ona te dribla k'o Messi/mašeš repom k'o Lessi*), osobe koja muškarca „hvata u klopku“ jer joj ističe biološki sat (*il si mu zaboravila reć/da te on ne pali od prvog dana/i da ste zajedno samo da ne ostaneš sama*) ili osobe koja muškarcu oduzima muškost (*treba ti par promila, muška idila/i barem tona testosterona*). Rodni stereotipi nastavljaju se i u nekoliko pjesama koje tematiziraju prekide (*Nije sve tako sivo, Tema je: žena*), a u sebi kriju poruku da muškarci koji žale za ženama više nisu pravi muškarci (*mi smo sjebani ljudi/i zato nam godi/kad druge pizde/mjesto nas cmizdre*).

Objektivizacija žena dolazi do vrhunca u pjesmi *Kad ti život udahnem*, koja je posvećena lutki na napuhavanje. Lutka poprima karakteristike savršene žene, stvarajući nemoguće kriterije za žene u stvarnom životu (*divno slušat umiješ, svojim krupnim očima/nečujno razumiješ, što ne shvaćam ni sam/nemaš nikada migrene, niti jezik otrovni/niti bilo kakve želje osim da me usrećiš*).

Pjesma *Žena* sa zadnjeg studijskog albuma i dalje sa sobom nosi rodne stereotipe, ali ovoga puta lirski je subjekt barem svjestan vlastite nesavršenosti i svojih očekivanja (*ako si žena, barem malo savršena/pa me uzmeš kakav jesam ovakav/zastrašen i bijesan*). Stereotipi nisu izrečeni na

klasičan način, već se nalaze u podtekstu, odnosno čitanjem između redaka. Na primjer, ako mu treba žena koja se ne pravi luda kada stigne račun, podrazumijeva se da se žene inače u tim situacijama „prave lude“. Situacija je stavljena u tržišne odnose ponude i potražnje (*treba mi žena koja ima muda vs. nudim sebe sa svom dodatnom opremom; za istu cijenu dobiješ i bivšu ženu/klinca iz prošlog braka i mene luđaka*) te se zbog toga stvara dojam veze kao robne razmjene.

Iako Pivo ima nekoliko angažiranih tekstova, i dalje u svojim pjesmama zadržava postojeće rodne stereotipe, a u takvim tekstovima nedostaje i kritika postojećih društvenih odnosa. Ovdje se može postaviti i pitanje ironije, ne samo u djelima Hladnog piva, već u glazbi općenito, posebice u sve popularnijem trapu. Jasno je da je glazba puna intertekstualnosti i različitih utjecaja te da bendovi često identitet konstruiraju u odnosu prema drugim bendovima i slično. Publika pak to može prepoznati ili ne prepoznati. Kao primjere navodimo Laibach i Krankšvester. Poznato je da Laibach u svoje radove inkorporira elemente nacizma te istovremeno ima publiku koja to shvaća kao kritiku i publiku koja to shvaća doslovno te se na njihovim koncertima pojavljuje u smeđim košuljama i s uzdignutom desnicom. Krankšvester nudi tekstove za koje sami tvrde da su emancipatorski, a također su prepuni objektivizacije žena. Na svojim koncertima ugošćuju publiku koja tekstove shvaća doslovno, kao i publiku koja tekstove shvaća kao ironiju i kritiku tako postavljenim društvenim odnosima. Gdje je tu granica? Daje li glazba ironični prizvuk tekstu, mora li tekst davati jasne znakove ironije ili je rješenje negdje u sredini? Zašto se rasprave o ironiji u pjesmama obično i vode oko pjesama u kojoj su teme rodne? Ovo su posebna pitanja za razmatranje kojima bi ubuduće bilo dobro posvetiti pažnju, a koja govore o višeznačnosti popularne kulture, o čemu govori i Easthope u već spomenutom tekstu *Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima*, navodeći kako se

značenje, koje je naizgled jednoglasno, otvara prema zajedničkoj kolektivnosti putem ikoničke polisemije, tako što narateme čija se denotacija čini cjelovitom i univerzalnom, mjestom koje svatko jednako poznaje (ili misli da poznaje), zapravo pobuđuje konotacije s kojima se svatko drugačije slaže na razini fantazije (Easthope, 1991: 236).

