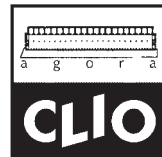


Džon Skenlan

# LUTALICE I SAPUTNICE

Na putu po Americi, od delta  
bluza do roka sedamdesetih

*Preveo sa engleskog*  
**Ivan Filipović**



Beograd, 2023



# Sadržaj

Uvod .....	7
1. Rani delta bluz .....	13
2. Putovanja u prošlost: mitovi i stvarnosti delte .....	33
3. Raskršća Roberta Džonsona .....	53
4. Putovanja u budućnost: od bluz a i rokenrola do Dilana .....	78
5. Morisonov auto-put u zaborav .....	104
6. Rolingstonsi u iskrivljenom ogledalu .....	128
7. Uživo pred golim okom (i uhom) .....	153
8. Led Cepelin: putnici kroz vreme i prostor .....	186
Zaključak .....	213
Muzika .....	219
Fotografije .....	221
Indeks .....	223



## Uvod

Kretanje, putovanje i realnost bitisanja „na putu“, okosnica su istorije američke muzike XX veka. Kao tema, kao metafora i kao glavno sredstvo njenog rasprostiranja i razvoja, „put“ je odražavao važne tačke tranzicije u bluzu, R&B-u i rok muzici – što je ujedno i tema ove knjige – koje su na važne načine pružale potporu muzici, kao i njenim izvođačima, u pokretu ka novim susretima i nedosegnutim prostranstvima.

Ali šta je to što bih nazvao „muzikom puta“? Postoji bezbroj *pesama* puta, naravno, a postoje i one o „putevima“ i pravcima kojima se iz očajanja i nezadovoljstva polazilo. Neke od najpoznatijih pesama narodne, bluz i rokenrol tradicije mogu predstavljati primere „muzike puta“, ali to nisu samo pesme o vožnji, polasku na put ili dolasku na neko odredište – umesto toga, one se često ponajviše bave unutrašnjim putovanjima koja određenu ideju puta, odnosno kretanja, posmatraju kroz značaj sveobuhvatnijih osećanja i iskustava. Čak bi se i delimični spisak nezamislivo odužio unedogled, tako da nas navrat-nanos nabranje naslova pesama ne bi zapravo odvelo u dublje razumevanje onoga šta bi, naposljetku, ova „muzika puta“ trebalo da bude.

Ali za svakoga ko se ikada zapitao šta je to što podstiče trajnu fascinaciju „putem“, ako ne i samu pomisao na kretanje, možda bi jedan primer mogao da posluži da, bar zasada, ilustruje kako povezanost određene vrste američke muzike i kretanja seže duboko u srž odnosa između iskustva, mesta i prostora. Snimak numere *61 Highway Blues* Misisipi Freda Makdauela iz 1959. godine, uspeva da nam

dočara izvođenje jednog relativno starog čoveka – tada već u pedesetim, koji je kao i toliko pevača Misisipi bluza tek odskora ponovo otkriven – kako peva pesmu koju je, dvadeset ili trideset godina ranije, izvodio verovatno sa nešto više žurbe i entuzijazma. Tu se ne radi samo o pesmi koja direktno govori o privlačnoj otvorenosti jednog određenog auto-puta – Savezni auto-put br. 61 poznat je kao „auto-put bluza“, jer se proteže duž čitave države i duboko zalazi u njegovu muzičku prapostojbinu – kao o jedinstvenoj vrsti prostora koji ima snagu da rasplamsava maštu. Pesa, u suštini, u kretanju vidi nešto što nadilazi puko putovanje; ona u slici ovog legendarnog auto-puta, kao krajnjeg odredišta za teskobne, lutajuće muzičare tradicije bluza, vidi nešto gotovo sasvim duhovno.

Pesa je takođe vredna pažnje i zbog načina na koji ritam same muzike nagoveštava da biti u pokretu znači stupiti u drugu iskustvenu dimenziju koja ima sopstvenu privremenost; sopstvenu „muziku“. Misisipi Freda Makdauela deluje kao da on iz svoje akustične gitare izvlači i ritmičke i hipnotičke zvuke kojima ostvaruje *senzaciju* nečega što podseća na klopavanje točkova. Ono što se samo po sebi ukazuje slušaocu – dok i sâm ne klone idući tim auto-putem – jeste da mu je um, ako ne i telo, usredsređeno na kretanje ka napred. Pažljivom slušaocu ovo predstavlja zvuk koji je dovoljno primamljiv da telo i um privremeno odvoji od svih naših zebnji i uvuče nas u „prostor“ koji stvara. Ovo je na mnogo načina „ekstatična“ muzika: ona izmešta izvođača, a u najboljim slučajevima i slušaoca, izvan samoga sebe, u nesputane prostore. Upravo bih to želeo da naglasim kao karakteristiku muzike puta: ona nije zaokupljena samo muzikom o putu, ili vrstom pesme čije su teme – na različite načine iskazane – putovanje, beg, mogućnost kretanja ili poriv ka samoprevazilaženju, itd. To je vrsta muzike koja uvek deluje kao da traži način da umakne od onoga šta je sputava i da izbegne ograničavanje urođenih sloboda – bilo ličnih, bilo stvaralačkih – koje muzika, kao vrsta čiste i neobuzdane forme komunikacije, izgleda da obećava.

Putovanje i kretanje – a posebno putovanje ka nepoznatim ili iznenađujućim odredištima – dovođena su u vezu, naravno, sa romantičnim osećanjima; sa idejama lične slobode i sa duboko ukorenjenim uverenjima o značaju čula – iskustvu čula i senzacija – u umetničkim

i kreativnim činovima samostvaranja. To je činjenica koja insinuira dublje korene čak i najjednostavnijih želja da se bude na putu, a vjerojatno može i da objasni zašto određene vrste muzike koje se dovode u vezu sa kretanjem i nekim nagonom za lutanjem – a posebno bluz Delte Misisipija – predstavljaju i neku vrstu umetnosti *iskustva* koje se prepušta i predaje trenutku.

U ovom času bilo bi značajno zastati i razmotriti šta zapravo mislim kada kažem da je kod „muzike puta“ zapravo sve stvar „iskustva“. Ako bismo to gledali filozofski, pojam iskustva koji je postao fundamentalan za poimanje ideje „sebe“ u zapadnoj filozofiji i sam se posmatra u okvirima proputovanja. To mogu biti putovanja koja su psihološke prirode, duhovne prirode, odnosno koja se odvijaju protokom vremena i pređenim razdaljinama. No, ovo „vremenski izduženo“ poimanje iskustva ukazuje na ideju o sebi koja nastaje iz „integracije diskretnih trenutaka iskustva u narativnu celinu ili u avanturu“<sup>1</sup>. Ono si šta si, ili drugim rečima, ne samo zbog „razdaljine“ koju si u životu prešao, već zato što si razumeo sebe kao nekoga ko se otisnuo na putovanje života. To bi značilo da smo na nivou *iskustva* svi mi – u većoj ili manjoj meri – „na putu“.

