

СРБСКА АКАДЕМИЈА УМЕСНИХ
И ТЕХНОЛОГИЈСКИХ НАУКА
И ЕКОЛОГИЈЕ
Издавају

ОМЛАДИНСКА ПОТКУЛТУРА
У БЕОГРАДУ
СИМБОЛИЧКА ПРАКСА

Издадено у склопу
иједног — највећег и најважнијег

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ
Посебна издања, књига 34

Уредник

Никола Пантелић

Рецензенти

Обрен Благојевић

Душан Бандић

Иван Ковачевић

Ликовна опрема

Миодраг Вартабедијан — Варта

UDC 316.723 — 053.7 (497.111)

ИНЕС ПРИЦА

**ОМЛАДИНСКА ПОТКУЛТУРА
У БЕОГРАДУ
СИМБОЛИЧКА ПРАКСА**

Сава Јовановић
академик САНУ

докторски
диплом

академички саветник Олеандра Јовановић
докторант кафедре за археологију и етнологију
Сава Јовановић

Етнографски институт САНУ
Београд 1991.

THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
ETHNOGRAPHICAL INSTITUTE
SPECIAL EDITIONS
Volume 34

INES PRICA
YOUTH SUBCULTURE IN BELGRADE
SYMBOLIC PRACTICE

Секретар уредништва
Марија Бокић

Лектор
Лепосава Жуцић

ISBN 86-7587-005-1
Тираж: 1000 примерака

Штампа
ДИГП „ПРОСВЕТА“ НИШ

Примљено на седници Одељења друштвених наука
Српске академије наука и уметности 9. јануара 1990.
на основу реферата академика
Обрене Благојевића

Штампано уз учешће средстава Републичког фонда за
науку Србије
Публикација ослобођена пореза на промет.

САДРЖАЈ:

1.	УВОД	7
2.	ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР	10
2.1.	Појмовни апарат	10
2.2.	Методски поступак	16
2.3.	Емпиријски модел	20
3.	СТИЛСКИ ИЗГЛЕД — ИМИЦ	24
3.1.	Карактеристике панкерског изгледа	26
3.2.	Карактеристике шминкерског изгледа	31
3.3.	Карактеристике хипијевског изгледа	34
3.4.	Значење изгледа	35
1)	Две врсте читања	35
2)	Мит о западном и домаћем	39
3)	Цибери и југословенска мода	40
4)	Решење нормалних	42
3.5.	Посебни кодови	42
1)	Панкерски изглед	43
2)	Шминкерски изглед	52
2) 1.	Систем (туђе) моде	53
2) 2.	Специфичност кода — метонимија	57
4.	МУЗИКА КАО ПАРАМЕТАР СТИЛА	59
4.1.	Карактеристике панкерске музике	60
4.2.	Карактеристике шминкерске музике	71
4.3.	Карактеристике хипијевске музике	76
4.4.	Музика рокера и хевиметалаца	80
4.5.	Музика нормалних	82
4.6.	Музика цибера	83
4.7.	Значење музике — хомологија и аналогија значањског система	88

5.	ДРУШТВЕНИ ЖИВОТ ПОТКУЛТУРЕ — — —	95
5.1.	Панкери — друштвени живот поткултуре — —	96
5.2.	Шминкери — друштвени живот поткултуре — —	101
6.	ЗНАЧЕЊСКИ ЕЛЕМЕНТИ ВЕРБАЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ — — — — —	105
7.	О СОЦИЈАЛНОЈ ДИМЕНЗИЈИ СТИЛА — — —	110
8.	СУДБИНА ПАНКЕРСКЕ И ШМИНКЕРСКЕ ПОТКУЛТУРЕ — — — — —	127
8.1.	Два појма моде — — — — —	134
8.2.	Оригиналне функције — — — — —	139
9.	ЗАКЉУЧАК — — — — —	143
01.	БИБЛИОГРАФИЈА — — — — —	147
02.	СКРАБЕНИЦЕ — — — — —	153
03.	Zusammenfassung —	
04.	JUGENDLICHE SUBCULTURE IN BEOGRAD SIMBOLISCHE PRAXIS — — — — —	155

ако и да су ствари такве да је аутентичан
од оседу њега тврдомој сада ће да се више не тешко
је. Још дали је компонован у склад, композиција је
имала неколико непутајућих израза "комитанце" па
се — кога стави да је писац да ожига са узимањем
израза у компоновану изразитост је, и то са неком
је аутентичноста да се компонованој композицији
да је компонованој композицији да је компонованој композицији

1. УВОД

Овај рад је писан у сенци три велике сумње:

- многи су сматрали да поткултуре код нас уопште не постоје,
- други би и уочавали њихово постојање (додуше као маргиналних друштвених и културних појава), али не и мотив да се оне научно третирају,
- трећи су те недоумице решавали тако што су једноставно сматрали да то није посао за етнолога.