Za sada ostajemo pri tvrdnji da je moguće da u nekim od ovih tekstova i Hladno pivo pjeva ironično, no svakako i dalje vjerujemo da u pojedinim tekstovima postoji objektivizacija i stereotipizacija, a izostaje jasnija kritika.

#### 4. 1. 6. *Pravo ja* – identitet i život u brzomijenjajućem svijetu

Pitanje identiteta nije nimalo jednostavno pitanje, a koncept je, prenoseći se između modernizma i postmodernizma, ostao bez svoje potpune i konačne definicije (kao što to u postmodernizmu obično biva). Eagleton navodi kako je „jedino gore od imanja identiteta (...) neimanje identiteta“ (Eagleton prema Molvarec, 2017: 58), a o identitetu govori i Bauman navodeći kako „fiksirana pozicija u moru mogućnosti također nije dugoročno privlačna opcija, pogotovo kada je lebdeći pojedinac svojevrstan heroj teorije i književnosti“ (Bauman prema Molvarec, 2017: 58). Identitet je fluidna kategorija, najčešće se formira u odnosu prema Drugom te se zbog toga možemo zapitati imamo li više identiteta ili pak samo s jednim fluidnim identitetom preuzimamo različite uloge u goffmanovskom smislu. Identitet je jedna od bitnih odrednica i u pjesmama Hladnog piva, a otkrivanje vlastitog identiteta u tranziciji i kapitalističkom društvu svakome od nas može biti posebno izazovno. U pjesmama se javljaju različite vrste identiteta – od vječnog putnika do vječnog rezidenta – a progovaraju o najrazličitijim temama.

*Stari šajser* govori o starom Agrameru koji se ne može priviknuti na sve promjene koje se događaju u Zagrebu, ali i u društvu. Zagreb je nekada bio *mali Beč*; *nekad smo bili Europa*, a sada se sve promijenilo. Smetaju mu *dotepenci*, nedostatak kulture mlađih generacija i nepoštivanje starijih, ali on je tvrdoglav, ne želi otići, iako mu govore da smeta, te naglašava kako će otići samo *s nogama naprijed*. Sve te promjene u njemu izazivaju agresiju i negativne osjećaje (pojačane konzumacijom alkohola), ali on je ipak samo *šajser* i jedino što može je ostati tvrdoglav i ne napustiti svoju poziciju.

Identitet je snažna odrednica i u *Frizerskoj pjesmi* koja je apelativna, a obraća se pripadniku supkulturne grupe (prema opisu *što si obrijao glavu i što si nadržkan/što si obukao spitku, čizme, tregere/sad vodiš svetu bitku mlateći pedere najvjerojatnije pripadniku skinsa*<sup>14</sup>), govoreći mu da je *imao ljubav/kao sigurnu luku/ne bi sada na pozdrav/dizao ruku*, dakle ne bi postao neonacist, već bi bio *mamin inženjer/ili čak odvjetnik*. Zanimljiva je i postavka društva u kojem su izbori između punka, (neo)nacizma i urednog građanskog života.

Pjesma koja tematizira neuklapanje u zadane okvire je *Evo mene na ručku*, koja kao podlogu za progovaranje o snažnom identitetu oslikava situaciju obiteljskog ručka kod obitelji žene lirskog subjekta, a on se nikako ne uklapa u nametnutu obiteljsku sliku. Pjesma sadrži elemente koji ukazuju na izraženi vjerski i nacionalni identitet obitelji u koju lirski subjekt dolazi

---

<sup>14</sup> Vidi Perasović, B. (2001). *Urbana plemena*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

(*dva lava od gipsa/i svi mogući sveci su vam čuvali kuću/al' evo mene na ručku; ni uramljena slika prvog predsjednika/iznad ognjišta nije pomogla ništa*), a on ne odgovara tome narativu (divljak iz drugog plemena, sve je domaće osim njega).

