

Никола Т. Божиловић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Ниш (Србија)
Милош Б. Тасић²
Универзитет у Нишу
Машински факултет
Ниш (Србија)

УДК 316.73:78.011.026
78.036.8
Оригинални научни рад
Примљен 12/06/2019
Прихваћен 28/07/2019
doi: [10.5937/socpreg53-22141](https://doi.org/10.5937/socpreg53-22141)

АНТИЦИПАЦИЈА ПОСТМОДЕРНИХ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ: БИТЛСИ

Сажетак: У раду се указује на брисање поделе уметности на „високу“ и „популарну“, с посебним освртом на популарну музику која у датим околностима усваја одређене естетске стандарде класичних музичких форми. Такође се анализује и обрнути процес: популаризација класичне музике, у композиторско-аранжерском и извођачком смислу. Нарочита пажња посвећена је улози, статусу и домашају популарне културе/уметности у савременим постмодерним подухватима. У том контексту, Битлси представљају парадигматичан пример, будући да су у својој музici користили обиље постмодерних стваралачких поступака. Аутори овога рада извршили су анализу два карактеристична албума Битлса (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* и *The Beatles*, познатији као „Бели албум“) у којима су примењени кључни принципи постмодерне естетике.

Кључне речи: популарна култура, постмодернизам, поп-рок музика, Битлси, прожимање музичких стилова.

Увод

За разлику од тзв. високе културе, народна, масовна и популарна култура образовале су један циклични ток у коме једне с другима мењају места и на тај начин бришу међусобне границе. Оне се, наравно, разликују међу собом, па је тако, на пример, народна култура ослоњена на традицију, подређена заједници и укорењена у наслеђу, а популарну културу одликују несталност, вишесмисленост и слободније форме изражавања. Обе се, међутим, срећу у једном: прихваћене су од најширих слојева реципијената, те неки популарну културу третирају и као народну културу модерног друштва (Frith, 1987; Shuker, 2001). Када је у питању однос популарне и масовне културе, он је још приснији. Масовна култура, која је изграђена у форми спектакла и почива на стандардизацији и комерцијализацији, оберучке је прихватила популарни израз, ставила га у службу индустрије и уз помоћ нових технологија кренула у сусрет укусима савремених реципијената жељних забаве и

¹ bonicult@gmail.com

² baulkarea@gmail.com

уживања у „лаким” садржајима. Међутим, иако популарну културу схватају као „ниску”, она ће у многим својим жанровима, од филма до поп музике, показати да је склопила бројне пактова са естетским изразима високе културе, пружајући отпор и супротстављајући се хегемонији доминантне културе као „сили одозго” (Fiske, 2001, str. 59). Показало се да дела популарне културе³ могу бити високозахтевна како у креативном смислу, тако и у смислу уметничке рецепције. Штавише, популарна култура је у одређеном смислу премостила јаз који је постојао у фази преласка модерне у постмодерну културу.

Нема бољег примера за доказивање ове тезе од културног феномена званог *The Beatles* и њиховог стваралаштва, по много чему изузетног. Имајући у виду целокупан опус и комуникацију с публиком, Битлси су били глобалне мегазвезде у правом смислу те речи. Померали су границе у музичи, уметности, моди, друштву и утицали на људе да другачије размишљају.⁴ Битлси су показали како је то кршити правила, бити другачији, агресиван, грађански непослушан и неодговоран, а опет – имати способност повезивања и толеранције. Све то полазило им је за руком, јер нису само проповедали различитост, већ су захваљујући бројним талентима и харизматичности они уистину били различити. Познато је да су Битлси све музичке жанрове (фолк и кантри рок, поп, класична музика, психоделик рок, прог и арт рок, соул, ритам и блуз) преобликовали на свој („битлсовски”) начин. У односу на сва ова непобитна факта, чини се да није довољно разрађена, тј. апсолвирана још једна чињеница на коју треба бацити више светла. Стваралаштво ливерпулских „чупаџа” ће ауторима овога рада послужити као специфична студија случаја којом ће покушати да докажу да су Битлси као најпопуларнија музичка група свих времена били пионири постмодерних струјања у поп-рок музici.

Уметност популарног

Поделе културе по питању укуса као естетске категорије код неких теоретичара биле су дискриминаторски мотивисане. Наиме, рангирање културе по вредносно-хијерархијском принципу на „високу”, „лепу”, „рафинирану”, „озбиљну” културу или, пак, на културу високог (елитног), средњег (медиокритетског) и ниског (бруталног, тривијалног) духовног нивоа (Lynes, 1954; Shils, 1961) није ништа друго до слојевање укуса по класном или образовном пореклу чији је циљ њихово раздвајање измишљеним демаркационим линијама. За разлику од оваквих дистинкција, постоје и умеренији, бинарни културолошки модели, по којима су све културе, упркос различитостима, за своје реципијенте и поштоваоце једнако вредне (Gans, 1974).

³ Популарна култура прешла је дуг пут – од некадашњих циркусских представа, бокс-мечева и коњских трка, она се преселила на многа друга места и данас обухвата велики број медија и медијских садржаја. У популарну културу убрајају се фељтони, новеле, памфлети, магазини, фотографије, филм, стрипови, грамофонске плоче, CD-ови, видео-игре, популарни и SF романи, популарно позориште и други медији културне комуникације.

⁴ Битлси су промовисали особену кемп естетику, будући да су се апсолутно уклапали у једну од многобројних „дефиниција” кемпа: „Кемп је морална анархија која не може да направи место за себе, а да не изменi ставове друштва” (Core, 2003, str. 9).

Постоје разни начини за дефинисање популарне културе, а полазна тачка свих, пише Џон Стори (Storey), састоји се у томе да је реч једноставно о култури која је широко омиљена и коју многи људи воле. Такав квантитативни индекс води аутоматски на пребројавање продатих књига, CD-ова или DVD-јева. Он се такође по-зива на присуство људи на концертима, спортским догађајима и фестивалима, а претпоставља и истраживање тржишта о преференцијама публике за различите телевизијске програме. Свако одређење популарне културе мора да укључи њену квантитативну димензију, али квантитативни индекс сам по себи није довољан да пружи комплетну дефиницију исте. Дефинисање би у сваком случају морало да укључи у разматрање и тзв. високу културу, као и низ судова који се тичу одређених текстова и пракси. У тим релацијама популарна култура има најчешће третман масовне комерцијалне културе, док је висока култура „тешка” и представља резултат појединачног чина стварања. Међутим, овако строга подела доводи се у питање ако се имају у виду ствараоци попут Вилијама Шекспира (Shakespeare) или Чарлса Дикенса (Dickens), који се данас виде као симболи високе културе, а у своје време важили су за ствараоце популарне културе – литературе и позоришта (в. Storey, 2012, str. 5–6).

Средином XX века дошло је до потпуне промене схватања стварности и уметничког стваралаштва. Уметност је изгубила традиционално повлашћени статус захваљујући промени социјалног контекста. Преобразај уметности у великој мери био је условљен увођењем високих технологија у сферу духовног стваралаштва. Нарочито значајна промена односила се на релативизацију, па и брисање граница између култура које су карактерисане као „високе” и „популарне”, а чије се прве назнаке јављају почетком прошлога века. У таквој консталацији односа популарно стваралаштво показало је да може бити третирано као уметничко. И то не на начин да оно само копира или имитира „високе” уметничке стандарде, већ пре свега тако што је класична уметност у све већој мери почела да усваја моделе стварања и презентације популарних уметничких форми. Чувени оперски трио Павароти–Карерас–Доминго није оклевао да ударне оперске арије изводи ноншалантно на стадионима и трговима под ведрим небом пред многобројном публиком, док је виолиниста Најџел Кенеди (Kennedy) маниром правог поп-музичара наступао са репертоаром у коме је било микса класике, ћеза и рока. Својом верзијом Вивалдијевог (Vivaldi) концепта *The Four Seasons* он је начинио прави препад на уштогљени третман класичне музике, а његови наступи имали су репертоарски распон у коме је било места једнако за Баха и Бартока колико за Хендрикс или Дорсе (Božilović, 2016, str. 47–48). Велику популарност стекао је и планетарно познати виолиниста и диригент Андре Руе (Rieu), који на концертима, попут типичне рок звезде, изводи различите музичке жанрове – од валцера и филмске музике до мјузикла, опере и хитова (Tasić, 2019, str. 11).

Традиционална подела на високу и популарну уметност, иначе, била је условна и, могло би се рећи, доста произвољна. Елитна уметност постала је у одређеној мери комодификована и комерцијална, док су и нека искуства популарне културе постала прихватљива чак и за строге уметничке критичаре. Данас је популарно стваралаштво успело да оствари наизглед илузорну тежњу да се култура генерално учи-ни „забавнијом”, а забава „културнијом”. Популарна уметност такође је користила

искуство и богат уметнички арсенал класичних уметничких израза за обликовање својих дела. „Поред тога што је демонстрирала све еклектичнији и префињенији сензибилитет, популарна музика је у текстовима примењивала стилове засноване на књижевним и поетским моделима из пред-психоделичног доба“ (Borthwick & Moy, 2010, str. 58). Ако за пример узмемо Битлсе, видећемо да се утицај дела елитне и класичне културе огледа у томе што су њихова појединачна интересовања била повезана са естетским обликовањима појединачних песама (уп. Janković, 2009, str. 153).