Од недавно, пажња јавности која се све више поклања поткултурама, као да те сумње претвара у заблуде. Поткултура је у медијима, поткултура је у публицистици, проналази своје место и у науци, има је чак и у званичним расправама. Оснивају се специјализовани часописи који воде за текстовима (помало затечених) аутора. Захтева се темелјит приступ: поткултура са социолошког, психолошког, филозофског, уметничко-треоријског становишта . . . придржују се демагошки, сензационалистички, произвољно-журналистички приступи. Ускоро се сваки човек од пера, „коме је и оле било стало до себе”, труди да напише нешто и о „поткултури”. Млади, с уникултуром, алтернатива . . . постају цењене, а убрзо и „друштвено корисне” теме. Открива се да је и новокомпонована музика „поткултурна”(!), и ова „промоција” претвара „истресање жучи” на ту музичку врсту у нови, блажи, аналитички приступ. Цветају генералне поделе наше културе на ове или оне моделе, од којих је бар један обавезно — подкултурни.

Поткултура је, без сумње, ушла у моду, и нова авет надвија се над овај рад: помодност теме убрзо ће јој обезбедити место у популаристичкој, ненаучној, „каријеристичкој“ сфери. Поткултурни феномени љуљушкају се тако од немила до недрага, од небитности — маргиналности до небитности-помодности, између којих је краткотрајни период лансирања у јавност.

Иако можда звучи као ламент, ова хронологија је у ствари историја поткултурног феномена. Посматрано из садашње перспективе, све те сумње не само да су разумљиве него свака од њих представља управо један од аспекта живота поткултуре у култури (па се протеже и на третман њеног анализатора), а на неки начин, битно одређује и карактер саме појаве.

Јер, парадокс прати поткултуру на целом путу од њене појаве до гашења. Она постоји док се за њу не зна, а престаје да постоји — кад се о њој све сазна. Она је, дакле, културна тајна, али тајна са клицом самоуништења, јер се одвија пред очима јавности. Групни карактер поткултуре, као и чињеница да је, попут већине феномена модерне културе, везана за њен медијски, јавни, егзибицијски крак, убрзо уништава суптилну мрежу тих симболичких „завера“, па им тако даје предзнак краткотрајности, маргиналности, небитности.

И заиста, након смрти поткултуре ништа се не до-годи. Наша јавност, навикла на револуционарност, на захтеве, она која у омладини принципијелно гледа „метафору друштвене промене“, која је имала и своју „шездесет осму“, и која, по природи своје идеолошке заснованости, смешта идеале у будућност, с правом овакве традиције се питала — „шта хоће“ и „кога представљају“ ти петнаестогодишњаци прерушени у вампире? Једна од (тада) најболнијих неверица која је упућена овом раду, изречена је у реченици: „Они су (они *прави*, оп. аут.) сви имали Маркузеа под руком, а ови данас једва да умеју и да читају!“.

Иако преоштра (јер и „ови данас“ читају, али друге књиге), ова мисао одражава тај, веома заступљени став нашег (а вальда и не само нашег) културног поднебља према „стварима“ које нису јасне, разумљиве и озбиљ-

не у оквирима задане и проверене решетке јасноће, разумљивости и озбиљности.

Она, међутим, одражава и тај „подмукли“ однос поткултуре према култури: то дирање, чачкање и узнемирањање, борбу са невидљивим непријатељем коју једна утемељена култура мора да води с некаквим зихернадама и нашминканим дечацима, „неоканибалистичким“ ритуалима или претераном веселошћу којој се не зна узрок.

И култура, међутим има своја оружја: осим већ на ведених, најснажније је било употреба чињенице неаутохтоности поткултура, такозване неоригиналности и, најубојитије од свих оружја — њене „помодности“. Помодност је, као што ћемо видети, митока категорија која има неограничене могућности брисања, обезвређивања, неутрализације сваког смысла оптужене појаве. Сврстан у помодне, феномен не захтева више никаква објашњења, тиме је он апсолвиран и стављен *ad acta*. Невероватно је колико тај појам има мален и закржљали садржај, а опет — потпуно самодовољан. И најкомпликованији систем појавности може се тако решити на овај „магијски“ начин.

Култура и поткултура, дакле, комуницирају на једном дубоко симболичком нивоу, на плану мита, тајне, „магијских решења“, езотерично и путем „избегавања стварности“. Неразумљиве, „безначајне“ и „празне“, те накупине симбала буде неке старе културне нагоне, оне који јој постављају питања и о властитој засновности.

Поткултура је, на тај начин, иtekако ствар етнолога (односно културног антрополога). Оно над чим је забуњен етнолог стављен пред неку савременосну загонетку — а то је дисперзивност и неухватљивост појаве, „цепање“ људске културе на сегменте који се приказују много мериторнијим, свеобухватнијим и софистициранијим од оног за који се „специјализовао“ етнолог и који је, услед недодирљивости културе „са велико К“, смештен негде у мутну и безопасну прошлост (тзв. традиционална култура) — све то попушта пред оном теоријом културе коју нам нуди — теорија поткултуре.

ију обимом, посебно омладине и њеном материјалом у зи-
нији, али и као иницијативом и организацијом која се узима за
једну од најважнијих институција у овој епохи. У овој културној
и индустријској инсталацији, која је уједињена у једном
јединству, који се састоји од неколико већих група које су
изграђене највећим делом између људи, који су уједињени у
једном уједињеном институцију која имају карактеристике

2. ТЕОРИЈСКО МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

Изложити теоријско-методолошки оквир проучава-
ња омладинских поткултура, у нашем случају значи
1. увести дефиниције кључних појмова научног апаратса,
затим, 2. изложити специфичност метода с обзиром на
појмовни оквир, и на крају, 3. објаснити карактер ем-
пириског материјала и његовог односа са теоријским
одређењем.