Održavanje zacrtanog identiteta i neodustajanje od ideje o životu opjevano je u pjesmi *U sobi on i brat*, a tematizira tridesetogodišnjaka koji ne odustaje od svojih ideala po cijenu toga da ostane neostvarena osoba koja živi na grbači roditelja, ali radije živi tako, nego da radi nešto što ne želi. Stalo mu je jedino do koncerata, a za njih se uvijek snađe, sve drugo mu je nevažno. Ova slika simbolizira nevoljkost pojedinaca da se prilagode i postanu korisni članovi društva.

Pjesma *Slobodni pad* tematizira čovjeka-putnika, migranta, koji svoj fragmentirani identitet (Molvarec, 2017: 66) razvija *između doma, perona i jurećih vagona*, a koji od takvog života isto traži predah (usp. s paragrafom o predahu od života u velegradu) te sanja o tome da se može *reciklirati*, postati *stijena* ili *veliki kamen*, odnosno za promjenu biti statičan.

*Lift* koji se zaustavlja te daje akteru u pjesmi predah od ubrzanog života i trenutak da preispita sebe i svoj život simbol je prostora bez konteksta, u kojemu nije važno tko je tko. Osoba koja je naizgled izgrađena, uspješna i „ima ime“ u ogledalu lifta vidi prazninu, *podbradak bez podanika*. Lift akteru oduzima važnost, a cijela slika koja se gradi dodaje težinu shvaćanja da smo u odsutnosti Drugog prema kojem gradimo svoj identitet prazno ime, bez značenja. Pjesma je u skladu s Goffmanovom dramaturškom analizom o prezentaciji sebe u svakodnevnom životu, koja govori o tome kako preuzimamo različite uloge u različitim interakcijama, što čini krucijalni dio socijalne interakcije. U ovoj pjesmi je akter očito stvorio vrlo snažnu sliku o sebi, ali iz situacije u liftu vidimo da to ostaje samo slika, on nije zaista takva osoba te zbog toga dolazi do identitetske disonance.

Pjesma koja vjerno oslikava Baumanovu sliku kasnog kapitalizma u kojem se osobni identitet konstruira preko obrazaca potrošnje, a ne kroz oblike zajedničkog i interpersonalnog dijaloga (Gardiner, 2000) je *Pravo ja*. Pjesma tematizira strah od upoznavanja samog sebe, istovremeno stavljajući to upoznavanje u kontekst kapitalističkih odnosa, oslikavajući svijet u kojem se sve može kupiti, pa čak i „pravi“ identitet. Lirski subjekt pronalazi oglas za otkrivanje pravog sebe te se isprva veseli upoznavanju i svim dobrim kvalitetama koje njegov super-ego ima. Međutim, kada kreće naručiti pravo ja, počinje se pitati što ako je pravo on osoba koja mu se ne bi svidjela (kreten, parazit, umjetnik, član HDZ-a, dužnik i sl.) te naposljetku odustaje od narudžbe.

Sve ove pjesme zapravo govore o formiranju identiteta u okolnostima razvoja kapitalističkog društva. Niti jedan ovaj identitet nije potpun, svaki je partikularan, fragmentiran, svaki sa sobom nosi dio prošlosti ili trenutaka koji ga formiraju i tjeraju da postupa na određeni način. S obzirom na sve veću fluidnost društva i na izmicanje čvrstih struktura, nije neobično da i identiteti postaju takvi – partikularni, ponekad čak i proturječni. Tranzicija i galopirajući dolazak kapitalizma od pojedinaca traži brzu prilagodbu, a svatko se tko ne uspijeva barem malo prilagoditi biva pregažen.

## 5. Zaključak

Svakodnevnica i tranzicija teme su koje cijelim svojim opsegom zauzimaju velik dio akademskog prostora. Može ih se promatrati na različite načine, iz mnogih perspektiva i uvijek s jednakim žarom i zanimanjem pronaći nešto novo, stoga ne čudi da su se tim temama bavili brojni znanstvenici iz različitih grana znanosti. U ovom smo radu tim temama odlučili pristupiti iz polja popularne kulture te kroz analizu tekstova jednog punk rock benda vidjeti kako su tranzicija i svakodnevnica ostale zabilježene u kulturnim artefaktima koje su stvorili suvremenici tih društvenih promjena. Hladno pivo smjestili smo u Storeyjevu postmodernu definiciju popularne kulture – negdje na granici između autentičnosti i komercijalizacije, s obzirom na poziciju koju bend zauzima istovremeno proizvodeći kulturu i bivajući proizvodom kulture. Iz analize smo većim dijelom izuzeli izvedbu i glazbu te se koncentrirali na same tekstove i značenja koja u sebi kriju.