U tom smislu, samo poimanje kretanja, koje se na kraju odražava u muzici na mnogobrojne načine, često je posledica oslobađanja od osećanja da te neko kontroliše, sputava ili vezuje za mesto i običaje. Biti na putu, možda je značilo i pronaći, po rečima Džeka Keruaka, nesvakidašnju vrstu slobode gde „nema gde drugde da se ide do svugde“<sup>2</sup>. I upravo se u takvom prostoru iskustava muzika puta materijalizuje – u Americi.

Tokom čitave istorije, ljudi nisu bili „na putu“ isključivo u smislu duhovnog proputovanja, već i kao različiti putnici, hodočasnici, trgovci i turisti. Kupovani su i prodavani kao roblje i ekspedovani dalje na put koji će ih odvoditi hiljadama milja daleko od postojbine i od njih praviti naizgled stalne izgnanike. Bili su duhovni i mistični tragaoци za istinom koji su uviđali da „prosvetljenje“ iziskuje prevazilaženje

<sup>1</sup> Martin Jay, *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme* (Berkeley, CA, 2005), str. 11.

<sup>2</sup> Jack Kerouac, *On the Road* [1957], uvod En Čarters (London, 1991), str. 25.

uporišta fizičkog sveta. U tradicijama počev od Stare Grčke (i arhetipa junakovog putovanja), preko srednjovekovne Evrope (i koncepta hodočašća) i ranog modernog Japana (putovanje kao staza samospoznaje i razumevanja), lutanje je simbolizovalo stanje čoveka, a sâm život se smatrao putovanjem tokom kojeg možemo – u različitim trenucima – uzeti oblik izgnanika, duhovnog ili mističnog tragaoca za višim istinama, ili lutalice neodređenog cilja i svrhe. Transformacija Severne Amerike nakon talasa kolonizacije i migracije – a posebno prisilnom migracijom Afrikanaca – prouzrokovala je, vremenom, kulturnu i muzičku posebnost. Američka muzika koja je postala bluz, rokenrol ili neka srodna forma je, na značajne načine, rezultat geografskog kretanja. Možda je ona, pre svega, upravo rezultat kretanja – posebno kretanja preko granica koje razdvajaju ljude i njihove urođene načine izražavanja, kretanje koje na kraju prepušta primat imaginativnoj teritoriji gde mešanje tradicija i iskustava postaje, na njima svojstven način, jedinstveno američko. Na kraju, međutim, muzika puta ili muzika o putu ne može postojati bez slušalaca. Šta je onda to što ideju puta čini toliko istrajnom temom u ovoj muzici?

Kao slušaoci, verovatno smo skloniji sasvim drugačijim iskustvima u odnosu na ona koja su predstavljena u muzici puta. Živimo u mestima i društvima koja su omeđena granicama, gde su sklonost i težnja putovanju postale nenormalnost i gde svi tražimo udobnost i utehu nekakvog doma. Drugim rečima, naša težnja nije – bar ne najvećim delom – da budemo na putu. Ipak, upravo mi, koji živimo uređenim životom, postajemo „potrošači“ snova onih koji se odluče da život provedu u kretanju i na tome sazdaju čitavu kulturu. Postali smo publika za generacije putujućih muzičara koji su po mnogo čemu ostali odsečeni od ustaljenih i relativno stabilnih života poput naših. Možda zato što su migracija i kretanje, uprkos svemu, nataloženo istorijsko iskustvo i nasleđe koje obeležava većinu nas – makar isključivo kroz naše pretke – da „muzika puta“ za nas ima toliku privlačnost i da na mnogo načina, čini se, zavređuje da je nazivamo „istinskom“, „pravom“ i „autentičnom“.

Knjiga *Saputnice, skitnice* ne daje popis pesama o automobilima, vozovima, avionima ili pak auto-putevima. Ponuditi tako nešto značilo bi detaljisati jednu prilično sumornu diskografiju. Umesto toga, knjiga



nudi mnogo neuhvatljiviju priču o ulozi koju je *put* igrao u kulturnoj imaginaciji Amerike i u muzici koja je stvarana i inspirisana tokom XX veka. To je priča koju odlikuju paradoks i misterija. Likovi putujućih lutalica koje srećemo, zapravo postaju zamene za načine i stil življenja što predstavljaju vrstu slobode, sada gotovo strane onima među nama, koji na sve to gledaju s divljenjem ili čuđenjem. Oni su ipak – po svojoj kulturnoj trajnosti i uticaju – slavljani kao uzori autentičnosti i originalnosti; a često kao avatari one vrste istinitosti koja zadire u suštinu onoga što nas, premda toga možda nismo izričito svesni, čini ljudima. To je nesumnjivo deo privlačnosti muzike puta, koja dočarava osećaj kretanja i nagoveštava da u otvorenosti za mogućnosti, oličene bekstvom iz ograničenja normalnog iskustva, postoji vitalnost. Ukoliko muzika koja se razmatra na ovim stranicama takođe, ponekad, sugerise neku vrstu nereda i sagrešenja koji deluju sasvim drugačije od iskustva savremenog slušaoca, izvođači odgovorni za ovo ipak nas i nadahnjuju – kroz svoje pesme, nastupe, izvođenja i stil života – da budemo iskreni prema sebi samima i da odolevamo kompromisima. Zašto bi trebalo da je tako? Možda zato što se, na putu, svet okreće naglavačke: gubitak postaje otkriće, lutalica postaje umetnik, stranac postaje poznanik, svakodnevno postaje izvor ekstatičnog iskustva, a zakon i društvo nadomešćuju se normama i običajima adekvatnijim, u nekim drugim vremenima, životu na američkoj granici.