2.1. ПОЈМОВНИ АПАРАТ

Истраживање омладине, алтернативних, маргинал-
них и поткултурних (културних) модела, специфичности
културног испољавања разних друштвених слојева, за-
тим стилова живота и слично, у научном сагледавању
савремености, приближава се (као што смо већ напоме-
нули) својом заступљеношћу оном Елиадеовом појму
помодне културе. Уштељавши се „на мала врата“
у науку, те такозване маргиналне културне форме сада
већ имају репутацију научне проблематике која малте-
не аутоматски конотује актуелност, ангажованост, нау-
чну свежину и ширење видокруга, авангардност присту-
па и чар културне новине.

Сагледавање савремених процеса у култури, међу-
тим, указује и на заиста примарну потребу ових истра-
живања.

— друштвена раслојеност, потпомогнута могућношћу
потрошачке диференцијације, намеће сложенији при-
ступ за уочавање суптилних испољавања друштвене гру-

писаности, типова свести и симболичких подсистема; осим строго социјалних и економских, и разни стилови и типови културне продукције и потрошње добијају јасније обрисе, чemu нарочито доприноси развој масовних медија последњих десетак година; у нашим условима, са аспекта „мале културе“ медији, с једне стране, отварају пут у „светско село“, док се, с друге стране окрећу домаћој „маси“ и њеним специфичностима што резултује релативно оригиналним (пот)културним системима; предодређености традицијских, националних културних израза трансформишу се према захтевима нових, цивилизацијских над-структуре и све јасније очituју као уразноличавање, стварање нових културних подела. С друге стране, савремена хуманистичка мисао, уопште говорећи, нуди нови приступ разноликости културе: семиологија и њен мета-свет симбola дају другачије одговоре на стара питања о уобличавању људског искуства.

У својој бити, појам поткултуре је антрополошки, могућан једино у таквом поимању културе које укључује „кувани купус исецкан на парчиће“¹, дајке оном који се односи на целовитост међусобно повезаних елемената испољавања људске активности. Важност елемената одређује управо однос према целини, па дајке нема аргумента важних или неважних културних елемената. Одлика поткултура је управо третирање „малих“ и „неважних“ ствари, начина на који се носи цемпер или избацује нога при ходу. Сачињене као симболи „препуни“ значења, те ће „ситнице“ означавати прецизно израђене вредносне системе и стилове живота. Излишно је, уосталом, обраћајући се антрополошком схватању културе, посебно указивати на значај сваког и најмањег њеног елемента, јер је управо ова наука и

¹ Из Т. С. Елиотове дефиниције културе: „... све карактеристичне активности и интересовања једног народа. Дан Дербија регата у Хенлију, (...), дванаести август, финале купа, трке паса, бацање стрелица, венслидејски сир, кувани купус исецкан на парчиће, цвекла у сирћету, готска црква из деветнаестог века, ...”, Notes Towards a Definition of Culture, наведено по D. Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Београд 1980, с. 18.

промовисала је тнографски податак, као „најмањи елемент културе“. Оно што се, чини се, ипак осећа као проблем антрополошког приступа овом проблему, биће из домена оног већ „класичног“ приговора о њеној недовољној опремљености за проучавање савремености.

Пре него што развије своју сјајну теорију поткултуре, Дик Хебдидж (Dick Hebdidge) расправља о две суштински различите традиције дефинисања културе: једној класичној, у којој прогласити нешто културним значи пропустити га кроз филтар естетских стандарда култивираног хуманизма, и другој која је потекла из антропологије и проучавања народа без писма, која укључује и „обична“ понашања и свакодневне облике. Иако, дакле, антропологија не пати од ограничења класичне дефиниције и теорије културе, она, окречнута савременим и сложеним друштвима и културама, мора у свој предмет да укључи обе. Савремена друштва, у крајњој линији, нису ослобођена „класичних“ облика културе, као што су примитивна и традицијска, а њихова сложеност не дозвољава холистичке приступе који су иманентни поимању друштва као „интегрисане, смисаоне целине“. ² Појам поткултуре један је од мостова између те две теорије. На неки начин, поткултура је однос свакодневног према званичном обрасцу (и обратно), јединство „антрополошке“ и „класичне“ културе. Могли бисмо рећи да је овај појам *продукт историје дефинисања културе*, али, као такав нови продукт захтева и нову њену дефиницију. Ако се позовемо на Фукоа³, онда „... историја једног појма није, све у свему, историја његовог прогресивног побољшавања, његове непрекидно растуће рационалности, његовог грађијента апстракције, већ је историја његових различитих поља конституисања и ваљаности, историја његових

² D. Hebdidž, op. cit., c. 17.

³ M. F u k o, *Uvod u arheologiju znanja*, зборник Marksizam Strukturalizam, Delo, Argumenti, Београд 1974, c. 126.