Tranzicija i svakodnevnica kao kompleksni pojmovi u pjesmama se očituju na tematskoj, motivskoj i stilskoj razini. Fragmenti svakodnevnog života u tranziciji raspisani su u stihove koji oslikavaju i dočaravaju atmosferu fluidne modernosti o kojoj govori Bauman, a bend glazbom koja podcrtava te stihove često stvara dojam nemilosrdnog sustava koji slama sve pred sobom. Ipak, stihovi u sebi kriju i neobičan poetski senzibilitet zbog kojeg se tekstovi ovog benda mogu dovesti u vezu i s autorima stvarnosne (u nekim pjesmama čak i ratne) poezije devedesetih.

Govoreći o tranziciji, Hladno pivo tematizira pretvorbu i privatizaciju, stvaranje novih i brisanje starih narativa te ideoloških i nacionalnih mitova. Opjevava žrtve tranzicije i politike, ali i nudi alternativu i bijeg od posljedica njihova djelovanja. Bijeg pronalaze u tjelesnim užicima, u svjesnom odricanju od politike i nepristajanju na uvjete koje novi sustavi nude. U svojim tekstovima ne kritiziraju samo sustav, već i njegove žrtve, koje se većinom ne uspijevaju oduprijeti promjenama koje dolaze.

Kolonizator svakodnevnog života svakako je kapitalizam i njegov vječni suputnik, konzumerizam, o kojima bend nema ništa pozitivno za reći. Tekstopisci vrlo dobro prepoznaju djelovanje kapitalizma u svakodnevnom životu te svojim stihovima vjerno dočaravaju stvorenu sliku realnosti, kritiziraju potrošačko društvo i kao proroci predviđaju budući razvoj situacije. To im polazi za rukom jer ideju u začetku dovode do apsurdna, a upravo se to u stvarnom životu počinje i događati. Kako stihovi ne bi ostavili dojam tmurnog oblaka koji se nadvija nad nas te nedostatak nade za život u kapitalističkom društvenom uređenju, u svojem podtekstu, a katkada i direktno, stihovi nude borbene i emancipatorske poruke te kritiku. Bend to čini nevjerojatnom lakoćom i

šaljivim tonom, pozivajući nas da pjevamo s njima. Eventualni prigovor mogao bi biti nedostatak proaktivnosti, u smislu poziva na akciju, ali Hladno pivo se svojim stihovima većinom svrstava u promatrače, opisivače i kritičare društva, a tek u manjoj mjeri u aktivne sudionike promjena.

Spektakularizacija svakodnevnog života, jaz između glamuroznih aktera i pasivnih gledatelja koji nemaju prilike sudjelovati u takvom životu, ali i kritika medija koji, potičući na konzumaciju praznih sadržaja, stvaraju beskonačnu petlju ponude i potražnje još su jedna tema koja okupira tekstove Hladnog piva, a koju bend s lakoćom dočarava.

Ljubav u svakodnevnom životu u tekstovima je dragocjen osjećaj, ali uvijek na neki način stavljen na kušnju zbog postojećih društvenih odnosa i uređenja. Riječ je ili o neuspjehu da se tijekom tranzicije osiguraju osnovne egzistencijalne stvari (poput života u vlastitoj nekretnini) ili o potrebi da se ljubav zaštiti od kapitalistički postavljene logike života.

Rodni su odnosi vjerno preslikani iz stvarnoga života jer je pozicija žene i dalje neravnopravna, u stihovima se perpetuiraju postojeći obrasci toksičnog maskuliniteta i objektivizacije žena, a nedostaje im i sustavnije kritike tako postavljenih odnosa.