Ovo je knjiga o temama i o „scenama“, odnosno momentima. Kada sam počeo da razmišljam o muzici kretanja, postalo je očigledno da je postojala kao specifičan fenomen koji je, zbog strukturnih promena u muzičkoj industriji, svoj vrhunac doživeo krajem sedamdesetih ili početkom osamdesetih, ali je u američkoj muzici imao korene koji su dosegali do početka XX veka. Do sredine sedamdesetih, na primer, industrija gramofonskih ploča, bar što se rok muzike tiče, uobličila se u ekonomski model koji se činio da tera izvođače u neku vrstu polutrajnog izgnanstva. Nije bilo neobično da se veći deo godine provede na turneji kako bi se promovisao album, ostavljajući svega nekoliko meseci da se napiše i snimi nova muzika za novi album pre nego što čitav ciklus počne ispočetka. Umetnicima i izvođačima ove epohe, koji bi se našli u ovome – a sve češće stoga što su i sami tako hteli – ovakav život je bio, zapravo lutalački. Znajući još i način na koji se iskustvo

muzičara definiše kretanjem i doživljajem nepripadanja – ma koliko to trajalo – verovatno ne iznenađuje što je život na putu u mnogobrojnim delima proslavljan u pesmama, kao i u obilju književnih i vizuelnih dokumenata koji su postali oličenje ovih vrednosti kao vid kulturnog izražavanja. I upravo zbog toga što je život putovanje, a iskustvo putovanja ono što nas definiše, ove su teme toliko zvučne.

Iako muzika koja slavi život u pokretu i koja je odlikovala rok tokom sedamdesetih suštinski nije bila novost, imala je nove oblike karakteristične za svoje vreme i prostor. Osim muzike i muzičara, put je takođe postao način života i za mnoge druge – muzičke producere i promotere, pisce, fotografe i dokumentariste, vozače i tehničare, grupije i snimatelje – čiji životi nisu bili tek oblikovani muzikom usred koje su se našli, već su na sebi svojstven način doprineli tome da se celokupna kultura jedne epohe posmatra – i sinhrono i dijahrono. Oni su se takođe, kao što ćemo videti, otisnuli na put i postali okosnica fenomena u momentu kada je dostizao vrhunac i kada je počeo da gubi zamajac.

# Rani delta bluz

1

Kantri bluz okoštao je u vremenu i prostoru, jeziku i običaju; vezan je za – i nepogrešivo odražava – geografsko područje, lokalno ponašanje, kao i preciznu vulgatu određenog mesta ili osobe.

Maršal V. Sterns, *Negro Blues and Field Hollers* (1962),  
zapisi sa omota LP-ploče

## Skromno i nepretenciozno

---

Čitaocima danas nije teško da zamisle pevača kako gleda u daljinu beskrajne ravnice Delte, promišljajući o širini horizonta koji se stapa sa nebom u daljini, dok izgleda kao da se nimalo ne primiče, bez obzira na to koliko se približavao, pevajući usput: „Odlazim u nepoznati svet / Zabrinut sam sada, ali neću brinuti dugo.“

Bez obzira na to kakvu vezu treba ostvariti između pesme nekog lutajućeg bluz pevača i onog u kojem on zarađuje za koricu hleba – a to je veza koja se iz daljine čini kao da je opterećena određenim emotivnim bagažom – pesmu Čarlija Patona *Down the Dirt Road Blues* (1929) njegova diskografska kuća Paramount predstavila je kao nešto odomaćenije i lokalnije nego što je to prizor malog čoveka u nepreglednom i zloslutnom pejzažu. Bila je to u svoje vreme nova melodija

poznatog karaktera, koju smo možda sretali na ranijim pločama, a ne nešto istinski egzistencijalno što – sada bismo to mogli da kažemo – odražava dublje osećaje nezadovoljstva svetom. „Imao je puno neprilika kod kuće i odlučio je da krene prljavom, prašnjavom stazom u nepoznate krajeve“, dok je tekst reklame za ploču objavljen u to vreme glasio: „Želi da zaboravi na sve i ode negde drugde, zato peva ovaj novi bluz, jašući na lenjoj mazgi duž starog, prašnjavog puta.“<sup>1</sup>

Tema bekstva, odbačenosti ili primoranosti da se otisne na put, ima svoj odjek u mnogim bluz pesmama – kod Patona i drugih – i u književnosti crnih Amerikanaca na Jugu, gde je čak i naizgled dobroćudni i pitomi krajolik koji se prepušta putniku, zapravo prevrtljiva himera. Glavna junakinja bluz romana Dž. Dž. Filipisa *Mojo Hand* (1966), Junis, mlada žena opijena bluzom – snovima o napuštanju doma u potrazi za drugačijim životom, o „pevanju oproštajnog bluz izlazećem suncu“, ali kada se jednom pokrenu, njene iluzije o slobodi počinju da se urušavaju<sup>2</sup>. „Umirujuća jesenja kiša poigravala se sa ljudima i zemljom“, primećuje Junis, posmatrajući kroz prozor kupea:

Čovek bi pomislio da je život nežan kao zavaravajuće pitomi predeli...  
Ali bila je to laž jednaka lažnim licimaa ljudi koji su izgledali kao da su sposobni jedino da iskuse tupe osećaje, dok je u stvarnosti nasilje bilo vulgarno sastrugano sa svih otpadaka života i rasprsnuto iznenadno i delotvorno poput oluja koje su nepotrebno nasrtale na te predele.<sup>3</sup>

Ukoliko bi pevač bluz koji je nastao u ovom svetu „odlazio u nepoznati svet“, mi se kao slušaoci danas, odvojeni od takvog sveta protokom vremena i izmenjenih shvatanja pod uticajem sopstvenih percepcija istorije i istorijskih prikaza, ne bismo ništa manje konfrontirali sa muzikom koja izgleda da postoji pod „velom misterije i dezinformacija“<sup>4</sup>. Pa ipak, više od svega, ona obuhvata iskustvo koje je, suštinski, nesaopštivo nekome spolja.

<sup>1</sup> U John Fahey, *Charley Patton* (London, 1970), str. 47.

<sup>2</sup> J. J. Phillips, *Mojo Hand: An Orphic Tale* (London, 1987), str. 126.

<sup>3</sup> Ibid, str. 125.

<sup>4</sup> Edward L. Ayers, *Southern Crossing: A History of the American South, 1877–1066* (Oxford, 1995), str. 243.