их поступних правила употребе, многоструких теоријских средина у којима је продужена и окончана његова обрада".

Јер, ако „... природи припада оно што је универзално и спонтано, што не зависи од ниједне појединачне културе", а култури пак „оно што зависи од неког система норми који регулише друштво и према томе може да варира од једне друштвене структуре до друге"⁴, онда ниједна дефиниција културе не може бити „универзална и спонтана", јер дефинисање културе припада — култури. Оно што нас упућује новој дефиницији, dakле, јесте чињеница да се ултра у оба та поимања приказује као „природна": класичног поимања културе не би било да се естетски захтев није приказао као универзалан („природан"), али се једнако спонтаним приказује и свакодневни живот, којег укључује појам културе као „целовитог начина живота"⁵. Хебдиц се у таквој ситуацији одлучује за „културну" дефиницију културе, коју преузима од Стјуарта Хола⁶. (Stewart Hall). Култура је овде „... онај ниво на којем друштвене групе развијају уочљиве обрасце живота и дају изражajни облик свом друштвеном и материјалном исткуству".

Ипак, Хебдицова права теорија културе јесте његова теорија поткултуре, dakле не она која стреми некој најопштијој и најопрезнијој њеној дефиницији, него она која приказује њено функционисање с обзиром на сам предмет истраживања. Појам културе извираће из појма поткултуре, а не обратно, јер док је било обратно — поткултура се сматрала девијацијом културе. Поткултуру одређује приступ култури више него њена дефиниција: како је појам поткултуре спознатљив тек кроз симулакруме, и култура ће се, на тај на-

⁴ Ž. Derrida, *Struktura, znak i igra u govoru nauka o čovjeku*, ibid., c. 148.

⁵ D. Hebdidž, op. cit., c. 18.

⁶ S. Hall, J. Clarke, T. Jefferson i B. Roberts, *Resistance Through Rituals*, Hutchinson, 1976, nav. по D. Hebdidž, op. cit., c. 83.

чин сагледавати кроз те спознајне облике⁷. Неопходно је стога подробније изложити Хебдицов приступ (пот) култури, који је био и наш најзначајнији узор.

Кључни појмови Хебдиове теорије културе су *идеологија, хегемонија и стил*. Појам идеологије инспирисан је Бартовом демитологизацијом свакодневице, откривањем њене „вештачке природе”, оног нивоа” ... кроз који значења типична само за одређене друштвено групе (тј. оне које поседују моћ), постају општа и „дата” за цело друштво”⁸. Начин на који оне постају опште јесте првид њихове спонтаности и природности, а немогућност сагледавања иза привида, карактеристика је „нормалног”, здраворазумског размишљања, које се никад не пита о заснованости ствари, већ их једноставно усваја. На тај начин, идеологија живи као природно стање, кроз митове чија је функција да оприродијавају. У поимању културе као комуникације, као измене кодираних информација, дакле оном у ком свака појава може бити третирана као знак, могућно је открити ту идеолошку димензију, која измиче у сагледавању појавости.

Систем промена у идеологији, прерасподелу снага између доминантних и потчињених „творца знакова и смисла”, оне процепе у идеологији који су резултат отпора групама на власти и сталну тензију идеологије у покушају да затвори круг свог значења, Хебдиц сублимира Грамшијевим појмом хегемоније, као „покретне равнотеже” друштвених знакова⁹. Један од начина отпора идеолошкој сагласности извршава се и кроз омладинске поткултуре. Отпор овде није експлицитан (као у политичким акцијама, демонстрацијама, паролама, итд.), као што је то случај са контракултуром.

⁷ D. Hebdidž, op. cit., с. 22., аутор усваја Алтисеров појам идеолошких структура као „опажених-прихваћених-доживљених” културних објеката (Althusser, L., For Marx, Allen Lane., 1969)

⁸ D. Hebdidž, op. cit., с. 20.

⁹ Ibid., с. 26., по Грамшију, хегемонија је „покретна равнотежа”, она није у непрестаној владавини одређене класе, већ „мора да се задобије, репродукује, одржава”.

ма), већ симболичан, на нивоу знака. Сукоб је овде, како каже Хебдиц „магично решен”.

Тај отпор кроз значење, одбијање датих и постојећих значења предмета, којим поткултура тико протестује, Хебдиц изражава кључним појмом теорије поткултуре, појмом стила. „Борба између различитих дискурса, различитих дефиниција значења унутар идеологије увек је, у исто време, борба унутар означавања: борба за поседовање знака која се шири чак на најсветовнија подручја свакодневног живота. Ако се још једном окренемо примерима из нашег увода, зихернадлама и тубама вазелина, видимо да су такви предмети доиста отворени двоструком скретању: према „незаконитим“ као и према „законитим“ употребама. Такви „скромни“ предмети могу магијски да се усвоје, могу да их „украду“ потчињене групе и да им дају „тајна“ значења: значења која изражавају, кроз шифре, облик отпора према реду који гарантује њихову продужену потчињеност.”¹⁰ Поткултурним групама преостају, дакле, једино предмети, исти они који су на масовном располагању, само, у стилу они више нису једни те исти: зихернадла служи за бодење образа, фашистичка свастика је дрскост за изазивање шока.