Што се тиче популарне музике *en general*, а посебно неких жанрова рока, постоји низ примера у којима аутори компликују естетску структуру својих дела, не би ли се на тај начин приближили музичкој авангарди. То је случај са композицијама прогресивног (прог) и арт-рока, чији су аутори одступали од комерцијалног поп-модела, стварајући под утицајем дела класичне музике. Музичке тенденције касних шездесетих довеле су до тога да су виртуозност, комплексност и „албум као уметничка форма“ попримили већи значај. Аутори и извођачи прог-рока, нарочито они са класичним музичким образовањем, рутински су присвајали или адаптирали многе класичне стилове, гестове или чак читаве композиције. У први план избијају групе попут *Genesis*, *Yes*, *King Crimson* и *Emerson, Lake and Palmer*, а експериментални радови Битлса, посебно материјали с албума *Revolver* и *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, били су takoђе веома запажени (в. Borthwick & Moy, 2010, str. 78–81). Битлси су у том смислу карактеристичан бенд, а њихова музика постала је парадигма уметности популарног. У њиховој композицији *Eleanor Rigby* са албума *Revolver*, Александар Јанковић запажа „вивадијевски аранжман“ Џорџа Мартина (Martin) и препознаје „нешто тривијално“ које је Пол Макартни из поп-музике унео у озбиљне теме, третирајући их на „скоро дикенсовски начин“. Исти аутор у песми *In My Life* истиче Мартинов „барокни соло“ на електричном клавиру по угледу на Баха (Janković, 2009, str. 40). Музицирање уз пратњу симфонијског оркестра, иначе, није било страно Битлсима ни у многим другим песмама на неколико њихових последњих албума.⁵ Иако ливерпулска четворка није имала амбиција да се пребаци на терен класичне музике, она ће остати упамћена као таква по свом звуку: Битлси су *класици рока* – они су парадигма, артефакт, архетип и еталон за „мерење“ квалитета у музичи рокенрола која је донедавно сматрана низом и ефемерном, а којој су они утиснули ауторски печат за незaborав.

Ово су јасни показатељи да живимо у веку експлозије културе у којој, тврди Хобсбаум (Hobsbawm), уметник постаје „поп“ (Hobsbawm, 2014, str. 253). Речју, да би преживела, данас читава уметност добија димензију популарног, а сами уметници постају поп-иконе. Највећи од свих у популарној музici без сумње су Бит-

⁵ У извођењу нумере *A Day in the Life* (Lennon-McCartney) учествовао је симфонијски оркестар са мноштвом инструмената (кларинети, обоа, фаготи, виолончела, контрабасеви, флауте, тромбони, туба, тимпани, удараљке, француски рогови). Осим овога дела које остаје као једно од најиновативнијих уметничких одраза тога доба, и у многим другим остварењима Битлса коришћени су инструменти који нису били типични у извођењу рок нумера. Међу њима има познатих евергринова рока, тандема Ленон-Макартни: *The Long and Winding Road*, *Let It Be*, *Hey Jude*, *I Am the Walrus*. Харисон је те инструменте такође укључио у извођење *Here Comes the Sun*, док је у *Within You Without You* њима придружио још индијску тамбуру, ситар и таблу (MacDonald, 2012).

лси. Реч је обједињује бенд који је обликовао шездесете, извршио културни препород, рок музички подарио дигнитет уметности. После Битлса, уметност – она коју називамо класичном или „озбиљном“ (као да има и неозбиљних уметности)⁶ – мора да се прилагоди формату „популарног“ и рецептивним потенцијалима најширих слојева публике.

Популарно и постмодерно

Праве почетке свега онога што се у култури данас схвата као постмодернизам налазимо крајем педесетих и током шездесетих година XX века. Овај правац јавља се као реакција на канонизацију авангарде и модернизма, боље рећи као побуна против етаблираних форми уметности (апстрактног експресионизма, модерне поезије и сл.) које владају академијама, уметничким галеријама и музејима. У том смислу настаје „нови сензибилитет“ као револт против онога што се види као културни елитизам модернизма. Настанак постмодернизма означио је нову фазу друштва у коме су масовни медији и популарна култура најважније и најмоћније институције, с обзиром на то да контролишу и обликују све друге врсте друштвених односа.⁷ Постмодерну уметност у целини треба схватити као „естетику узнемирања“ која настоји да наруши претпостављена очекивања између читаоца и текста. У тој уметности текстуални документ не изриче експлицитно његово значење, већ оставља простор читаоцу да сам изведе сопствено значење (Whitley, 2000, str. 106). С друге стране, постмодерна теорија представља покушај да се схвати друштво засићено медијима, што значи да популарни културни знакови и медијске слике све више доминирају нашим осећајем за стварност и начином на који дефинишемо себе и свет око нас (Strinati, 2004, str. 209). Дакле, нема више великих прича, универзалних истина и готових решења – реципијенту се оставља отворен простор за тумачење двосмислености естетског текста (медијске слике, звука, представе) тиме што га може испунити властитим кодовима. Све ово садржано је у Лиотаровој (Lyotard) синтагми „неповерења у метанарације“, којим се свака идеја о универзалности и јединству замењује идејама парцијалности, плурализма и хетерогености.

⁶ Уметност јесте или није. Све поделе су условне и релативне. Према томе, нема ни високих ни ниских, ни озбиљних ни забавних уметности. Постоји једноставно и само – уметност. Да би се неко дело сврстало у тај појам, оно мора да испуни одређене естетске услове које уметност захтева, а које су у данашње време доста проширене и далеко растегљивије у односу на традиционална одређења уметности.

⁷ У том контексту и тумачење идентитета постало је кључно питање у дебатама које је покренула постмодерна теорија. Сведоци смо тога да је поуздан скуп кохерентних идентитета почeo да се фрагментира у разноврсну и нестабилну серију конкурентних идентитета. Ерозија некада сигурних колективних идентитета довела је до све веће фрагментације личних идентитета и постепеног нестајања традиционалних и високо цењених референтних оквира у којима људи могу дефинисати себе и одредити своје место у друштву. Конзумеризам по својој природи подстиче егоцентрични индивидуализам који омета могућности за чврст и стабилан идентитет. У таквој клими предњаче популарна култура и масовни медији који постају једини референтни оквири за изградњу колективних и личних идентитета (види: Strinati, 2004, str. 226–227).

По мишљењу постмодерних теоретичара, некада субверзивни радови истакнутих модерних уметника, попут Пикаса (Picasso) или Стравинског (Stravinsky), постали су делом модерне буржоаске културе као високе културе савременог капиталистичког света, чиме су не само изгубили способност шока и узнемиравања, већ су, напротив, канонизовани. Постмодернизам је, касних педесетих и током шездесетих на неки начин био популаристички напад на модернистички елитизам. Овде није реч о простој замени модернизма нечим другим, већ о новом импулсу којим се објављује крај величког (историјског) наратива и бришу разлике између уметности и поп-културе. У контексту музике, класични поп је од самих почетака постављен као жанровска комбинација, што је постмодернистички поступак са мноштвом еклектичних низова у којима долази до мешања попа и рока и конструкције колажа састављених од различитих жанрова, као што су реге, реп, хаус и техно (Strinati, 2004, str. 222). Битлси у том контексту представљају пионире постмодернизма у музичи, а имајући у виду све ове случајеве, могу се таксативно и у целости извести одлике постмодернизма у популарној култури. Реч је о манипулисању односом будућности, садашњости и прошлости, мешању жанрова, одустајању од класичног линеарног представљања догађаја, интертекстуалности (кроз цитирање, алузију, пародију, пастиш, колаж и друго).⁸

Поставља се питање естетско-социјалног учинка постмодернизма за који Фредерик Џејмсон (Jameson) каже да представља културну доминанту и „унутрашњу истину“ друштвеног поретка касног капитализма. Да ли је он само нова фаза тзв. високог модернизма или је постављен на властитим основама? Ово и њему слична питања нису само питања естетике и захтевају социолошко објашњење. У годинама после Другог светског рата, а нарочито од шездесетих, дошло је до појаве нове врсте друштва које добија различите називе – постиндустријско друштво, мултинационални капитализам, потрошачко друштво, медијско друштво. То друштво карактеришу нови облици потрошње, планирано застаревање, све бржи ритам промена моде и стилова, невиђено ширење реклама, компјутеризација и електронске информације. Ако је старији модернизам радио против друштва на начин који је сматран за критички, оспоравајући и субверзивни, поставља се питање да ли се и постмодернизам тако односи према његовом друштвеном тренутку. Нарочито када се зна да „постмодернизам копира или препродукује – појачава – логику потрошачког капитализма“ (Jameson, 2015, str. 35). У култури конзумеризма све теже је разликовати економију од популарне културе, у смислу да популарна култура у највећој мери одређује потрошњу, стварајући хиперпотрошача са карактеристичним менталитетом и потребама (види шире: Lipovetsky, 2008).

У времену када друштва улазе у такозвано постиндустријско доба, културе улазе у такозвано постмодерно доба, пише Жан-Франсоа Лиотар, имајући у виду пре свега карактер знања у информатизованим друштвима (Lyotard, 1988, str. 8). У сличном контексту, Тери Иглтон (Eagleton) прави разлику између појмова постмо-

⁸ Џејмсон уводи једну занимљиву и (по некима) дискутабилну дистинкцију. По њој, за разлику од *пародије* која се имитацијом подсмеја оригиналу, *пастиш* представља „празну пародију“, ону која је изгубила смисао за хумор. Пастиш је имитација посебног или јединственог стила, ношење тзв. стилске маске. Али, он је неутрална пракса те мимикије, без крајњег мотива пародије – без смеха и сатиричног елемента (Jameson, 2015, str. 21).

дернизма и постмодернитета, свестан да је реч о веома блиским и тешко дељивим појмовима. Као и Лиотар, он постмодерним сматра стил мишљења у култури којим се исказује неповерење према метанарацијама. То значи сумњу у класичне појмове истине, разума, идентитета и објективности, у идеју универзалног прогре-са или еманципације, у јединствене оквире и коначна објашњења. У новонасталим социјалним околностима настаје и нови облик културе – постмодернизам, који у једној саморефлексивној, разиграној, изведенујој, еклектичкој, плуралистичној умет-ности растапа границе између високе, масовне и популарне културе, као и између уметности и свакодневног искуства (види: Eagleton, 1997, str. 5; Featherstone, 2007, str. 65). Израз постмодерност Зигмунт Бауман (Bauman) замењује синтагмама као што су „касна модерност“ или „флуидна модерност“, сматрајући да оне више пристају том новом виду културе која је крајње индивидуализована и дистанцирана од свих облика традиционалности (Bauman, 2009). У процесу замуђивања граница између популарне културе и високе уметности примењене су тзв. постмодерне стратегије и постмодерни метод који се састоји у томе да се одређени текст популарног карак-тера (филм, роман, музика, стрип) исприча кроз стилска решења високе уметности (Maširević, 2011, str. 205).