Na kraju se postavlja i teško pitanje identiteta, koji je uglavnom fluidan, formiran partikularno i ponovno kroz konzumerističke i kapitalističke načine funkcioniranja.

Hladno pivo uspjelo je vjerno preslikati društvene promjene u svoje stihove te ih na kreativan način problematizirati, istovremeno postižući efekt prepoznavanja i identifikacije, čemu svjedoči i velika popularnost benda. Iako u akademskim krugovima postoji otpor ulasku ovakve vrste popularne kulture na sveučilište, detaljnijom analizom tekstova uočavamo da se i u popularnoj kulturi obrađuju teme kojima se akademija već dugo vremena bavi, stoga je nužno osigurati više prostora i za ovakve vrste tema. Iako nam ovakvi tekstovi mogu stvoriti osjećaj težine pod pritiskom svakodnevnog života u tranziciji ili u kapitalističkom društvu, važno je podsjetiti se da *nije sve tako sivo*.

## Literatura

- Adler, P. A., Adler, P., i Fontana, A. (1987). Everyday life sociology. *Annual Review of Sociology*, 217-235.
- Connerton, P. (2004). *Kako se društva sjećaju*. Zagreb: Antibarbarus, Biblioteka Electa.
- Duda, D. (2001). Nadziranje značenja: što je "kultura" u kulturalnim studijima. *Reč*, 64.10, 235-253.
- Duda, D. (2006). 'Užas je moja furka'. Socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulića. U L. Čale Feldman i I. Prica (ur.), *Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg socijalizma*, (95-120). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Easthope, A. (2001). Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima. *Quorum*, 17(4), 156-188.
- Felski, R. (2016). *Namjene književnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press.
- Gajin, I. (2020). *Lelek tranzicije*. Zagreb: Disput.
- Gardiner, M. E. (2000). *Critiques of Everyday Life*. London i New York: Routledge.
- Goffman, E. (1971). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.
- Grgurić, D. i Perak, B. (2019). Tekstovi popularnih pjesama u konstrukciji nacionalnog sjećanja. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 31(2), 297-322.
- Highmore, B. (2002). *Everyday Life and Cultural Theory: an Introduction*. London i New York: Routledge.
- Hladno pivo. (godina nepoznata). Pivografija. *Hladnopivo.hr*. Preuzeto 19. svibnja 2022., s <http://www.hladnopivo.hr/about-us/>.
- Hromadžić, H. (2020). Svakodnevni život: sučelje mikro, mezo i makroteorija. *Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja*, 58(3 (218)), 223-243.
- Hromadžić, H. (24. veljače 2021). Leksikon tranzicije: Neokolonijalizam. *Portal Novosti*. Preuzeto 19. lipnja 2022, s <https://portalnovosti.com/leksikon-tranzicije-neokolonijalizam>.
- Jurišić, S. (31. srpnja 2019). Turisti su ljudi za neobičnim suvenirom, poduzetnik prodaje magareći izmet: "Kupila sam ga svekrvi". *Dnevnik.hr*. Preuzeto 19. lipnja 2022, s <https://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/poduzetnik-na-dugom-otoku-uzgaja-magarce-a-kao-suvenir-prodaje-magareci-izmet---570159.html>.



- Kekin, M. (2015). *Firma (Official video) – DZV*. Preuzeto 19. lipnja 2022., s <https://www.youtube.com/watch?v=uFQIP15kT-k>.
- Kolanović, M. (2011). *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...: popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Ljevak.
- Kolanović, M. (2013). Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva. *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu*, 4(1-2) Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Koroman, B. (2018). *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*. Zagreb i Pula: Hrvatska Sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Lefebvre, H. (1988). *Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
- Marx, K. i Engels, F. (1979.) *Glavni radovi Marxa i Engelsa*. Zagreb: Stvarnost.
- Molvarec, L. (2017). *Kartografije identiteta: predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- Peračković, K. (2004). Sociologija tranzicije: strukturalni, sociokulturni i neomodernizacijski pristup. *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*, 13(3 (71)), 487-504.
- popularna glazba. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 23. 6. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49510>.
- Protrka Štimec, M. (2008). *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Zagreb: FF Press.
- Protrka Štimec, M. (2019). *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska Sveučilišna naklada i Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Senjković, R. (2008). *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Insitut za etnologiju i folkloristiku.
- Simmel, G. (2001). *Kontrapunkti kulture*. Zagreb: Jesenski i Turk iHrvatsko sociološko društvo.
- Storey, J. (2009). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. New York: Pearson Longman.
- Šodan, D. (2010). *Drugom stranom: antologija suvremene hrvatske „stvarnosne“ poezije*. Zagreb: Ljevak.
- UN. (2020). *World Economic Situation and Prospects*. New York: UN.