Видимо зашто теорија поткултуре тражи нову дефиницију културе: реал који потиче од културе поткултура доводи у питање.

Кад, међутим, установимо колико је та теорија ипак специфично решење за специфичан низ културних и социјалних околности (послератне Велике Британије), тада искрсава отежавајућа чинjenица властитог метода за властити научни проблем. Иако је, дакле, Хебдицов појмовник теорије поткултуре глобално примењив на наш предмет, морамо имати на уму нова решења и извесне промене, почевши од питања истоветности функционисања Хебдицовог појма идеологије у суштински различито заснованој друштвеној формацији, до питања „тајне“ егзистирања у нашем културном простору оних поткултурних стилова чије функционисање Хебдиц одређује врло специфично, конкретно и „неприме-

¹⁰ Ibid., с. 28.

њиво” као „посредне одговоре на присуство све веће црначке заједнице у Британији”.¹¹ Значењска структура већине поткултура, уосталом, биће усложњена (мада некад и поједностављена) већ и самом чињеницом њихове неаутохтоности. Функције ће, у сваком случају, бити измене у битно различитом контексту. С обзиром на назначене потешкоће, измене ће ипак бити карактеристичније за методски поступак у ужем смислу него за сами појмовни апарат. Другим речима, тек након излагања специфичности нашег методског приступа биће прецизније одређен и теоријски у ширем смислу.

2.2. МЕТОДСКИ ПОСТУПАК

На подручју смо комуникацијског поимања културе и семиолошке анализе појава. С обзиром на друштвену сегментираност, која се подразумева у истраживању поткултурности, адекватно је Хебдијово поимање културе као „кодираних измена реципрочних порука”, при чему се реципрочност спроводи између друштвених група са различитим „друштвеним и материјалним истукством”. У нашем случају, методолошки след је уже одређен претпоставкама специфичности функционисања поткултура у нашој култури.

Већина испитиваних поткултурних стилова се, с обзиром на своје ознаке чујући, идентификовати као оригинална, аутохтона појава наше културе. Код неких од њих, које су резултат ширења светских, идеолошки утемељених стилских покрета (хипи, панк), морамо, осим неоригиналне иконографије, рачунати и на „механички” пренос дела или целине идеолошког садржаја (што се исказује као приступање идеји панка, или сл.). Код других ће се, као у случају шминкера, уз преузети иконографски образац формирати контекстуална, „стечена” идеологија. Та чињеница долазиће, међутим, до свог пуног изражаваја тек при истраживању начина на који симболи значе у новом контексту. У са-

¹¹ „Поткултуре представљене у претходним поглављима описане су као посредни одговори на присуство веће црне заједнице у Британији”, *ibid.*, с. 77., (подв. И.П.)

мом установљавању њиховог значења, чињеница (не) оригиналности неће се посебно узимати у обзир. Попут здесна, наиме, од претпоставке да ће они функционисати на начин који је саображен захтевима новог (оригиналног) окружења. Видећемо, међутим, колико ће та чињеница бити релевантна за она „највиша”, конотативна читања поткултурног стила, односно рецепцију његовог смисла од стране културе.

Остажемо при том код Хебдијевог одређења стила као кључног места функционисања поткултуре, где је стил *изражajni облик одређеног искуства*: „сложена међуигра између разних нивоа друштвене формације репродукује се у искуству владајуће групе и подређених група, а то искуство потом постаје „непрерабећени материјал” који налази изражајни облик у култури и поткултури”.¹² Оно што даје основне моделе обликовања и преобликовања тог искуства, у великој мери је, по Хебдију, продукт медија који нам пружају „најдоступније категорије за класификовање друштвеног света”.¹³ На тај начин, изражајни облици различитих друштвених група постају референцијални, самерљиви, дакле — комуникативни. У знатној мери овој чињеници се дuguје и могућност функционисања омладинских стилова ван граница своје оригиналне културе: границе националних култура претапају се у границе медијског домета. Међутим, ако неком „светском медијском дискурсу” и припишемо ширење тих културних модела, морамо још увек рачунати на специфичност њиховог функционисања у битно различитом културном контексту домаће средине. Осим тога, у истраживању наших поткултура кроз стил морамо имати на уму битну чињеницу да је, према Хебдијевој дефиницији, сама суштина стила као комуникацијског феномена *доведена у питање у „преносу“ његових означу-*

¹² „Сложена међуигра између разних нивоа друштвене формације репродукује се у искуству и владајуће групе и подређених група, а то искуство, потом, постаје „непрерабећени материјал” који налази изражајни облик у култури и поткултури.”, *ibid.*, с. 87.

¹³ Упоредити *ibid.*, с. 88.

južnih (јер су симболи, видели смо, оригинални продукт оригиналног искуства). Ако међутим, крећемо од *установљеног* (дакле конкретног) значења које задобијају стилски симболи у нашем контексту (односно у новом комуникацијском систему), онда се цео тај проблем своди и на установљавање кода, односно новог (старог, измененог, усложњеног, поједностављеног) начина на који комуницира поткултурни израз. Чињеница његове неоригиналности долази тада до изражaja као могући део кода, било да је он остао непримењен, било да је обухваћен „још једним”, „надограђеним” читањем, или пак потпуно изменен, па се стара значења замењују новим — функционалним значењима у новом систему комуникацијских потреба. На тај начин, могућно је, дакле, користити појам стила и његове методске импликације као оператор у анализи домаћих поткултура, иако ће сазнајни поступак комуникацијског ланца бити, условно речено, наопак — од означеног преко кода до „специфичног искуства” групе као социјалне категорије у ширем систему друштвених односа.