Интертекстуалност је особен постмодернистички поступак којим се изражава уверење да је значење специфичних медијских текстова бар делимично засновано на њиховој повезаности са осталим текстовима. Њоме се изражава тежња ка дестабилизацији сваког значења и ка отварању за нова, могућа тумачења. Дакле, значење се не тражи у појединачним речима или текстовима, већ оно представља резултат *односа* текстова.⁹ Интертекстуална анализа дела, као што и Џејмсон ис-тичке, подразумева откривање присуства већ постојећих дела у неком савременом производу популарне културе (телевизије, филма, моде или музике). Када је реч о музики, не ради се само о преради или појединим цитатима песама, већ цео про-цес стварања музике опонаша некадашњи (коришћење старих гитара и појачала, снимање аналогном, а не дигиталном техником и слично), све у жељи да се постигне ефекат ретро звука. При свему томе, врши се комбинација музичких правца који делују као апсолутно неспортиви (в. Maširević, 2011, str. 72).

Поп-музика била је у извесној мери инспирисана трендом уметничког кон-цептуализма у коме идеја дела постаје водиља и односи победу над „естетским“ у уметности. Ту у приличној мери предњаче Битлси, а поред њих и друге британске групе (попут The Kinks и The Who) које у поп-културу уводе идеју „концепта“ и неке друге постмодерне мотиве: еклектизам, самореференцу, мешање жанрова и пародију. Традиција уметничких школа у британској поп-култури, генерално, показује љубав Енглеза према маштовитим и креативним делима, као и пратећу до-саду коју узрокују „аутентичност“ и „искреност“ у уметности (MacDonald, 2012, str. 22). Албум Битлса *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* је револуционарни концеп-туални пројекат у коме су музичке нумере настале мешавином попа, психоделије,

⁹ Постмодерни текст није жанровски ограничен. Он заузима простор између различитих жанрова. Ако жанр представља скуп очекивања на основу фiktivnog уговора између чи-таоца и текста, онда постмодерни текст нарушава очекивања публике и раскида овај „уго-вор“, чинећи маргине и празнине једнако важним са центром у конвенционалном тексту (Whitley, 2000, str. 109).

класичне музике, водвиља, кабареа, соула и етна. У седамдесетим, у време бума прогресивног, арт и симфо рока, веома запажени били су Pink Floyd са албумом *The Wall*, Jethro Tull са *Thick as a Brick* или Дејвид Боуви (Bowie) са својим првим постмодерним албумом *The Man Who Sold the World*. Боуви је, иначе, готово током читавог свог стваралачког живота успевао да оствари везу између поп-арта и глам рока. Утицај ове две суштински различите уметничке и поп-формације дале су му етикету постмодерног, исказане кроз способност да удружи аспекте комерцијалне културе, супкултуре, авангарде, постмодернизма и геј културе (види: Stevenson, 2007, str. 60, 107). Сви овде побројани, и шире (нпр. Бој Џорџ/George, Мик Џагер/Jagger, Грејс Џоунс/Jones) јесу протагонисти кемпа, будући да се налазе на супротној страни од стрејт света (Dynes, 1990).

Све у свему, настанак постмодернизма огласио је ново доба у коме нема више доминације свеопштег, јединственог, хегелијански схваћеног апсолутног духа, из кога излазе савршена истина, лепота и доброта. Естетика постмодернизма демократизовала је уметност тиме што је поништила све традиционалне поделе – на високу и ниску, озбиљну и забавну, узвишену и тривијалну уметност.¹⁰ Коначно је био отворен пут популарним формама уметничког израза и поп-арту као засебном уметничком правцу, произашлом из базе свакидашњег живота.¹¹

Постмодерни Битлси

У време највеће славе Битлса и „битлманије” која је захватила омладину широм света, музика ове групе имала је третман миљама удаљен од онога који се сматрао уметничким. Данас, пак, о Битлсима се говори као о културној авангарди шездесетих, носиоцима епохе и предводницима уметничких подухвата у популарној култури. Њихову музiku у различитим аранжманима и оркестрацијама изводе камерни и симфонијски оркестри са озбиљношћу достојном поштовања. При том, они често у своје изведбе уводе ћез и рок оркестрације, ритмове и импровизације. На kraју, музика Битлса користи се и као саундтрек за филмове и телевизијске серије.

„Чупавци” из Ливерпула су у време модернизма својом музиком доносили по нешто од онога што данас називамо постмодерним, а што се огледа у прожимању музичких жанрова и интертекстуалности која укључује еклектичност и цитатност, уз несебично коришћење пастиша, пародије и ироније. У том смислу су они, у свом времену и за своју публику, били постмодерни. Значајно је и занимљиво методом

¹⁰ Укидање кључних граница раздавања између поменутих врста културе било је мотивисано и постмодернистичком фасцинацијом свим оним стварима које су у огледалу елитне културе рефлектовале ликове малографијаштине и кича. Постмодернисти су били импресионирани читавим пејзажом рекламе, ноћних програма, другоразредних холивудских филмова, такозваном паралитературом и свеукупном културом *Reader's Digesta*. Они више не „цитирају” такве текстове, већ их инкорпорирају до тачке на којој се губи граница између високе уметности и њених комерцијалних облика (Jameson, 2015, str. 19).

¹¹ Занимљиви су креативни спојеви поп-арта и поп-музике. На пример, Питер布莱к(Blake) је дизајнирао албум Битлса *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, а Ричард Хемилтон(Hamilton) њихов „white album”. Са друге стране, Енди Ворхол(Warhol) је осмислио омот албума Rolling Stonesa *Sticky Fingers* и Velvet Undergrounda *Velvet Underground and Nico* (са чувеном бананом).

студије случаја издвојити и идентификовати елементе постмодерних поступака у музичи Битлса, уз напомену да се и у њиховим филмовима постмодернизам појављује као нова хетерогена и „реметилачка” естетика која прихвата рециклажу већ постојећих утицаја, а препознаје се по монтажи препуној кратких и скоковитих резова, неконвенционалној режији и особеним глумачким бравурама.¹²

Постмодерни Битлси могу се идентификовати најбоље према њиховом свеукупном доживљају музике, који је наметњиво амбивалентан: с једне стране површан и необавезан, а с друге веома посвећен, амбициозан и озбиљан. Јединствен је био њихов однос према текстовима песама које су компоновали. Ијан Макдоналд Битлсе сматра „стихоклепцима” чији су текстови писани у духу колажа, стих по стих, а које они нису доживљавали као јединствене структуре. Зато их овај врсни познавалац њиховог стваралаштва и не сматра толико композиторима колико практичним музичарима, вођених више инстинктима него разумом (MacDonald, 2012, str. 10).

Постмодерни нерв који су Битлси поседовали, као група али и појединачно, види се у томе што су они волели да се окружују „непрекидним жамором петпрачаких медија: разбацаних новина и часописа и чаврљајућег радија и телевизије”. Будући да су уживали у слушајностима и „сударима” високе и ниске културе, многе њихове песме настале су случајно – из исечака из дневних новина и поигравања с деловима песама које су чули на радију. Битлсе генерално карактерише намерно стварање музичких дела од неповезаних делова, које је (стварање) праћено „неухватљивим ковитлацем исцепканих утисака, перцепције и хумора који су одражавали колажни дух моменталног и симултаног новог доба које је пригрлило на сумичност” (в. MacDonald, 2012, str. 68–69). Запажања Макдоналда не значе да су Битлси били „љубитељи избегавања форме”, већ само то да су они у свој истанчан осећај за структурисање дела уносили наизглед немаран однос према музичкој структури који, *by the way*, постоји у малтене сваком постмодерном делу.

Елементи постмодерног израза у стваралаштву Битлса нарочито се могу пронаћи у неколико последњих албума њихове каријере. Наш избор биће овога пута ограничен на албум *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) и *The Beatles* (1968), незванично назван „Бели албум”, по боји његовог омота. Иако Стринати (Strinati, 2004, str. 222–223) рани рокенрол педесетих и шездесетих година прошлог века, па

¹² „Ноћ после тешког дана” (*A Hard Day's Night*) у софицицираној или спонтаној режији Ричарда Лестера (Lester) је, на пример, иновативан музички филм рађен ван свих конвенција. Он је уобличен тако да карактерише структуру постмодерног текста. Одликује га интертекстуалност са наглашеном цитатном мотивацијом. Постмодерни наратив изражен је и у „Магичном мистериозном путовању” (*Magical Mystery Tour*), „најискренијем и најистинитејем филму о Битлсима”. У њему постоје секвенце и скечеви са постмодерно градираним облицима ироније и наивности. Иронијски интониране сцене представљају критику малограђанске хипокризије и друштвеног система. И у другим филмским остварењима Битлса – „У помоћ!” (*Help!*), „Жута подморница” (*Yellow Submarine*), „Пусти!” (*Let it Be*) – интертекстуалност је кључан поступак. Иначе, за све филмове са Битлсима важи да садрже велику дозу саморефлексивности јер не подражавају реалност. Они упућују на то да текст представља рефлексију ка самом себи као фикцији, или сугеришу да се састоји од других текстова [Систематску интертекстуалну анализу свих пет филмова са (или о) Битлсима урадио је А. С. Јанковић у студији из 2009. године *Дуј и кривудав ћуј: Битлси као културни артефакт*].