Razmatrajući sve to, ono što možemo da vidimo i čujemo jeste da univerzalnost ove vrste osećanja – „da se zaboravi na sve i ode negde drugde“ – seže duboko u kantri bluz proistekao iz Delte Misisipija tokom ranog XX veka. Odnos muzike prema prostoru i putovanju baca ponešto svetla na život onih koje je istoričar bluza Frensis Dejvis nazvao „samotnjacima“, koji su pevali o životnom iskustvu i želji da se ostane slobodan<sup>5</sup>. Takva želja, međutim, nije samo izražavala značaj koji se pridaje ličnoj slobodi; već je, u stvari, motivisana potrebom da se otrgne od društvenih ograničenja kojima vladaju kaste i novi segregacionistički zakoni „Džima Kroua“, sprovedeni u južnjačkim državama i potvrđeni odlukom Vrhovnog suda SAD 1896. godine, a kojima je suzbijana ravnopravnost naizgled garantovana svim Afroamerikancima nakon usvajanja Zakona o građanskim pravima 1875. godine. Ovi zakoni omogućavali su primenu krajnjih ograničenja slobode crnim Amerikancima na Jugu i zabranjivali su im „svaku vrstu ekonomskog nadmetanja sa belcima“. Njihove slobode, čini se, zasnivale su se isključivo na ideji kretanja, putovanja i transcedencije: na putu<sup>6</sup>.

Čarli Paton, rođen osamdesetih godina XIX veka, u vreme kada je još uvek postojala nada o kakvoj-takvoj jednakosti, proživljavao je sve te promene. Bio je začetnik posebne vrste bluza koji je potekao iz Delte Misisipija, a kasnije i počeo da se poistovećuje sa njom, nizije koja se nalazi između reka Misisipi i Jazu. Ovu su muziku opisivali kao „skromnu i nepretencioznu... povratak korenima... dolazila je iz unutrašnjosti, iz polja, koliba i gradova koji nisu bili samo široki prostori na auto-putu“<sup>7</sup>. A to može delovati podjednako opustelo i otvoreno koliko i zvuči, dok priziva slike zemlje izranjavane drvenim i limenim kolibama i drvećem kome nemilosrdni vetar kao da je u potpunosti ogulio koru.

Ova vrsta bluza bila je sirova i beskompromisna, drugačija od bluza Nju Orleansa, koji je sadržavao elemente džeza i regtajma. Ni

<sup>5</sup> Francis Davis, *The History of the Blues* (London, 1995), str. 93.

<sup>6</sup> Videti u Allan Moore, *Surveying the Field: Our Knowledge of Blues and Gospel Music*, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, ed. Allan Moore (Cambridge, 2002), str. 2.

<sup>7</sup> Jeff Todd Titon, *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis* (Chapel Hill, NC, 1994), str. 3.

muzički nije podsećao na bluz popularnih pevačica tog doba, koje su suštinski predvodile džez-bendove i izvodile „bluz“ vokale, kao što je Besi Smit, a poistovećivao se s njim. Ono što je različitim vrstama bluza bilo zajedničko, jesu elementi teksta i lirike, organizovani oko ponovljenih „identičnih ili gotovo identičnih stihova, nakon kojih sledi red komentara ili odgovora“<sup>8</sup>. Na ovo ustrojstvo uticala je struktura „poziva i odziva“ u crnačkoj duhovnoj i posleničkoj muzici, koja se često sastojala od dijaloga između dve osobe ili dve grupe, a koji je u slučaju bluza kasnije prerastao u „internalizovani, kontemplativni način samopreispitivanja i ispovedanja“<sup>9</sup>.

Sa muzičkog aspekta, delta bluz često je bio neumoljiv i ritmičan – uz, neki bi rekli, prethodno pripovedanje zapadnoafričkog *griot*-a, čije su pesme pratili bubnjevi, pljeskanje rukama, žičani instrumenti i pevanje u formi „poziva i odziva“ – uz gitaru sa čeličnim žicama kao jedinim izvorom ritma i harmonijske pratnje za glas<sup>10</sup>. Ponekad bi pevač za neophodni ritam žestoko okidao žice, pljeskao po njima ili pesnicom udarao telo gitare. Glasovi su, pre svega, bili veoma idiosinkratični, naizgled u dodiru sa istinom, kanalisali bol žudeći za slobodom; „dubok, težak, ozbiljan metafizički bagaž“ nesvojstven drugim vrstama bluza<sup>11</sup>.

Ovaj bluz predstavljao je teret i predmet kontemplacije, a mnogobrojne je ljude bez korena nagonio na put, pokušavajući da pobegnu od svojih nedaća. A kada je Robert Džonson – tokom tridesetih godina XX veka – pevao o potrebi da se i dalje kreće, o bluzu koji se *sručuje kao grad*, moguće da je izražavao uopšteno osećanje potlačenosti koju su osećali crnci na američkom Jugu; osećanje koje je kod putujućih pevača bilo jače, jer su na njih – ako ni zbog čega drugog, onda zbog načina na koji bi banuli u grad i iz njega netragom nestajali – ionako gledali kao na tuđine i strance. Uvek na oprezu zbog „sveprisutnog

<sup>8</sup> Ernest Suarez, Southern Verse in Poetry and Song, *The Cambridge Companion to the Literature of the American South* (Cambridge, 2013), str. 72.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Robert Palmer, *Deep Blues* (New York, 1981), str. 26–27.

<sup>11</sup> Robert Palmer, *Blues and Chaos: The Music Writing of Robert Palmer*, ed. Anthony DeCurtis (New York, 2009), str. 59.

pogleda belaca“ i „povremenih erupcija ritualnog nasilja razjarene rulje“, Adam Gaso uviđa da je ovakav bluz takođe i „način izražavanja osećanja“ koje je „proizvod obezdušujuće mreže ugnjetavanja“<sup>12</sup>.

Tu muziku – iako je postojala verovatno još krajem prošlog veka i sačuvana tek na pločama snimljenim dvadesetih i tridesetih godina, ponekad kao tonski zapis sa terena, a ponekad kao komercijalni snimak – diskografske kuće namenjivale su obojenoj publici, izdavale na pločama od 78 obrtaja označavajući ih kao „muziku za obojene“ – muziku crnih izvođača namenjenu afroameričkim potrošačima, brzorastućem tržištu nove fonografske epohe. Bila je to, međutim, muzika koja se smatrala gotovo izumrlom dok nije ponovo otkrivena kasnih pedesetih godina kada su je, tokom šezdesetih, javnosti malo bolje predstavili rok muzičari koji su uzimali elemente ovog bluz a pojačavali ga, istovremeno pokušavajući da žive u skladu sa njegovom vizijom slobode i kretanja. Uprkos svim razlikama u interpretaciji – usamljeni glas sa akustičnom gitarom naspram ozvučenja rok benda – i jedni i drugi oslanjaju se, kako je to Stiven Kalt primetio, na „iste principe ritmičke napetosti, stvorene uspostavljanjem osnovnog ritmičkog takta, koji zatim usložnjavamo i ulepšavamo sinkopacijom“<sup>13</sup>.