У складу с тим, не можемо ипак рачунати с оном хомологијом стила коју установљава Хебдиц у случају оригиналних поткултура. Овај појам је Леви-Стросов и означава *аналогију функција*, у овом случају комуникацијских функција свих изражавајућих облика неког стила (изглед, музика, понашање, жаргон, итд.), који су одраз његове имплицитне идентологије. „Између дроњаве одеће и бодљикаве косе, потоа и амфетамина, пљувања, повраћања, формата фанзина, бунтовних поза и „бездушности”, сумануте музике, постојао је хомологни однос. Панкери су носили одећу која је представљала одевни еквивалент псовању, а псовали су онако како су се одевали — уз прорачунати ефекат, сипајући вулгарности у белешке на омотима плоча и изјаве за штампу, у интервјује и лубавне песме.¹⁴

У специфичном изразу поткултурности какав је наш, оном у ком се семантички елементи разграђују, надограђују и надопуњују у појединим изразима стила

¹⁴ Ibid., с. 112.

(тако ће панк уз англо-америчку имати и домаћу стилску музику, док ће, на пример, шминкери оно стилско у музичком смислу изражавати само релативно оригиналним одабиром музичких тема, и сл.), у таквом, дакле, процесу стварања симбола, хомологија, односно аналогно функционисање разноврсних израза стила, мора тек да се успостави (иако је она и овде за очекивање). Због тога у анализи значења појединачних параметара стила коју ћемо спровести, полазимо од специфичности њихових кодова, с једне стране (дакле претпоставке да нпр. музика другачије поручује од изгледа, и сл.), а с друге стране, установљавамо, за сваки појединачно, положај унутар значењског система, оног који настаје реципроцитетом поручивања (нпр. значења која задобијају панкерски изгледни симболи у односу на шминкерске). На тај начин ће се, на пример, и з г л е д као параметар стила третирати у анализи не само као установљавање карактеристика специфичног кода његовог значења већ ће он бити посматран и као актер у стварању значењског система чији ће чланови бити означена свих стилских имица који учествују у значењу (нпр. шминкерски изглед се према циберском изгледу односи као западно према домаћем, и сл.). Тек на тај начин моћи ће се установити та „новостечена“ хомологија, а симулакрум његовог системског значења биће полазна тачка за утврђивање њихових функција, односно идеолошке димензије стилова.

Са становишта функционалности, поткултура је (барем) двоструко комуникативна. Као симболични отпор симболичном реду културе, она је примарно функционална својим носиоцима. На овом нивоу она комуницира и са осталим поткултурама, чији стил је, у складу са Хебдијевом дефиницијом, последица другачијег и другачије у-симболе-прерабеног искуства. „Сваки поткултурни „пример“ представља „решење“ за одређени склоп околности, за посебне проблеме и контрадикције“.¹⁵ Полазећи из другачијег простора и на различит начин се „играјући језиком културе“, рецентне потку-

¹⁵ Ibid., с. 84.

лтуре се по правилу развијају кроз међусобни антагонистички однос, то илуструје и изразит сукоб домаће панкерске и шминкерске поткултуре. Други „крак“ њене комуникативности усмерен је према владајућим облицима културе, с којом дели део „заједничког идеолошког тла“.¹⁶ С обзиром на то да култура и поткултура суштински комуницирају на симболичком плану, управо ће језик симбола бити и њихов заједнички језик (али којим ће „говорити“ различите ствари). Идеологија поткултурног стила усмерена је ка рушењу мита вакултуре, који желе да један симболички поредак прикажу универзалним и „природним“. Однос између тих симболичких система је дијалектичан: културни мит ће изазвати идеологију поткултуре, али ће она ускоро бити „поједена“ новим митом, итд. Оригиналност наших поткултура биће у томе да „дирају“ домаће митове из чега ће бити веома индикативно установити који су то „најакутнији“ митолошки простори наше културе.

2.3. ЕМПИРИЈСКИ МОДЕЛ

Упркос тако генерално постављеним хипотезама, закључци наше анализе биће, наравно, саображен до метима емпиријског модела. Овде намерно, употребљавамо реч „модел“, јер је емпиријски аспект поткултура као феномена полиморфне, медијем разуђене, „разбациане“ савремености, питање избора из огромне масе чињеница, појавних облика, догађаја, података „другог реда“: тумачења, критика, интерпретација, разнородних доживљавања ствари, итд.

¹⁶ „Типични чланови једне културе радничке омладине делимично се супротстављају, а делимично слажу са владајућим дефиницијама тога шта су и ко су, и постоји знатна мера заједничког идеолошког тла не само између њих и културе радничке класе одраслих (са пригушеном традицијом отпора) већ и између њих и владајуће културе...“, *ibid.*, с. 88 (подв. И. П.), и даље: „Пре се може рећи да различити стилови и идеологије које их граде и одређују представљају уговорене одговоре савременој митологији класе“, (подв. И.П.)