и саме Битлс експлицитно, сврстава под модернизам (насупрот, према његовом мишљењу, правим представницима постмодернизма у популарној музичкој популарности, хаус или хип-хоп извођача), први од два овде анализирана албума садржи вероватно најраније постмодернистичке поступке у поп-року, док га неки аутори и музички критичари и називају првим постмодернистичким албумом у популарној музичкој популарности (в. Gleed, 2006; Greene, 2016; Winters, 2017). Почеквши од горе већ поменуте насловне стране, која у духу поп-арта и уз употребу специфичне технике фотомонтаже одише постмодерним, преко целокупног визуелног доживљаја самог издања, па и успостављања албума као формата који ће деценијама бити доминантан у дисковој промоцији, *Sgt. Pepper's* представља јасан искорак из дотадашњег миљеа. Поигравајући се идентитетима до те мере да и чланови састава, у складу са свеобухватним концептом албума, постају неко други, односно, својеврсни алтер-его у виду пратећег бенда дотичног наредника, Битлси наговештавају уплив постмодерне нестабилности уврежених идентитета у популарну музичку и тако дају потпуну за касније уметнике попут, рецимо, Дејвида Боувија и његових многобројних креација (нпр. *Ziggy Stardust* и *Thin White Duke*).

Музички и текстуално гледано, *Sgt. Pepper's* нуди прегршт примера у којима се препознају раније описане карактеристике постмодернизма. Од истоимене увертире, у којој се сливају звуци „едвардијанског варијететног оркестра и тадашњег ‘хеви рока’“ (MacDonald, 2012, str. 393), па до тријумфалног завршетка у композицији *A Day in the Life*,¹³ читав албум садржи јасне одлике постмодернистичког креативног поступка. Илустрације ради, текст песме *Being for the Benefit of Mr. Kite!*, која затвара прву страну албума, потиче са постера за циркуску представу који је Ленон купио у време снимања промотивног филма за нумеру *Strawberry Fields Forever* (MacDonald, 2012, str. 400). Користећи фразе којима је најављиван тај спектакл, Ленон је формирао текстуалну подлогу, којој је касније приодodata и адекватна музичка пратња, те цела композиција звучи као омаж вашарским светковинама. С друге стране (и буквально), у првој песми на страни Б, *Within You Without You*, имамо употребу индијских инструмената, чиме се додатно проширују еклектичност и мешање жанрова, својствено постмодернизму. Када је већ реч о мешању жанрова, оно на овом албуму, између осталог, служи и како би се разбио линеарни нарративни ток и у пре-лазима између једног музичког правца на други сажимали и време и место, што се јасно може видети у структури неколико песама попут *Lucy in the Sky with Diamonds* или *When I'm Sixty-Four*. Најчешће дате у форми изражено различитих строфа и рефрена (или у тзв. bridge-евима), ове варијације музичких стилова, динамике и текстуалног садржаја не представљају ништа друго до протопостмодерне поступке у популарној музичкој популарности с краја шездесетих.

Конечно, посебну пажњу треба обратити и на завршну нумеру *A Day in the Life*, која можда на најбољи и најјаснији начин илуструје одмицање Битлса од „модернизма“ раног рокенрола. Као што ћемо касније при анализи Белој албуму видети на нивоу читавог издања, тако овде у једној песми имамо спајање диспаратних саставних делова у једну специфичну целину. Како жанровски, тако аранжерски и

¹³ Нумера која по многим топ листама песама Битлса, између осталог и по оној чувеног часописа *Rolling Stone*, представља врхунац њиховог стваралаштва: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-lists/the-top-ten-beatles-songs-of-all-time-10664/>

текстуално, *A Day in the Life* је „слика и прилика” постмодернизма у музичи Битлса. Практично, састављена од две различите песме повезане несвакидашњим, авангардним оркестрацијским решењима Џорџа Мартина, у овој композицији долази до најуочљивијег нарушувања музичког и текстуалног наратаива и потирања граница између устаљених форми популарне и високе уметности. Поново су за текст песме коришћени спољашњи извори, у овом случају новински чланци, док у средишњем делу, у којем је Макартни главни вокал, долази до потпуног померања приповедачког фокуса са оног који имамо у Леноновим деоницама на почетку и крају песме. Све ове стваралачке технике поседују очигледне назнаке постмодернизма, а наредни албуми Битлса, све до њиховог последњег издања *Let It Be* из 1970. године, објављеног непуних месец дана након званичног распада групе, обилују сличним креативним поступцима.

Бели албум је у целости (и визуелно и аудитивно) „празан” и „нерепрезентативан”, почевши од белих корица (тако различитих од психоделичних и замршених корица албума *Magical Mystery Tour* и *Sgt. Pepper's*), па све до текстова чија се тумачења значења, као и дела одговорности за то, препуштају читаоцима. *Бели албум* се, иначе, одупире чврстој и уједињујућој теми кроз комбинацију различитих музичких стилова и фрагментацију структуре (Whitley, 2000, str. 108). Овај албум садржи тридесетак песама повезаних једино „законима случајности”. Из њега се не може извући једна централна, било каква дефинисана тема. Све песме су тематски, а и формално-естетски различите тако да пре чине компилацију него било какво јединство. У том смислу *Белом албуму* многи музички критичари приписују карактер бриколажа састављеног од музичких нумера прилично удаљених од класичних поп-стандарда.

Ед Витли (Whitley) износи занимљива запажања неких музиколога о појединим песмама са *Белој албуму*. Лепеза утисака и асоцијација је широка јер се ради о радовима који су жанровски помешани, а тематски компликовани и вишесмислени тако да сугеришу идеје које се не дају до краја рационално протумачити. Док *Back in the U.S.S.R.* као типичан пастиш одише наизглед прокомунистичким стиховима, дотле *Ob-La-Di, Ob-La-Da*, у стилу симпатичног пастиш-калипса, звучи попут невине дечје песмице. Насупрот њој, ту је *Helter Skelter*, као тврда и бескрајно бучна песма рађена у маниру хеви метала. Следи *Rocky Raccoon* која се чује више као „откачени” дечији сонг или балада са америчког Запада, а не нешто „озбиљније”, што би се очекивало од ове уважене групе. *Cry Baby Cry* и текстом и изведбом пребацује нас у свет Алисе у земљи чуда Луиса Керола (Carroll), а стари звук следе и неке друге песме, попут пародично интониране *Honey Pie* или сентименталне *Martha My Dear*. И друге композиције са овог албума звуче као антиквитети, али не као безвредне старине јер су пласирани као постмодерни пастиши и иронични погледи створени као антиподи озбиљности високог модернизма (в. Whitley, 2000, str. 110–111).

Оштој разбарашености, „неиспектаности” и (намерној) стилској неуједначености доприносе и друге песме које су Битлси уврстили у *Бели албум*, а који у целости припада постмодерном уметничком корпузу. Распон тих песама иде од једноставне рокерске *Everybody's Got Something to Hide Except Me and My Monkey*, у којој је бунт помешан са сексуалним алузијама, преко *Mother Nature's Son*, као песмом расположења која призива сеоски мир, до нежне, готово дечје песме *Julia* која

је исувише лична јер је Ленон посвећује покојној мајци. Може се закључити да је заједнички фактор и везивно ткиво међу овим више или мање успешним музичким радовима била случајност или „насумичност”, како ју је група називала. Такав однос допушта слушаоцима да сами стварају сопствене везе и тумачења онога што чују. У стваралачком заносу као што је онај у песми набијеној иронијом *Glass Onion* долази и до цитирања себе,¹⁴ што је у крајњој инстанци један постмодерни „принцип”. На тај начин даје се на вољу интуицији која је увек у сукобу са логиком доминантног друштва којом се (логиком) онемогућавају асоцијације на бескрајне слојеве значења.

За разлику од *Sgt. Pepper's-a* који је имао свој почетак и завршетак, компилација песама на *Белом албуму* мање је формално уређена. „*Бели албум* пркоси структури” – закључује Витли уз образложение да музика коју он доноси не задржава јединствену тему, већ је напротив замагљује, чинећи немогућим разумевање њене суштинске мотивације. У таквом тону, албум затвара веома спора и сањива, а за право иронична балада у стилу Кола Портера (*Porter*), *Good Night*. Њено финале оркестрацијом подсећа на тријумфални завршетак неког великог концерта, а тим преувеличавањем Ленон као композитор желео је да све изгледа неискрено – попут свих затварања која су увек лажна и конструисана (Whitley, 2000, str. 122). Упркос њеној шаљивости и искреној сентименталности, јер је замишљена као успаванка за Леноновог петогодишњег сина Џулијана, ова песма носи безобразно ироничан тон. Она се савршено уклапа у концепт читавог албума, зачињеног нечим што би се могло назвати надреално сатиричним, аланфордовским, фарсичним, а уз све то реметилачким и субверзивним.

Закључак

Први обриси постмодернистичких поступака у уметности јављају се у популарној уметности у време када она још није ни сматрана за уметност. Тада су све креативне иновације још увек биле везиване само за уметности које су сматране „високим”, а уметнички доживљаји „увишишеним”. Било је то време рокенрола и поп-арта који су, сваки на свој начин, чинили невидљивим границе између тзв. високе („озбиљне”) и популарне („лаке”) културе. Наиме, од средине двадесетог века дошло је до радикалних промена у култури, познатих по спрези нове технологије и масовне потрошње. Укратко: уметност пресвлачи се у рухо популарног, а уметници свих боја постају „поп”. Рокенрол шездесетих успешно крчи путеве славе, а Битлси као „робна марка” и најпопуларнији б(р)енд свих времена утижују властити жиг на музичи, остављајући неизбрисив траг у култури (пост)модерног доба.

Реч је о групи која није била тек једна од бројних музичких група шездесетих. С обзиром на значај у глобалном смислу, сами Битлси, пише Јанковић, били су „шездесете”. Сматрају се предводницима „британске инвазије”, када су у питању бит групе, момцима који су изазвали праву медијску хистерију, најпре на самом Острву, затим преко Атлантика, а на крају и широм света. Судећи по њиховом богатом и разноврсном стваралачком опусу, Битлси су били водећи иноватори поп

¹⁴ Ту се помињу неке теме њихових раније снимљених песама: *Strawberry Fields Forever*, *I Am the Walrus*, *Lady Madonna*, *Fool on the Hill*, *Fixing a Hole*.