Izvođači šezdesetih godina koji su podlegali čarima ove muzike, osećali su prema njoj „auru nesvakidašnjosti“, što je delimično i posledica činjenice da tih dana nije bila suviše popularna – kada bi ciljna grupa bila crnačka publika, mnogo toga što su danas legendarni muzičari delta bluz a objavljivali smatrano je „marketinškim ćorcima“. Kada je britanski rok trio Cream (Erik Klepton, Džek Brus i Džindžer Bejker) izveo svoju verziju pesme *Spoonful* – na osnovu snimka Haulin Vulfa, koja se delimično zasnivala na *A Spoonful Blues* Čarlija Patona iz 1929. godine – agresivni, neumoljivi i zloslutni kvalitet koji bi pevač delta bluz a unosio u svoje pesme, pretvaran je u nešto jedinstveno za svoje vreme i mesto. Trešteća gitara i bas rifovi ovde uspostavljaju sinkopirani ritam i on postoji samo kao polazna tačka

<sup>12</sup> Adam Gussow, *Seems Like Murder Here: Southern Violence and the Blues Tradition* (Chicago, IL, 2002), str. 27.

<sup>13</sup> Stephen Kalt, u napomenama za kompilaciju Yazoo Rekords, *The Roots of Rock* (Yazoo 1963, 1991).

ritmičke interpunkcije koja nas vodi *nadole*, snagom koja česte zloslutne kombinacije bluz glasova i ritmičke pratnje pretvara u neku vrstu zvučne kataklizme.

Uticaj pevača iz Delte na kasnije generacije je takođe, delimično, posledica i „snažne mističnosti“ koja obavlja naizgled značajnu temu pesme delta bluz. Ti su pevači u svojim pesmama upućivali na brojne patnje koje su ih tokom puta snalazile, pridajući takvoj muzici nesporu egzistencijalnu snagu koja se mogla preneti drugima, i kroz vreme i kroz prostor. Delovalo je da su mnogi od ovih pevača trajno izgnani iz normi i vrednosti društva koje je, tokom dvadesetih i tridesetih, predstavljalo jednaku zamku koliko i predratno ropstvo. Život mnogih bluz muzičara toga doba bio je lutalački; dane, mesece i godine provodili su putujući između gradova i naselja, plantaža pamuka i radnih logora po čitavom Jugu SAD kako bi svirali i zaradili za život. Predstavljali su vreme i mesto koje se na čudan način činilo disonantnim u odnosu na moderni svet. Pesme Čarlija Patona – centralne figure u istoriji delta bluz – možda najbolje odražavaju ovu vrstu bežećeg življenja i postojanja, većito u pokretu zbog ovoga ili onoga. Naposljetku, on je i napustio svojih sedam žena (kada je umro, bio je i dalje oženjen ženom broj osam, koleginicom bluz pevačicom Bertom Li). Kao što Džon Fehi primećuje, utisak koji se stiće slušanjem Patonovih stihova, njihovih „neobičnih, čudnih, čak i groznih emotivnih stanja“, jeste da se radi o nekome nad kim vladaju sile koje nije u stanju da kontroliše:

Žene, vozovi, sudbine, zatvori, zakon, čak i ona neobična osećanja koja teže da ga savladaju kada razmišlja o svojoj majci. I putovanje. Većito peva o putevima kojima će pobeći.<sup>14</sup>

Godine 1903, V. K. Hendi – vođa crnačkog orkestra iz Klarksdejla, država Misisipi – prvi put se susreo sa delta bluzom kada ga je iz sna prenela čudna muzika dok je dremao čekajući već ko-zna-koliko zaka-sneli voz na stanici u Tatvajleru, država Misisipi. Bio je to zvuk pero-reza koji je „neki dronjavi crnac“ povlačio po žicama svoje gitare – i

---

<sup>14</sup> John Fahey, 'Charley Reconsidered, Thirty-five Years On', in *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton* (Revenant Records, 2001), str. 46 i 50.



pravio čeznutljivo pištavi i pomalo jezivi zvuk koji danas poznajemo kao „slajd gitara“ – zvuk koji ga je, kako se kasnije prisećao, jednostavno opčinjavao.<sup>15</sup> Hendi je bio predstavnik sasvim drugačijeg muzičkog sveta; sveta u kojem „jednostavna ponavljanja“ kojima se odlikuje delta bluz „nisu mogla biti odgovarajuća“ i u kojem je lutalačka „nenapisana muzika“ smatrana inferiornom.<sup>16</sup> Robert Palmer je u knjizi *Deep Blues* spekulisao da su okolnosti ovog susreta na Hendija mogle imati opijajuće i opčinjavajuće posledice, zbog kojih mu se činilo da se radi o najčudnijem zvuku koji je u životu čuo:

Tatvajler, koji je ako krenete Auto-putem 49, udaljen petnaest minuta jugoistočno od Klarksdejla, početkom hiljadu devetstotih imao je svega nekoliko stotina stanovnika, a njegova ranžirna stanica, usred noći, sa pretećim redovima zaključanih lokala, kako sa jedne tako i sa druge strane, zasigurno je bila vrlo pusto i usamljeno mesto. Hendi je verovatno mogao da čuje sablasno šuštanje čempresa i vrba u obližnjem Hobsonovom rukavcu. Zamračeni lokali, povijeno drveće koje natkriljuje staze, poneki pas luralica – nije bilo bogzna šta da se vidi, a Hendi je sve to video nebrojeno puta.<sup>17</sup>

A zatim iznenađenje u vidu čudne muzike koju čujete prvi put. Ponekad bi odjekivao glas pevača koji bi katkad davao naglasak određenoj reči ili stilskoj figuri, a katkad bi na nju odgovarao, kao da je pevač vodio dijalog s glasom svog instrumenta. Taj zvuk i danas možemo čuti dok slušamo snimke kako Čarli Paton izvodi *A Spoonful Blues*, gde slajd na žicama ne upotrebljava samo dok artikuliše reč „spoonful“, već i za višestruke glasovne efekte koji se sastoje od njegovog „uobičajenog pevačkog glasa, zatim ženskastog falseta, dubljeg razgovornog glasa, kao i onog koji proizvodi sam slajder“.<sup>18</sup> Ovaj vid improvizacije korišćenjem tek najrudimentarnijih instrumenata, jednom prefinjenom muzičaru poput Hendija mora da je izgledao potpuno stran, kao nešto što je nagovestilo pukotinu na površini realnosti, izlažući prošlost

<sup>15</sup> Robert Palmer pripoveda o događaju *Deep Blues*, str. 45.

<sup>16</sup> Ayers, *Southern Crossing*, str. 238.