Vuković, T. (2012). Čitljivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima: između kanona i *treša*. U: K. Mićanović (ur.), *Književnost i kultura devedesetih: zbornik radova*, (137-154). Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.

Williams, R. (2015). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Oxford: Oxford University Press.

#### Albumi

Hladno pivo. (1993). *Džinovski*. Zagreb: Croatia Records.

Hladno pivo (1995). *G.A.D.* Zagreb: Croatia Records.

Hladno pivo. (1997). *Desetka*. Zagreb: Dancing Bear.

Hladno pivo. (1999). *Pobjeda*. Zagreb: Dancing Bear.

Hladno pivo (2003). *Šamar*. Zagreb: Dancing Bear.

Hladno pivo (2007). *Knjiga žalbe*. Zagreb: Menart.

Hladno pivo (2011). *Svijet glamura*. Zagreb: Menart.

Hladno pivo. (2015). *Dani zatvorenih vrata*. Zagreb: Gajba Records.

## Sažetak

U ovom se radu govori o tranziciji i svakodnevicu u tekstovima hrvatskog punk rock benda Hladno pivo. Rad na početku tematizira popularnu kulturu, popularnu glazbu i njihovo mjesto u akademskim analizama te mjesto popularne kulture na sveučilištu. Nakon toga tematiziraju se tranzicija i svakodnevica te književnost, dajući analizi teorijski, metodološki i kontekstualni okvir. U drugom dijelu rada pristupa se samoj analizi tekstova Hladnog piva kao uglazbljenoj poeziji, dovodeći ju u vezu s poezijom 90-ih godina prošlog stoljeća. Tekstovi pjesama Hladnog piva grupirani su po tematsko-motivskim odrednicama, a podijeljeni su u nekoliko skupina: politika i tranzicija, kapitalizam i konzumerizam, društvo spektakla, ljubav u tranzicijskoj svakodnevici, rodni odnosi te identitet. Pjesme vjerno oslikavaju društvo u kojem živimo, obiluju kritikom, postižu osjećaj identifikacije kod slušatelja, a imaju i emancipirajući karakter te u kondenziranom obliku prikazuju susret velikih društvenih sustava s individualnom sudbinom pojedinca na jednome malom planu. Rad je pokušaj doprinosa većem probitku popularne kulture na sveučilišta te istraživanja svih aspekata i domena ljudskih života.

## Analysis of Transitional Everyday Life in Hladno pivo Lyrics

### Summary

This paper discusses the transition and everyday life in the lyrics of the Croatian punk rock band Hladno pivo. The paper initially focuses on popular culture, popular music and its place in academic analysis, and the place of popular culture at the university. After that, transition and everyday life and literature are thematized, giving the analysis a theoretical, methodological, and contextual framework. The second part of the paper approaches the analysis of the texts of Hladno pivo as musical poetry, bringing it in connection with the poetry of the 90. The lyrics of the Hladno pivo songs are grouped according to thematic-motive determinants and are divided into several groups: politics and transition, capitalism and consumerism, the society of the spectacle, love in transitional everyday life, gender relations, and identity. The songs faithfully depict the society in which we live, abound in criticism, achieve a sense of identification, and have an emancipatory character. In condensed form, the songs show the encounter of large social systems with the individual destiny of an individual on a small scale. This paper is an attempt to contribute to the greater breakthrough of popular culture at universities and research of all aspects and domains of human life.