и рок музике шездесетих и у композиторско-аранжерском смислу, али и у погледу продукције, захваљујући и великој помоћи Џ. Мартина као „петог Битлса”. Осим иновативности и ауторске веродостојности, њих је красила разноврсност, неконвенционалност, визионарство и фантазија, а завидан број њихових песама (и филмова) садржи обрисе постмодернистичких поступака. Социолошки гледано, Битлси важе за један културни и уметнички феномен који је стајао на разделици два света: једног, традиционалног и конформистичког и другог, модерног и авангарданог који лагано улази у свет постиндустријског друштва и постмодерне културе. За читаву послератну генерацију бејбибумера они су били својом музиком и комплетним имицом (мода, фризура, понашање, жаргон) екстрамодерни. Симболички су ишли испред друштва и времена у коме су живели. Превазишли су друштво свога доба тако да су за читаву културу пуританске Британије¹⁵ били чак неоавангардни и постмодерни, а да тога нису ни били свесни. Стога није нимало чудно што су чланови ове групе послужили као модел за идентификацију омладине шездесетих, која је желела да изгледа као они, да мисли као они и понаша се као они – Битлси.

¹⁵ По казивању И. Макдоналда (MacDonald), стање британске културе око 1960. тек се мало поправило у односу на деветнаести век. Преовладавало је мушки гледиште, док су жене биле рутински потцењиване у мери да су то једва примећивале. Отмена комшијска учтивост живела је уз предрасуде против аутсајдера: Јевреја, црнаца и „педера“. Војна обавеза још увек је била на снази, а конформизам универзалан. Стиснута психичком тензијом и предрасудама из прошлости, Британија је, пре или касније, морала да пукне (MacDonald, 2012, str. 45).

Nikola T. Božilović¹

University of Niš

Faculty of Philosophy

Niš (Serbia)

Miloš B. Tasić²

University of Niš

Faculty of Mechanical Engineering

Niš (Serbia)

ANTICIPATION OF POSTMODERN ARTISTIC PRACTICES IN POPULAR CULTURE: THE BEATLES

(*Translation In Extenso*)

Abstract: The paper points to the disappearance of the division of art into 'high' and 'popular', with a particular emphasis on popular music, which under given circumstances adopts certain aesthetic standards of classical music forms. The authors also analyse the reverse process: the popularisation of classical music, in the composing-arranging and the performing sense. Particular attention is paid to the role, status and reach of popular culture/art in contemporary postmodern ventures. In this context, the Beatles represent a paradigmatic example, due to the fact that they used a plethora of postmodern creative procedures. The authors conduct an analysis of two characteristic Beatles' albums (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* and *The Beatles*, known as 'The White Album') that incorporate the key principles of postmodern aesthetics.

Keywords: popular culture, postmodernism, pop-rock music, the Beatles, intertwining of music styles.

Introduction

Unlike the so-called high culture, folk, mass, and popular cultures have formed a cyclical flow in which they change places and thus erase each other's boundaries. They are, of course, different from each other -- for instance, folk culture rests on tradition, is subservient to the community, and rooted in heritage, while popular culture features mutability, ambiguity, and freer forms of expression. However, both converge on the following: they are accepted by the large swaths of recipients, so popular culture is also treated as the popular culture of the modern society (Frith, 1987; Shuker, 2001). The relationship between popular and mass culture is even more intimate. Mass culture, developed as spectacle and depending on standardization and commercialization, has welcomed the popular form of expression, made it available for use by the industry and, with the help of new technologies, has been aligning itself with the tastes of modern recipients seeking fun and enjoy-

¹ bonicult@gmail.com

² baulkarea@gmail.com

ment of 'light' content. However, although popular culture is construed as 'low', it will demonstrate in many of its genres – from film to pop music – that it has made numerous pacts with the aesthetic expressions of high culture, resisting and pushing against the hegemony of the dominant culture as a 'force from above' (Fiske, 2001, p. 59). It has become apparent that popular culture works³ can be highly demanding, both creatively and in terms of artistic reception. Moreover, there is a sense in which popular culture has bridged the gap which existed during the transition from modern to the postmodern culture.

No example serves better to prove this claim than the cultural phenomenon called The Beatles and their *oeuvre*, exceptional in many ways. Taking into account their entire opus and the communion with the audiences, The Beatles were global megastars in the true sense of the word. They pushed the boundaries in music, art, fashion, society, and changed the way people think.⁴ The Beatles have shown what it means to break the rules, be different, aggressive, civil disobedients, and irresponsible, while at the same time being able to relate and exhibit tolerance. They managed to do all this because they not only preached difference, but were also truly different owing to their numerous talents and charisma. It is a well-known fact that The Beatles re-worked all music genres (folk and country rock, pop, classical music, psychedelic rock, prog and art rock, soul, rhythm and blues) in their own ('Beatles-esque') way. In contrast to all these irrefutable facts, more light needs to be shed on an as yet insufficiently explored fact. The present authors will use the *oeuvre* of the Liverpool Mop Tops as a specific case study, aimed to prove that The Beatles as the all-time most popular band were the pioneers of the postmodern tendencies in pop-rock music.

The art of the popular

Classifications of culture based on taste as an aesthetic category by some theorists were motivated by discrimination. Specifically, ranking culture by means of value hierarchies into the 'high', 'beaux', 'refined', 'serious', or into the culture of the high (elite), medium (mediocre), and low (brutal, trivial) spiritual levels (Lynes, 1954; Shils, 1961) is nothing else but a layering of tastes by class or educational origin, with the aim of demarcating them using made-up partition lines. Unlike such distinctions, there are more moderate, binary cultural models, treating all cultures, despite their differences, as equally valuable for their recipients and devotees (Gans, 1974).

There are many ways to define popular culture, and the starting point for all, as John Storey points out, is simply that it is a culture with a broad appeal and loved by many people. Such a quantitative index automatically results in counting books, CDs, or DVDs sold. It also references concert, sporting event, and festival attendance, and includes market research on audience preferences for various television programmes. Any specification

³ Popular culture has come a long way – from circus performances of the past, boxing matches, and horse races, it has moved to many other locales and encompasses today a large number of media outlets and media content. Popular culture includes feuilletons, novellas, pamphlets, magazines, photographs, film, comics, records, CDs, video-games, popular and SF novels, popular theatre, and other media of cultural communication.

⁴ The Beatles promoted a specific camp aesthetic, as they matched perfectly one of the many 'definitions' of camp: 'Camp is moral anarchy which makes room for the self without altering the attitudes of society' (Core, 2003, p. 9).

of popular culture must include its quantitative aspect, but the quantitative index in and of itself is not sufficient to provide its full definition. At any rate, defining it would have to take into consideration the so-called high culture, as well as an array of judgments to do with specific texts and practices. Under this metric, popular culture is most often treated as mass commercial culture, whereas high culture is 'difficult' and represents a result of an individual act of creation. However, such a strict classification is called into question if one considers authors such as William Shakespeare or Charles Dickens, who are seen nowadays as symbols of high culture, and were considered popular culture authors – in literature and theatre – in their own time (see: Storey, 2012, pp. 5–6).

In mid-19th century, a profound change took place regarding the notions of reality and artistic creation. Art lost its traditionally privileged status due to the changes of the social context. The transformation of art was in large part caused by the introduction of high technologies in the domain of intellectual activity. An especially important change concerned the relativization, and even erasing the boundaries, between the cultures characterized as 'high' and 'popular', whose first signs appear at the beginning of the last century. In this sort of social configuration, popular works demonstrated that they can be treated as artistic. Not only in terms of copying or imitating the 'high' artistic standards, but first and foremost because classical art started to increasingly adopt the models of creation and presentation of popular art forms. The famous opera trio Pavarotti-Carreras-Domingo did not hesitate to perform the flagship opera arias in the open casually, in stadiums and city squares, before numerous audiences. In the style of a true pop musician, the violinist Nigel Kennedy would perform a repertory featuring a mix of the classics, jazz, and rock. His version of Vivaldi's concert *The Four Seasons* shook up the rigid treatment of classical music, and his repertory included equal shares of Bach and Bartok on the one hand, and Hendrix and The Doors on the other (Božilović, 2016, pp. 47–48). The globally renowned violinist and conductor André Rieu has gained great popularity performing various music genres in his concerts like a typical rock star – from waltzes and film music to musicals, operas, and chart hits (Tasić, 2019, p. 11).

The traditional division into high and popular art was, incidentally, conditional and, in a manner of speaking, quite arbitrary. Elite art has become commodified and commercial to an extent, while even some popular culture experiences have become acceptable for strict art critics. Nowadays, popular works have managed to reach the apparently illusory aim of making culture generally more 'fun' and fun more 'cultured'. Popular art has also utilized the experience and rich artistic arsenal of classical artistic expressions in shaping its works. 'In addition to demonstrating an increasingly eclectic and refined sensibility, popular music employed lyrical styles drawn from literary and poetic models in the pre-psychodelic era' (Borthwick & Moy, 2010, p. 58). If we take The Beatles as an example, we will see that the impact of elite and classical culture works lies in the fact that their individual interests were tied to the aesthetic shaping of specific songs (Cf. Janković, 2009, p. 153).