<sup>17</sup> Palmer, *Deep Blues*, str. 45.

<sup>18</sup> Ibid, str. 66.

i svet koji su još uvek bili živi u vremenu mašina i željeznica, zahvaljujući kojima su ljudi uspjeli da premreže prostranstva i učine ih dostupnijim, ali ne i da ukrote napetosti koje su postojale na dubokom jugu SAD; mestu koje je iznova postalo čudno i neobično. Hendi je uhom istinskog muzičara uvideo nesvakidašnjost ove forme bluzza, ogoljenog do najosnovnije suštine glasa i gitare sa čeličnim žicama. Početkom šezdesetih, perioda tokom kojeg je ova muzika oživljavana, jedan stručnjak primetio je da je ovakva muzika „arhaična“, ali u sasvim pozitivnom smislu. Ovo su pesme „koje pevaju ljudi u pratnji žičanih instrumenata (po mogućnosti gitare); i sasvim su oglodane, grubo tesane i krajnje nekomercijalne“.<sup>19</sup> Drugi su, međutim, nakon početnog susreta s bluzom, imali iskustva koja su više naličila onom koje je imao Džon Grajms, junak romana Džejmsa Boldvina *Go Tell It on the Mountain*, koji je prvi put prepoznao ne toliko očiglednu neotkrivenost ovog zvuka, već drugu vrstu istine o stvarnosti u kojoj je živeo:

Slušao ga je čitavog života, ali je tek sada mogao čuti zvuk koji je dolazio iz tame, koji je jedino mogao dolaziti iz tame... bio je to zvuk besa i plača koji je ispunjavao grobove, zvuk besa i plača nesputanog vremenom, ali odsada ograničenog večnošću.<sup>20</sup>

Ne bi bilo pogrešno reći da je Jug SAD počeo da predstavlja trajno sećanje na nepravde koje se nisu mogle adekvatno ispraviti i da je zemlja u kojoj je bluz nastao delovala ekstremnije nego bilo koja druga. Delta je ponajviše, kako je to Džejms Kob pisao, „predstavljala najjužnije mesto na planeti... izolovanu enklavu u kojoj je vreme stalo, čije su zaprepašćujuće neuporedivosti belackog izobilja i crnačke nemaštine“ predstavljale „nasleđe starog Juga SAD očuvano u mikrokosmosu“.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Marshall W. Stearns, beleške uz *Negro Blues and Field Hollers (L59)*, LP pesama sa farmi i poljskih radova; Library of Congress (Washington, DC, 1962), str. 1.

<sup>20</sup> Citirano u Robert Bone, 'James Baldwin', u *The Negro Novel in America* [1965], odlomak iz *The Hero's Journey*, Harold Bloom i Blake Hobby (New York, 2009), str. 75–83.

<sup>21</sup> James C. Cobb, *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity* (Oxford, 1992), str. viii.

## Dublje u Deltu...

---

Kakvo je bilo to mesto, to okruženje koje je iznedrilo bluz pevače poput Čarlija Patona, Sana Hausa i Tomija Džonsona? Delta Misisipija često je opisivana kao „iskonski“ predeo, mesto koje se čini da postoji izvan vremena – „svet koji bi Noje najpre ugledao nakon poplave“<sup>22</sup>. Prvi doseljenici koji su pokušali da se trajno nastane u području koje će kasnije postati poznato kao Delta stigli su parobrodom. Probivši se kroz guste močvarne predele, pronašli su teren koji bi bio pogodan za nastanjivanje. No, morali su ga pripitomiti i staviti pod kontrolu, a šume koje su ometale vidljivost trebalo je iskrčiti.



Napuštene kolibe na plantaži Delte Misisipija, 1937. godina

---

<sup>22</sup> Marybeth Hamilton, *In Search of the Blues: Black Voices, White Visions* (London, 2007), str. 1.

Obuhvatajući prostor između Memfisa, država Tenesi, na severu i Viksburga, država Misisipi, na jugu, omeđen rekom Misisipi na zapadu i deonicom Auto-puta 51 od Memfisa do Džeksona, država Misisipi, na istoku, Delta je sve do perioda Građanskog rata bila močvarno područje koje je trebalo isušiti prvenstveno za uzgoj pamuka i kasniji prodor železnice. Bila je to bogata aluvijalna ravan, naizgled prostrana dokle god je dopirao pogled, „prašumske vegetacije i klimatske nepredvidljivosti“ koje su kočile njeno konačno naseljavanje.<sup>23</sup> Ali podložnost plavljenju učinila ju je trajno interesantnom preduzimljivim avanturističkim uzgajivačima, budući da je „iz poplave u poplavu, voda za sobom na slojeve razgrađujuće vegetacije nanosila i slojeve bogatog aluvijuma“, što bi značilo da je – možda uprkos ljudskim intervencijama, a možda baš zahvaljujući njima – „tlo Delte postajalo sve bogatije i bogatije“.<sup>24</sup>

Delta je za mnoge takođe predstavljala zemlju van vremena, iz veoma ljudskih i istorijskih razloga: osećaj da Jug koji se povezuje sa Deltom predstavlja davno nestali svet jedne Amerike za koju se pretpostavlja da je zahvaljujući napretku ostala za nama. To je Amerika u kojoj se stari običaji, prevaziđena shvatanja i duboko ukorenjeni konzervativizam i dalje mogu naći. Kao što je to često slučaj sa nepisanim ili pravilima kojih nismo ni svesni i običajima specifičnim za određeno vreme i mesto, samo neko ko dolazi spolja – ili ko je emigrant – može takve stare običaje da smatra zbunjujućim i novim, odnosno da razluči nijanse kulture koja otkriva neku vrstu dublje istine. Kao mladi profesor koji se seli na Jug, na Univerzitet Misisipi u Oksfordu, osamdesetih, Džejms Kob je bio zapanjen načinom na koji ljudi govore o ovom mestu:

Ubrzo sam primetio da se u Misisipiju nije govorilo o odlasku u Klarksidejl, Grinvil ili Grinvud, već o putovanju „u Deltu“, a smatralo se pritom da se ide unazad kroz vreme, u okruženje koje je – ako je tako nešto uopšte bilo moguće – delovalo još južnije od čitave države.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Cobb, *The Most Southern Place on Earth*, str. 9.

<sup>24</sup> Ibid, str. 5.

<sup>25</sup> Ibid, str. 49.