Пошли смо, наравно, од самог научног проблема: нас поткултура занима као комуникацијски феномен, као целина симбола. У емпиријском смислу, то се имплицира као раван означујуће-код-означено, где је *означујуће* — симболички *материјал*, у нашем случају изражajни облик стила који се најочигледније испољава кроз изглед, музiku, понашање и жаргонске посебности. Значења која задобијају ти симболи пратићемо на двострукој равни комуникацијске функционалности поткултуре: код самих носилаца стила они имају другачији смисао него што га задобијају у рецептивним значењима владајућих облика културе, или, пак, неког другог поткултурног облика. Ако панкерски костим, на пример, према једној комуникацијској потреби функционише као носилац смисла а нархидност, а према другој „неозбиљне“ и „безопасне“ помодности, онда његово значење, пре свега, зависи од *кода*, начина на који се чита. „Провалаивање“ кода захтева, опет, испитивање релевантних контекста у оквиру којих се успостављају ова полифункционална значења поткултурних симбола.

У обзир, наравно, долазе само оне карактеристике контекста које упућују на комуникацијску потребу, односно функцију, читања поткултурних симбола. Видимо да нам тек овде, као што смо и раније рекли, долази до пуног изражaja чињеница неаутохтоности наших поткултурних стилова, акултурирани карактер њихових симбола. Ми нисмо у ситуацији, као што је био Хебдиц — истражујући оригиналне кодове, да установљавамо начин на који се *стварају* поткултурни симболи (јер су они у нашем случају били већ „створени“), већ искључиво начина на који они (почињу или настављају да) *значе* у новом контексту.

Наша „грађа“ ће се, у складу с тим, састојати, с једне стране, од дескриптивног модела или масе означујућих стилских параметара (изглед, музика, понашање, језик), а, с друге стране, од рецептивног садржаја, смисла који се њима постиже, означених, чији су мета-називи искристалисани из „финог ткања“ исказа, ставова, одговора испитаника, критичких тума-

чења и интерпретације у јавности, или напрости „ухваћени у ваздуху” у многим ситуацијама учесничког посматрања. Осим партиципативног начина (присуство-вање концертима, дружење са испитаницима на места-ми-нарно анкетно испитивање по београдским средњим школама и обављени су многи разговори са представницима стилова, стилски неодређеним појединцима и представницима „родитељског мишљења”. Највећи део емпириског истраживања односи се на године 1984., 1985. и 1986. мада су узимане у обзир и касније, важније промене у стилским процесима у оквиру београдске омладинске популације. Кад кажемо „београдске” мислимо на све оне групе омладине које су *учествова-ле у формирању значења рецентних стилова*. Један део њих, који ће нама представљати значајан семантички репер у односу на који ће се формирати идеолошка маса стилова, биће релевантни управо због свог не-београдског, „провинцијског” или руралног порекла.

Колико такав емпириски модел можемо сматрати ограниченим искључиво на београдски културни контекст видеће се из самих резултата аналитичког поступка. Сигурно је да ће неки резултати својим контекстуалним дometima представљати, Мертоновим појмом, „теорију средњег дometа”, у складу с оним значењима која су последица специфичних потреба културног „ареала”. Веома је вероватно да бисмо могли очекивати другачија значења „средњег дometа” истраживањем у неком другом нашем урбаном центру (нпр. стил „новог примитивизма” који је изум сарајевске „чаршије”, мењао би унеколико или би надопунио значењску ма-шу домаће поткултуре добијену на београдском мате-ријалу).

Има, међутим, доста тога у карактеру саме научне теме, као и у метода који се намеће антрополошким приступом, што ће проширити дomet наших „емпириски ограничених” закључака. Поткултура, поред ос-талог, великим својим делом живи кроз облике масо-вне културе, чиме се границе њеног комуникаирања расплињавају дometima мас-медија. Многи ће се зак-

ључци, у складу с тим, односити на поткултуру као феномен масовне комуникације, где ће и семантички контекст њених симбола бити знатно „растегнут”. Видећемо да се то углавном односи на она значења која су последица комуникације између културе (званичних, или јавних мишљења) и поткултуре, иако ни официјелни облици испољавања културе неће показивати увек неку универзалну доследност.

Осим тога, и сам структурални приступ проучавању овог феномена обећава универзално важећа решења за специфични („локални“ и синхрони) склоп културних варијабила.

оно чији садржај је исконично, али и уједно у мањим
изменама и обједињујућим тенденцијама. „Изглед“
је један од чинилаца који дели људске вредности
које високо, али са неком монотонијом, не се симболи-
зујују; одступа једноме изјашденим вредностима које
се не симболишу и (које су имати), или, иако
некима имају облик одступајућих вредности, не сим-
болишу њима.