As regards popular music in general, and some rock genres in particular, there is an array of examples where the authors complicate the aesthetic structure of their works in order to get closer to the music avant-garde. This is the case with the prog and art rock pieces, whose authors moved away from the commercial pop model, as their work was influenced by classical music works. The music tendencies in the late 1960s have resulted in an increased importance of virtuosity, complexity, and 'album as an art form'. Prog rock

authors and performers, especially those classically educated, were routinely appropriating or adapting many classical styles, gestures, or even whole songs. Bands such as Genesis, Yes, King Crimson, and Emerson, Lake and Palmer were at the forefront, while The Beatles' experimental work, especially the material from the album *Revolver* and *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, received a lot of attention (see: Borthwick & Moy, 2010, pp. 78–81). The Beatles are a characteristic band in that respect, their music becoming a paradigm of the art of the popular. Aleksandar Janković observes in *Eleonor Rigby*, a song from their album *Revolver*, George Martin's 'Vivaldi-esque arrangement' and identifies 'something trivial', which Paul McCartney brought from pop music over to serious topics, treating them in an 'almost Dickensian fashion'. The same author points out Martin's 'baroque solo' in the song *In My Life*, performed on the electric piano after the fashion of Bach (Janković, 2009, p. 40). Playing with the accompaniment of a symphony orchestra was something The Beatles did not shy away from in many other songs from a number of their later albums.⁵ Although the Liverpool Four did not have the ambition to switch to classical music, they will be remembered as such based on their sound: The Beatles are the *classics of rock* – they are a paradigm, artefact, archetype, and yardstick for 'measuring' the quality in the music of rock'n'roll, considered low and ephemeral until recently, and which they inscribed with an unforgettable mark of authorship.

These are clear indicators that we live in an age of cultural explosion in which, as Hobsbawm claims, the artist becomes 'pop' (Hobsbawm, 2014, p. 253). In a word, in order to survive, nowadays the entirety of art acquires the dimension of the popular, and artists themselves become pop icons. The Beatles are doubtless the greatest of all in popular music. They are a band who shaped the 1960s, effected a cultural transformation, and gave the dignity of art to rock music. After The Beatles, art – the one we term classical or 'serious' (as if there are unserious arts)⁶ – must adapt to the format of the 'popular' and the receptive potential of the largest swaths of the general public.

The popular and the postmodern

We find the true beginnings of everything understood in culture as postmodernism at the end of the 1950s and during the 1960s. This movement appears as a reaction to the canonization of the avant-garde and modernism, or rather as a rebellion against the established art forms (abstract expressionism, modern poetry, etc.) which dominate the academies, art galleries, and museums. It is in this sense that a 'new sensibility' appears as

⁵ A symphony orchestra (clarinets, oboe, bassoons, cellos, double basses, flutes, trombones, tuba, kettledrums, percussion instruments, French horns) participated in performing *A Day in the Life* (Lennon-McCartney). In addition to this piece as one of the most innovative artistic expressions of the day, many other pieces by The Beatles featured instruments which were not typically used in rock songs. Among them are the rock evergreens by the Lennon-McCartney duo: *The Long and Winding Road*, *Let It Be*, *Hey Jude*, *I Am the Walrus*. Harrison included these instruments in the renditions of *Here Comes the Sun*, while in *Within You Without You* he added Indian tanpura, sitar, and tabla (MacDonald, 2012).

⁶ Art is or is not. All divisions are conditional and relative. Therefore, there are not high or low, serious or entertaining arts. Plain and simple – there is only art. In order for a work to be classified as an instance of that concept, it must meet certain aesthetic conditions required by art, which are nowadays considerably expanded and far more flexible compared to the traditional notions of art.

a revolt against that which is seen as the cultural elitism of modernism. The inception of postmodernism marked a new phase of a society in which mass media and popular culture are the most important and powerful institutions, given that they control and shape all other forms of social relations⁷. Postmodern art as a whole ought to be understood as 'an aesthetic of disturbance' which aims to disrupt the assumed expectations between the reader and the text. In this art, the textual document does not spell out its meaning explicitly; rather, it leaves room for the reader to derive their own meaning (Whitley, 2000, p. 106). On the other hand, postmodern theory is an attempt to understand the media-saturated society, which means that the popular cultural codes and media images increasingly dominate our sense of reality and the way in which we define ourselves and the world around us (Strinati, 2004, p. 209). Therefore, there are no grand narratives any more, no universal truths and ready-made solutions – the recipient is given an open space to interpret the ambiguity of the aesthetic text (media images, sounds, representations) by allowing them to fill this space up with their own codes. All this is contained in Lyotard's phrase 'distrust of metanarratives', which replaces all ideas of universality and unity with the ideas of partiality, pluralism, and heterogeneity.

According to postmodern theorists, the once subversive works of eminent modern artists such as Picasso or Stravinsky have become part of the bourgeois culture as the high culture of the contemporary capitalist world, resulting not only in a loss of their ability to shock and disturb, but also in their canonization. In the late 1950s and during the 1960s, postmodernism was a sort of a populist attack on the modernist elitism. This was not a case of simple substitution of modernism with something else; rather, it was a new impulse announcing the end of a grand (historical) narrative and erasing the boundaries between art and pop culture. In the context of music, classic pop had been conceived of from the very outset as a combination of genres, which is a postmodern procedure with a multitude of eclectic sequences mixing pop and rock and constructing a collage of different genres, such as reggae, rap, house, and techno (Strinati, 2004, p. 222). The Beatles are in this context the pioneers of postmodernism in music and, bearing in mind all these cases, the features of postmodernism can be identified individually and in full. The point here is manipulating the relationship between the future, present, and past, blending of genres, relinquishing the classical linear presentation of events, intertextuality (by citing, allusion, parody, *pastiche*, collage, etc.)⁸

⁷ In this context, interpretation of identity has become a crucial question in the debates initiated by postmodern theory. We are witnessing the fact that a reliable set of coherent identities has begun to fragment into a diverse and unstable series of concurrent identities. The erosion of once safe collective identities has led to an ever-increasing fragmentation of personal identities and a gradual disappearance of the traditional and highly appreciated reference frames within which people can define themselves and determine their place in society. By its nature, consumerism prods on an egocentric individualism which precludes the possibility of a firm and stable identity. In such a climate, popular culture and mass media take the front seat, becoming the only reference frames for the construction of collective and personal identities (see: Strinati, 2004, pp. 226–227).

⁸ Jameson has introduced an interesting and (according to some) debatable distinction. Specifically, unlike *parody*, which mocks the original by imitation, *pastiche* represents an 'empty parody', the kind that has lost the sense of humour. *Pastiche* is an imitation of a particular or unique style, wearing the so-called style mask. But, it is a neutral practice of this mimicry, without an ultimate motivation of parody – without laughter and the element of satire (Jameson, 2015, p. 21).

A question can be asked regarding the aesthetic and social effect of postmodernism for which Frederick Jameson says that it represents a cultural dominant and an 'internal truth' of the social order of late capitalism. Is it only a new phase of the so-called high modernism, or is it laid on its own foundations? This and similar questions are not only questions of aesthetics, and require a sociological explanation. In the years following the Second World War, but especially since the 1960s, a new type of society arose which is variously named – the post-industrial society, multi-national capitalism, the consumer society, the media society. This society is characterized by new forms of consumption, planned obsolescence, an ever-faster rate of change of fashions and styles, an incredible expansion of advertising, computerization, and electronic information. If earlier modernism worked against the society in ways considered critical, challenging, and subversive, the question is then - does postmodernism relate in the same way to its social order. Particularly because it is a well-known fact that 'postmodernism copies or reproduces – amplifies – the logic of consumer capitalism' (Jameson, 2015, p. 35). In the consumer culture it is increasingly difficult to distinguish between economy and popular culture, creating a hyper-consumer with a characteristic mindset and needs (more details in: Lipovetsky, 2008).

At a time when societies are entering the so-called post-industrial era, cultures are entering the so-called postmodern era, writes Jean-François Lyotard, bearing in mind above all else the character of knowledge in computerized societies (Lyotard, 1988, p. 8). In a similar context, Terry Eagleton distinguishes between the notions of postmodernism and postmodernity, aware that these are closely related notions and difficult to keep separate. As with Lyotard, he takes postmodernism to be a cultural style of thinking which expresses a distrust of metanarratives. This entails a doubt about classical notions of truth, reason, identity, and objectivity, about the idea of universal progress or emancipation, about unitary frames and ultimate explanations. In the newly-arisen social circumstances, a new form of culture takes shape – postmodernism, which dissolves the boundaries between high, mass, and popular culture, as well as between art and everyday experience, in a self-reflective, playful, performative, eclectic, pluralist art (see: Eagleton, 1997, p. 5; Featherstone, 2007, p. 65). Zygmunt Bauman replaces the term postmodernity with phrases such as 'late modernity' or 'fluid modernity', considering the latter as better suited to the new form of culture which is utterly individualized and removed from all forms of the traditional (Bauman, 2009). In the process of blurring the boundaries between popular culture and high art, the so-called postmodern strategies are employed alongside the postmodern method which consists of telling a specific popular text (film, novel, music, comic book) in terms of the stylistic solutions of high art (Maširević, 2011, p. 205).

Intertextuality is a characteristic postmodern procedure which expresses the belief that the meaning of specific media texts is at least partially based on their links with other texts. It expresses the striving for destabilizing all meanings and opening up new, potential interpretations. Therefore, meaning is not sought in individual words or texts; rather, it represents the result of the *relationship* between texts.⁹ An intertextual analysis, as

⁹ Postmodern texts are not limited in terms of genre. They take up the space between different genres. If genre represents a set of expectations based on a fictional contract between the reader and text, then a postmodern text disrupts the expectations of the audience and breaks this 'contract', making the margins and blank spaces equally important as the centre in a conventional text (Whitley, 2000, p. 109).

Jameson points out, includes discovering the presence of extant works in a contemporary product of popular culture (television, film, fashion, or music). As regards music, it is not only a reworking or specific song citations; rather, an entire process of making music imitates the past one (using old guitars and amplifiers, recording using analog and not digital technology, etc.) with the aim of achieving a retro-sound effect. Furthermore, seemingly wholly disparate kinds of music are combined (see: Maširević, 2011, p. 72).