Vraćajući se unazad kroz vreme, međutim, u doba kada su pristizali prvi uzgajivači, duboki, mračni Jug je u takvom shvatanju zaista bio težak za nastanjivanje i naizgled nepristupačan za sva ljudska nastojanja; „zemlja izrazito gustih šuma, prošarana čempresovim močvarama i gustim šikarama“; gde se „aligatori promalaju kroz blatnjavo dno, a panteri kroz trsku vrebaju jelena“<sup>26</sup>. Bila je to zemlja granice, koja mnogima nikad zapravo nije mogla postati dom. Pa ipak, u čitavom američkom iskustvu, zasnovanom na emigraciji, duboki, mračni Jug upravo predstavlja stanje uma gde se boravak na novom mestu ili u kakvom negostoljubivom svetu daleko od kuće, određuje u odnosu na mesto, ne samo u simplističkom ili lateralnom smislu (udaljenost od mesta rođenja, na primer), već šta to podrazumeva u socijalnom i ekonomskom smislu za stvarnu pripadnost – odnosno saglasje s mestom. U svetu kojim su i sada vladali isti ljudi koji su oduvek bili na vlasti, čak i nakon zakona o emancipaciji, potomci robova bili su podjednako beskućnici kao i uvek. Tokom velike ekonomske krize tridesetih godina, na primer, kada je skitničarski život bio veoma zastupljen među onima koji su se našli na dnu, „mnogi mladi crnci radije su se pridruživali armiji beskućnika i lutalica“, nego što bi se priključili javnim radovima koje je vlada pokretala kako bi sprovela masovno zapošljavanje poput inicijative *Civilian Conservation Corps*.<sup>27</sup>

I tako, u zavisnosti od turbulencija i stradanja zbog života na prelasku ka savremenom: svet, nadasve, koji je prolazio kroz duboke promene – što je Jug zapravo i bio – u veku nakon završetka Građanskog rata 1865. godine – menjao se, kao i osećaj pripadanja i odbačenosti. Nadaleko čuvena južnjačka sentimentalnost, poznata kao „da mi je da sam u Diksiju“, na primer, doživela je ponovno otelotvorenje tokom Građanskog rata „Pesmama o izgnanstvu“, što je predstavljalo utehu raseljenim konfederalistima koji su žudeli za izvesnostima starog Juga koji će, kako su se nadali, možda uspeti da očuva proklamovane zastarelости i neizmenjen odoli modernim rušiteljima tradicije i njihovog sveta. Ova pesma će se kasnije pojavljivati kao podsećanje potlačenim

<sup>26</sup> Palmer, *Deep Blues*, str. 49.

<sup>27</sup> Paul Oliver, *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues* [1960] (Cambridge, 1990), str. 53.

potomcima robova da ideologija Juga ima i duboke sentimentalne korene koji se ne mogu lako preseći. Bilo je to mesto koje je i dalje služilo za stranačko obavezivanje i parcijalne perspektive, čak i kada je izgledalo da su stvari u potpunoj suprotnosti sa činjenicama. „Arhitekta Novog juga“, Juga koji je nastao nakon perioda rekonstrukcije, Juga u kojem će naposljetku i nastati bluz Delte i van nje, „ulepšali su ne samo prošlost, već i sadašnjost“, propagirajući trijumf društvenog napretka i bogatstva ekonomskog prosperiteta koji se zasnivao na sve snažnijoj trgovini pamukom.<sup>28</sup> Jug je zaista delovao pogodno za stvaranje obilja mitova o poreklu i istoriji. Naspram ove pozadine u Delti – tokom dvadesetih, tridesetih i četrdesetih godina – mogu se pronaći mnoge najdulgovječnije figure u čitavoj istoriji američke muzike.

Život Čarlija Patona, prve uticajne pojave u širenju bluza na prostoru Delte, bar na osnovu najvećeg broja izvora, bio je prilično tipičan za tu vrstu lutajućeg postojanja koje je sviranje bluza i učinilo mogućim. Kada je Čarli Paton bio tinejdžer, porodica mu se doselila u Deltu, migrirajući iz južnog Misisipija kako bi iskoristila mnogo hvaljene mogućnosti na severu. Upravo je na plantaži Dokeri, „ogromnom području od četrdeset kvadratnih milja“ između Auto-puta 61 i nedaleko od Klarksdejla, Paton odrastao među „500 crnih radnika [koji su] raščišćavali novu zemlju za uzgoj pamuka“.<sup>29</sup> Tu se Paton ostvario kao izvođač na kojeg su u početku uticali stariji muzičari koji su živeli na plantaži.<sup>30</sup> Upravo je sa tog mesta, ili okoline, bluz i potekao, dok su se mnogi mladi muzičari, kao što su Tomi Džonson i San Haus, probijali i ugledali na Patona i njegovu nekadašnju partnerku Vili Braun.<sup>31</sup> Pesma Tomija Džonsona *Big Road Blues* iz 1928. godine, bila je ne samo pesma o izgnanstvu na put, već i ona koja se razvijala tokom njegovih putovanja i izvođenja i preuzimala nove elemente koji su se razlikovali od snimljene verzije.<sup>32</sup> U svom opštem raspoloženju koje

<sup>28</sup> James C. Cobb, *Away Down South: A History of Southern Identity* (Oxford, 2005), str. 95.

<sup>29</sup> Ayers, *Southern Crossing*, str. 242.

<sup>30</sup> See Palmer, *Deep Blues*, str. 51.

<sup>31</sup> Ibid, str. 47.

<sup>32</sup> David Evans, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues* (Berkeley, CA, 1982), str. 269.

se ogledalo u begu od života punog patnje i nemira, ma koliko to bilo privremeno, verovatno je imala mnogo zajedničkog sa Patonovom pesmom *Down the Dirt Road Blues*.