Pop music was to an extent inspired by the trend of artistic conceptualism, in which ideas become the guiding principles, and defeat the ‘aesthetic’ in art. In this respect The Beatles are leading the way, followed by other UK bands (such as The Kinks and The Who) who introduce the notion of ‘concept’ and other postmodern motifs in pop culture: eclecticism, self-referentiality, mixing genres, and parody. The art school tradition in the UK pop culture generally demonstrates the love of the British for imaginative and creative works, as well as an accompanying boredom caused by ‘authenticity’ and ‘sincerity’ in art (MacDonald, 2012, p. 22). The Beatles’ album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* is a revolutionary conceptual project in which musical numbers arise through a mixture of pop, psychodelia, classical music, vaudeville, cabaret, soul and ethno. In the 1970s, during the boom of progressive, art, and symphonic rock, Pink Floyd garnered a lot of attention with the album *The Wall*, and so did Jethro Tull with *Thick as a Brick*, and David Bowie with his first postmodern album *The Man Who Sold the World*. Bowie managed to link pop-art and glam rock throughout most of his career as an author. The influence of these two fundamentally different artistic and pop formations labeled him as postmodern, expressed through the ability to combine the aspects of the commerical culture, subculture, the avant-garde, postmodernism, and gay culture (see: Stevenson, 2007, pp. 60, 107). Everyone listed here, and others (e.g. Boy George, Mick Jagger, Grace Jones), are the protagonists of camp, seeing as they are at the opposite end from the straight world (Dynes, 1990).

All in all, the rise of postmodernism heralded a new era in which there is no domination of the universal, unified, Hegelian absolute spirit, from which arise the perfect truth, beauty, and good. The aesthetics of postmodernism has democratized art by abolishing all traditional divisions – into high and low, serious and entertaining, lofty and trivial.¹⁰ At long last a road was paved for the popular forms of artistic expression and pop-art as a separate kind of art, based on the everyday life.¹¹

The postmodern Beatles

¹⁰ The abolishing of the key demarcation lines between said types of culture was also motivated by the postmodern fascination with all things that reflected in the mirror of elite culture the images of provincialism and kitsch. Postmodernists were impressed with the whole landscape of advertisements, late night programmes, Hollywood B-movies, the so-called para-literature, and the overall culture of the *Reader’s Digest*. They no longer ‘cite’ such texts but incorporate them to a point where the boundary is lost between high art and its commercial forms (Jameson, 2015, p. 19).

¹¹ An interesting case in point are the creative combinations of pop-art and pop music. For example, Peter Blake designed The Beatles’ album *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, and Richard Hamilton their ‘White Album’. On the other hand, Andy Warhol thought up the cover for the Rolling Stones’ album *Sticky Fingers* and Velvet Underground’s *Velvet Underground and Nico* (featuring the famous banana).

At the peak of The Beatles' fame and Beatlemania that spread through the youth population around the world, the music of this band had the treatment which was miles away from what was considered artistic. In contrast, today The Beatles are discussed as the cultural avant-garde of the 1960s, the pillars of the era, and the leaders of artistic ventures in popular culture. Their music, in different arrangements and orchestrations, is performed by chamber and symphony orchestras with the seriousness deserving of respect. Moreover, they often introduce jazz and rock orchestrations, rhythms, and improvisations into their performances. Lastly, The Beatles' music is used as a film and television soundtrack.

In times of modernism, the Liverpool Mop Tops brought in their music the elements that we call postmodern nowadays, which is reflected in the gelling of music genres and intertextuality which includes eclecticity and citations, alongside an abundant use of pastiche, parody, and irony. It is in this sense that they, in their time and for their audience, were postmodern. It is important and interesting to use the case study method to observe and identify the elements of postmodern procedures in the music of The Beatles, noting that their films too feature postmodernism as a new heterogeneous and 'disruptive' aesthetic which accepts the recycling of existing influences, and which is recognizable by an editing full of short and sudden cuts, unconventional direction, and specific acting bravuras.¹²

The postmodern Beatles can be best identifies through their overall experience of music, which is assertively ambivalent: on the one hand, it is superficial and casual; on the other, very dedicated, ambitious, and serious. Their attitude towards the lyrics of the songs they composed was unique. Ian MacDonald considers The Beatles as 'rhymesters', whose lyrics were written in the spirit of collage, verse by verse, and which they did not see as unique structures. This is why this connoisseur of their *oeuvre* does not consider them as composers so much as practical musicians, guided by instinct more than reason (MacDonald, 2012, p. 10).

The postmodern touch that The Beatles had, as a band as well as individually, is evident in the fact that they liked to surround themselves 'with a continuous low-level media babble of loosely scattered newspapers and magazines and permanently murmuring radios and TVs'. Seeing as they enjoyed coincidences and the 'clashes' of high and low culture, many of their songs were a product of chance – from newspaper clippings and playing around with parts of the songs they had heard on the radio. The Beatles are generally characterized by an intentional creation of music pieces made out of unconnected parts, which creation was accompanied by 'an elusive maelstrom of fragmentary impressions, percep-

¹² *A Hard Day's Night* in the sophisticated yet spontaneous Richard Lester's direction is, for example, an innovative musical film made outside of all convention. It is conceived in such a way as to characterize the structure of the postmodern text. It features intertextuality with a prominent citing motivation. The postmodern narrative is noticeable in *Magical Mystery Tour* too, 'the most sincere and truest film about The Beatles'. There are sequences and sketches in it with forms of irony and naivete graded in the postmodern fashion. The scenes with ironic overtones represent a critique of the provincial hypocrisy and social system. The other films by The Beatles – *Help!*, *Yellow Submarine*, *Let it Be* – also feature intertextuality as a key procedure. Incidentally, all films about The Beatles can be said to contain a high dose of self-referentiality as they do not mimic reality. They refer to the fact that the text is self-reflective as a fiction, or suggest that it consists of other texts [A. S. Janković conducted a systematic intertextual analysis of all five films on The Beatles in a 2009 study *The Long and Winding Road: The Beatles as a Cultural Artefact*].

tions, and jokes reflecting the collage spirit of an instantaneous, simultaneous, chance-embracing new age' (see: MacDonald, 2012, pp. 68–69). MacDonald's observations do not mean that The Beatles were 'fans of formlessness', but only that they brought to their fine sense of structuring a piece an apparently careless attitude to the musical struture which, by the way, exists in almost every postmodern work.

Elements of the postmodern expression in The Beatles' works can be found in a few later albums in their career. We will limit our selection here to the album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) and *The Beatles* (1968), unofficially termed 'The White Album', after the colour of the cover. Although Strinati (Strinati, 2004, pp. 222–223) classifies under modernism the early rock'n'roll of the 1950s and 1960s, and even explicitly The Beatles themselves (as against, in his opinion, the true representatives of postmodernism in popular music such as techno, house, or hip-hop performers), the first of the two analysed albums probably contains the earliest postmodern procedures in pop-rock, while some authors and music critics even call it the first postmodern album in popular music (see: Gleed, 2006; Greene, 2016; Winters, 2017). From the above-mentioned cover, which in the spirit of pop-art and with the use of the specific technique of photomontage exudes the postmodern, through the overall visual experience of the very release, and even the establishment of the album as a format to be dominant in the music record production for decades, *Sgt. Pepper's* represents a clear step out of the milieu of the day. Playing with identities to such an extent that, in line with the overarching album concept, even the band members become someone else, i.e. an alter-ego of sorts in the form of the supporting band of the sergeant in question, The Beatles intimate the impact of postmodern instability of the identities embedded in popular music, providing thus a mold for subsequent artists such as David Bowie and his many creations (e.g. Ziggy Stardust and Thin White Duke).

In terms of music and lyrics, *Sgt. Pepper's* offers a plethora of examples in which the previously described features of postmodernism can be discerned. From the overture with the same name, 'a fusion of Edwardian variety orchestra and contemporary "heavy rock"' (MacDonald, 2012, p. 393), to the triumphant ending in the piece *A Day in the Life*,¹³ the entire album contains clear features of the postmodern creative process. By way of illustration, the lyrics for *Being for the Benefit of Mr. Kite!*, which close the A side of the album, originate from a poster for a circus show that Lennon purchased while shooting the promotional film for the song *Strawberry Fields Forever* (MacDonald, 2012, p. 400). Using the phrases announcing the spectacle, Lennon laid the textual foundation, to which was added a suitable music accompaniment, so the entire piece sounds like an hommage to fair festivities. Conversely, what we have in the first song featured on the B side, *Within You Without You*, is the use of Indian instruments, which additionally expands the eclecticity and genre mixing, peculiar to postmodernism. As regards genre mixing, in this album it serves the purpose (among other things) of breaking up the linear narrative via transitions from one music type to the next, and contracting time and space, which is clearly visible in the structure of a number of songs like *Lucy in the Sky with Diamonds* or *When I'm Sixty-Four*. Most often in the form of considerably differing stanzas and choruses (or in

¹³ The song that represents the peak of The Beatles' opus, according to many Beatles' song charts, including the one in the famous magazine *Rolling Stone*: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-lists/the-top-ten-beatles-songs-of-all-time-10664/>

the so-called *bridges*), these variations of musical styles, dynamics, and lyrical content are no less than proto-postmodern procedures in popular music of the late 1960s.

Lastly, special attention should be paid to the closing song *A Day in the Life*, which perhaps illustrates best and most clearly The Beatles' move away from the 'modernism' of the early rock'n'roll. As we shall see in the analysis of *The White Album* at the level of the release, we have in a single song a putting together of disparate components into a specific whole. Both in terms of genre, and the arrangements and lyrics, *A Day in the Life* illustrates well the postmodernism in The Beatles' music. For all intents and purposes composed of two different songs linked up by George Martin's out-of-the-ordinary, avant-garde orchestration solutions, this piece disrupts most noticeably the musical and textual narrative, and erases the boundaries between the standard forms of popular and high art. Once again, external sources were used for the lyrics – in this case it was newspaper articles, whereas in the middle section, in which McCartney was the main vocal, there is a complete shift of the narratorial focus from the one we have in Lennon's section book-ending the song. All these creative techniques bear obvious marks of postmodernism, and the following Beatles' albums, up until their last, 1970 release *Let It Be*, published less than a month after the official breakup of the band, have an abundance of similar creative procedures.

The White Album is fully (both visually and auditively) 'empty' and 'unrepresentative', from the white covers (so different from the psychedelic and complicated covers of the albums *Magical Mystery Tour* and *Sgt. Pepper's*), to the lyrics whose meanings, as well as a portion of the responsibility for that, are handed over to the interpretations of the readers. *The White Album* resists a solid and unifying theme by the combination of various music styles and the fragmentation of the structure (Whitley, 2000, p. 108). This album contains about thirty songs linked only through the 'laws of chance'. No central, defined theme can be derived from it. All the songs are different thematically as well as in terms of form and aesthetics, so they can be seen as more of a compilation than any kind of unity. It is in this sense that many music critics characterize *The White Album* as a bricolage consisting of music pieces quite removed from classical pop standards.

Ed Whitley outlines interesting observations of some musicologists regarding specific songs from *The White Album*. An array of impressions and associations is broad as they are works whose genres are mixed, and which are thematically complex and ambiguous such that they suggest ideas that do not lend themselves to rational interpretation. While *Back in the U.S.S.R.* as a typical pastiche features apparently pro-Communist verses, *Ob-La-Di, Ob-La-Da* sounds like an innocent children's song in the style of a nice pastiche-calypso. In contrast to this, *Helter Skelter* is a hard and immensely loud song made in heavy metal style. Next is *Rocky Raccoon*, which plays as more of a 'whacky' children's song or an American West ballad than something more 'serious', as would be expected from this renowned band. *Cry Baby Cry* transports us into the world of *Alice in Wonderland* by Louis Carroll, both through the lyrics and the performance, and the other songs also follow the old sound, for example *Honey Pie* with its parodic intonation, or the sentimental *Martha My Dear*. The other pieces from this album sound like antiques, but not like worthless junk shop items, as they are presented as postmodern pastiches and ironic views created as antipodes to the seriousness of high modernism (see: Whitley, 2000, pp. 110–111).

The other songs that The Beatles included in *The White Album*, which belongs fully in the corpus of postmodern art, also contribute to the general unkempt feel, a sort of ‘rawness’ and (deliberate) stylistic incoherence. These songs range from the simple rock song *Everybody's Got Something to Hide Except Me and My Monkey*, in which rebellion comes mixed in with sexual allusions, through *Mother Nature's Son*, as almost a mood song invoking rural peace, to the gentle, almost childlike *Julia*, which is too personal as Lennon dedicated it to his late mother. It can be concluded that the common factor and the connecting tissue for all these more or less successful music pieces is chance or ‘randomness’, as the band used to refer to it. Such an attitude allows the listeners to create their own links and interpretations of what they are hearing. In the creative impulse such as the one in the irony-laden song *Glass Onion*, self-citation also occurs¹⁴, which in the final analysis remains a postmodern ‘principle’. In this way, free reign is given to intuition, which is always at loggerheads with the logic of the dominant society, preventing associations to endless layers of meaning.

Unlike *Sgt. Pepper's*, which had its beginning and end, the compilation of songs in *The White Album* is formally less ordered. ‘*The White Album* resists structure’, concludes Whitley, elaborating that the music it brings does not maintain a single theme; rather, it blurs it, making it impossible to understand its essential motivation. In this sort of tone, the very slow and dreamy and yet ironic, Cole Porter-style ballad *Good Night* closes the album. The orchestration in its finale reminds one of the triumphant ending of a grand concert, and Lennon uses this exaggeration as a composer to make it all seem insincere – like all the closures which are always mendacious and artificial (Whitley, 2000, p. 122). Despite its humorousness and honest sentimentality (as it was meant as a lullaby for Lennon’s five-year-old son Julian), this song has a cheekily ironic tone. It fits perfectly the concept of the entire album, seasoned with something that may be termed satirically surreal, Alan Ford-like, farcical, and on top of that disruptive and subversive.

Conclusion

The first hints of postmodern procedures in art appear in popular art at a time when it was not considered art in the first place. At that time, all the creative innovations were still tied to the arts deemed ‘high’, and the artistic experiences ‘lofty’. That was the time of rock’n’roll and pop-art which, each in its own way, removed the boundaries between the so-called high (‘serious’) and popular (‘light’) culture. In point of fact, from the mid-20th century onwards, radical changes were taking place within culture, known for the link between new technology and mass consumption. In brief: all art dons the attire of the popular, and artists of all colours and creeds become ‘pop’. The 1960s rock’n’roll successfully blazes the trail of glory, and The Beatles as the most popular b(r)and of all time leave a mark on music, affecting the culture of the (post)modern era permanently.

They were not yet another 1960s band. Given their global significance, The Beatles, as Janković writes, were in fact ‘the sixties’. They are considered the leaders of the ‘British invasion’ of beat bands, lads who caused proper media hysterics, first on the British Isles, then across the Atlantic, and finally all around the world. If their rich and diverse opus

¹⁴ Some themes of their previously recorded songs are mentioned there: *Strawberry Fields Forever*, *I Am the Walrus*, *Lady Madonna*, *Fool on the Hill*, *Fixing a Hole*.

is anything to go by, The Beatles were the leading innovators in pop and rock music of the 1960s, both in terms of songwriting/arranging and production, owing to great help from G. Martin as 'the fifth Beatle'. In addition to innovation and author sincerity, they possessed a sense of diversity, unconventionality, visionary spirit, and imagination, and a significant number of their songs (and films) contain hints of postmodernist techniques. From a sociological standpoint, The Beatles are considered as a cultural and artistic phenomenon standing at the watershed dividing two worlds: one, traditional and conformist, and the other, modern and avant-garde, slowly entering the world of a post-industrial society and postmodern culture. For a whole post-war generation of baby boomers, they were exceptionally modern by their music and complete image (fashion, hair styles, behaviour, slang). Symbolically, they were ahead of their society and time. They overcame the society of their time in such a way as to even be neo-avant-garde and postmodern for an entire culture of puritan United Kingdom¹⁵ without being aware of it. Therefore, it is no surprise that the members of this band served as a model of identification for the 1960s youth, who wanted to look like them, think like them, and act like them – The Beatles.

REFERENCES / ЛИТЕРАТУРА

- Bauman, Z. (2009). *Liquid Life*. Novi Sad: Mediterran Publishing. [In Serbian]
- Borthwick, S. & Moy, R. (2010). *Popular Music Genres*. Beograd: Clio. [In Serbian]
- Božilović, N. (2016). *Studies on the Popular*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu. [In Serbian]
- Core, P. (2003). *CAMP: The Lie That Tells the Truth*. Beograd: Rende. [In Serbian]
- Dynes, W. R. (1990). Camp. In: W. Dynes et al (eds.) *Encyclopedia of Homosexuality*, 189–190. New York: Garland Publishing Company.
- Eagleton, T. (1997). *The Illusions of Postmodernism*. Novi Sad: Svetovi. [In Serbian]
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage Publications.
- Fiske, J. (2001). *Understanding Popular Culture*. Beograd: Clio. [In Serbian as *Popular Culture*]
- Frith, S. (1987). *The Sociology of Rock*. Beograd: IIC, CIDID. [In Serbian]
- Gans, H. (1974). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Gleed P. (2006), The Rest of You, If You'll Just Rattle Your Jewelry: The Beatles and Questions of Mass and High Culture. In: K. Womack and T. F. Davis (eds.) *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany: State University of New York Press.
- Greene, D. (2016). *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966–1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*. Jefferson, NC: McFarland.
- Hobsbawm, E. (2014). *Fractured Times*. Beograd: Arhipelag. [In Serbian as *End of Culture*]

¹⁵ According to I. MacDonald, the state of UK culture around 1960 was only marginally better than in the 19th century. The male perspective was dominant, whereas women were routinely underestimated to such an extent that they barely noticed. Noble neighbourhood politesse existed alongside prejudices towards the outsiders: Jews, blacks, and 'poofters'. Military duty was still in effect, and conformism was universal. Pressured by the tensions and prejudices from the past, the UK had to give in sooner or later (MacDonald, 2012, p. 45).

- Jameson, F. (2015). *End of Art or End of History*. Beograd: Art Press. [In Serbian]
- Janković, A. S. (2009). *The Long and Winding Road: The Beatles as a Cultural Artefact*. Beograd: Red Box. [In Serbian]
- Lipovetsky, G. (2008). *The Paradoxical Happiness: Essay on Hyperconsumption Society*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [In Serbian]
- Lynes, R. (1954). *Tastemakers*. New York: Harper Brothers.
- Lyotard, J-F. (1988). *The Postmodern Condition*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo. [In Serbian]
- MacDonald, I. (2012). *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*. Beograd: Clio. [In Serbian]
- Maširević, Lj. (2011). *Postmodernism and Film in the Example of Quentin Tarantino's Filmography*. Beograd: Čigoja štampa, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu. [In Serbian]
- Shils, E. (1961). Mass Society and Its Culture. In: N. Jacobs (ed.) *Culture for the Millions*, 81–87. New York: D. Van Nostrand Comp.
- Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music*, 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Stevenson, N. (2007). *David Bowie: Fame, Sound and Vision*. Beograd: Clio. [In Serbian]
- Storey, J. (2012). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, 5th ed. Harlow: Pearson Education.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*, 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Tasić, J. (2019, May 23). The King of Waltz. *Danas*, str. 11. [In Serbian]
- Whitley, E. (2000). The Postmodern White Album. In: I. Inglis (ed.) *The Beatles, Popular Music and Society: A Thousand Voices*, 105–126. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Winters, J. J. (2017, June 2). After 50 Years, The Beatles' 'Sgt. Pepper' Still Holds Up Brilliantly. Wbur.org. Available at <https://www.wbur.org/artery/2017/06/02/beatles-sgt-peppers-lonely-hearts>