Šta je onda trebalo da nam kažu zvukovi ovakve muzike, muzike koja izvire iz nepoznatih dubina; glasovi koji „su neobični i upečatljivi, prigušeni i izobličeni posredstvom instrumenta koji im je, koliko god pohaban ili izgreban bio, omogućavao da se ponovo uzdignu“<sup>33</sup> Kao što Frensis Dejvis smatra, zapisi na pločama koji su vremenski i prostorno odvojeni, mogli bi sami po sebi, odvesti slušaoca u imaginativni prostor visokog naboja; jedan, na primer, gde su „ritmički splet Patonovog glasa i gitare“ postali „toliko ubedljivi, toliko iskonski, da će čak i najracionalniji izučavaoci bluza“ zapadati u iskušenje „da mu pripišu mitološku prošlost“.<sup>34</sup>

Dok je Paton predstavljao predmet „prilične fascinacije i mitologizacije“, postoje određeni detalji o njegovom životu koji su „tek nedavno dospeli u žižu interesovanja“.<sup>35</sup> Najranije detinjstvo proveo je seljaka-jući se iz gradova Boltone i Edvardsa, a zatim dospeva na plantažu Dokeri, na severu Delte. Dejvid Evans piše da je između ovih mesta i Viksburga, na jugu Delte, Paton uspostavio mrežu lokacija koje su imale veze sa njegovom daljom rodbinom i koju je održavao prilično konstantnom tokom čitavog života provedenog na putu:

Sestra mu je godinama živela na Dokeriju, kao uostalom i njegovi otac i majka, još jedna sestra i brat. Osim toga, imao je rodbinu i u obližnjim mestima poput Maunt Bajua, Renove i Blejna. Čarli je i sâm, kako se navodi, često živeo u Maund Bajuu i obližnjem Merigoldu, kao i u Dokeriju. Između Boltone, Edvardsa i kod Viksburga imao je tetke, ujake i rođake, kao i baku u Viksburgu.<sup>36</sup>

Počev od brdovitog dela Misisipija, koji se graniči sa Deltom na istoku i koji se, po rečima američkog pisca Rika Basa, „kao kakav

<sup>33</sup> Hamilton, *In Search of the Blues*, str. 191.

<sup>34</sup> Davis, *The History of the Blues*, str. 97.

<sup>35</sup> Ayers, *Southern Crossing*, str. 242.

<sup>36</sup> Videti u David Evans, 'Charley Patton: The Conscience of the Delta', in *Screamin' and Hollerin' the Blues*, str. 17.

dugačak mišić privezuje za obe strane Auto-puta 51“, udaljenije, laganije i manje „egzistencijalne“ varijante nečega što bi se posmatračima činilo kao neka vrsta američke „folk“ muzike, specifične za ovaj deo Juga, pronalaziće se otelotvorena u pesmama Džona „Misisipi“ Herta, koji je pesme snimao kasnih dvadesetih, ali je – oduvek živeći na jednom istom mestu – ostao neotkriven sve do kasnih pedesetih, kada su ga „pronašli“ poznavaoči bluza. U to vreme, bluz se pronalazio i u drugim krajevima na jugu SAD, a posebno u Teksasu i Luizijani, ali izvorište „muzike puta“ koja doživljava transformaciju kada napusti Deltu – tokom pedesetih i sve do sedamdesetih – jeste muzika koja je došla sa ovih prostora i u ovom vremenu, a koja se spoljnom svetu prenosila pravcima i kanalima koji su stvarali puteve do njene prošlosti i nazad van nje.

## Lutalice

---

Poruka koja se prenosila spoljnom svetu nije bila samo muzika. Priče koje su se pričale o pojedincima kao što je Čarli Paton još su više dodavale i umnožavale mističnost bluza, stanje stvari koje će samo po sebi biti izvor rastuće privlačnosti. Pričalo se da je zbog neobičnog izgleda mogao imati meksičke ili indijanske korene. „Paton je“, nagoveštava Frensis Dejvis, „crncima zasigurno izgledao „svetlo“, a belcima „tamnoputo“.<sup>37</sup> Ploče je izdavao koristeći se pseudonimom „Maskirano Čudo“, dodatno pojačavajući konfuziju. Širile su se glasine, nesumnjivo nastale u godinama posle njegove smrti 1934. godine, da je Paton ubijen – neki su govorili da mu je grlo prerezao ljubomorni muž, drugi da je doživio kraj mnogo prikladniji za pevača bluza koji je imao posla sa mračnom stranom: Gejl Din Vordlou, jedan od najneumornijih istraživača ranog bluza, čuo je da je Patona „ubio grom“. U nedostatku dokaza za potvrdu stvarnog uzroka smrti, ovo

---

<sup>37</sup> Davis, *The History of the Blues*, str. 97.



je priča koja se pripisuje „onima koji slede đavola dok pevaju ’njegov’ bluz“.<sup>38</sup>

Paton, koji je postao poznat kao „kralj pevača delta bluza“, bio je figura toliko neuhvatljiva i nedostižna svojim najbližima, toliko je bio na marginama očekivanja konvencionalnog društva, da ga je po svoj prilici i rođeni deda zvao „Osoba X“. Bio je „enigma“, pisao je Džon Fejhi, „nosio je masku, koristio pseudonime, pevao različitim glasovima, koristio različite stilove i, upravo tako, imao puno žena... taj glumac, hipnotizer, klovn, propovednik, bogati mađioničar“.<sup>39</sup> Oni koji bi pokušali da otkriju njegov identitet vraćali bi se iznova na jedinu poznatu fotografiju – portret napravljen za potrebe promocije jedne njegove ploče. Kroz izmaglicu vremena i mitova, ova slika tim pre izgleda vredna pažnje jer ilustruje činjenicu da je Paton u tom slučaju izgleda prvi put „proveo dovoljno vremena na jednom mestu da bi ga uopšte mogli fotografisati“.<sup>40</sup> Dugo se moglo videti jedino njegovo lice, koje je potvrđivalo ono što su savremenici pričali – da je mešane rase, a ponajviše – u odnosu na bilo šta drugo – indijanskog porekla. Takvi dokazi, međutim, pružali su moguće smerove za putovanje nazad u to vreme:

Ljudi koji pogledaju ovu fotografiju tvrde da vide ludilo ili težak oblik mamurluka u Patonovom zabludalom pogledu i tek malo otvorenim ustima. To je, međutim, verovatna nelagodnost zbog samog fotografisanja – ništa više od toga. Drugi pak u Patonovom bezizražajnom licu vide hladnokrvnu pretnju, ali to su sve zaključci doneti na osnovu snimaka njegovog prozoklog glasa i reputacije poznatog hvalisavca i nasilnika nad ženama.<sup>41</sup>

Vremenom se nekako došlo do fotografije cele figure, na kojoj je pevač prikazan kako sedi u fotografskom studiju, lepo odeven, sa leptir-mašnom i kamašnjama, s gitarom u krilu, držeći izvrnuti akord na vratu.

<sup>38</sup> Gayle Dean Wardlow i Jacques Roche (Stephen Calt), ‘Patton’s Murder – Whitewash? or Hogwash?’, u *Chasin’ that Devil Music: Searching for the Blues*, ed. Gayle Dean Wardlow (San Francisco, CA, 1998), str. 96.

<sup>39</sup> Fahey, ‘Charley Reconsidered’, str. 46.

<sup>40</sup> Davis, *The History of the Blues*, str. 96.

<sup>41</sup> *Ibid.*, str. 97.