3. СТИЛСКИ ИЗГЛЕД — ИМИЦ

Према општој комуникацијској терминологији, зна-
чење појма стил заснива се на томе „што он ... на-
дилази садржину исказану самим актом“.¹ У поткул-
турном стилу овај „вишак“ значења је још изразитији,
је је тенденциозно сачињен као одређена порука. Из-
глед, као најспектакуларније комуникативно средство
попримиће, у свему томе, карактер „убојитог“ медија,
опремљеног за готово самостално и самодовољно оп-
штење у одговарајућем контексту. У изгледу панкера
или шминкера садржано је „све“ — они су сублимација
комплетног стилског означеног, па ће се највећи део комуникације између поједињих стилова и са
њиховим окружењем одвијати управо преко њихових
имица.²

Имиц, међутим, не барата смислом једноставно:
између оног што је кодирано у његовом материја-
љу и оног што „излази“ као резултат његових различи-
тих читања, налази се широко семантичко поље са ра-
зличитим функционалним значењима. Овај комуника-

¹ D. Hajmz, *Etnologija komunikacije*, BIGZ, Београд 1980,
с. 106.

² Појам имица носи, дакле, ту конотацију намерног саопштавања поруке, за разлику од „обичне“ семантике изгледа (или семантике „обичног“ изгледа), која се углавном стиче рецепцијом, својим релативним контекстуалним значењем Имиц који може да буде и имиц неког догађаја, савремено је средство комуницирања, које више рачуна на уверљивост него на истинитост види: C. Lasch, *Narcistička kultura*, Naprijed, За-
греб, 1986, с. 84.

цијски дијапазон који припада сваком поједином имицу, последица је, с једне стране егзистенције његових многобројних и разноврсних читача-прималаца, а с друге стране, чињенице да и између самих *носилаца* изгледних симбола и њихових *ствараоца*, постоји такође простор семантичке „збрке” (односно креације нових смислова), као резултат неусаглашености културних контекста, као и јаза између свеснијих и мање свесних носилаца поткултуре, који важи и за оригинални поткултурни контекст једнако као и за „следбенички”.

Како год да се баратало чињеницом неаутохтоности наших поткултурних стилских имица (а оно иде, видићемо, од потпуног негирања денотацијског смисла „неоригиналних” симбола, па до превиђања ове чињенице и њиховог „наивног” денотовања), остаје да су они сачињени према захтевима, у складу с традицијом и на материјалу својих оригиналних окружења. Ово, дакако, нема последица на њихову *могућност комуницирања* и у другим семантичким окружењима: било путем „корекције” њиховог смисла (новог означеног), било подударањем контекстуалних елемената, било на неки други начин.

У нашем случају, дакле, у истраживању комуникације стилских изгледа, све то је морало бити узето у обзир, али поступно: доступни аналитички материјал се, у складу са својим карактером, сложио у (условну) поделу према нивоима (хипотетичког) комуникацијског процеса. На тај начин ће се, из целе ове масе значења издвојити чињенице „првог реда”, тзв. грађа, из које ћемо сазнати резултат, односно појам, садржај и квалитет смисла који успоставља означавајуће имица (приказано у дескриптивном моделу) и чињенице „другог реда”, које ће баратати кодовима, односно путем којих ћемо сазнати на који се начин стварају утраво таква означена (овде ће долазити до изражавања чињеница неоригиналности симбола, затим захтеви новог контекста и судношења значења различитих имица који суделују у систему).

Осим оних имица који су били изразито стилски, односно оних чија означавајућа су била првобитно сачи-

њена да упућују на свим одређени идеаџиски садржај (без обзира на различита читања од стране контекста), издвојиће се и, да их тако назовемо, контекстуални имици, они који су последица *егзистенције стилских*, а не *намерно* срочени (или *намерно „ношени“*) од својих носилаца (нормали, цибери). С обзиром на то да су они само условно имици, и њихову дескрипцију, као и смисао који носе, било је могућно исказати само „негативно“, као непоседовање оне форме или оног садржаја, које су „задали“ стилски као „пропусницу“ у онај систем у коме важи говор одеће и интервенције на спољашњости.

Неки ће се стилови испоставити као „крњи“, односно неће имати своје изразите изражajne облике у свим параметрима стила. Тако ће, на пример, рокери и хевиметалци имати свој изразитији стилски садржај у музичком него у изгледном смислу, па њихови имици неће бити битни за комуникацијску решетку изгледног значења.

3.1. КАРАКТЕРИСТИКЕ ПАНКЕРСКОГ ИЗГЛЕДА

Домаћи панк је готово потпуно преузео одевну компонентну стилу оригиналног англо-америчког панка (punk). Одређену могућност оригиналности дозвољавала је чињеница да је панкерски одевни модус укључивао не само употребу предмета — фетиша већ и одређених образца — начина, који су представљали могућност употребе неограниченih количина и врста одевних предмета и поступака (нпр. изгледати „сурово“ или тајда-се-избегну-сви-одевни-обрасци). Овакав креативни начин био је, међутим, карактеристичан само за наше првобитне панкере, док је касније панкерско одевање све више личило на употребу униформе. Тако је, уосталом, било и у постојбинама оригиналног стила, где је стваралачки однос према стилу врло брзо замењен масовним и следбеничким. „Стил је“, каже Хебдиц, „имао смисла за први талас самосвесних иноватора на нивоу

који је недоступан онима који касније приступају поткултури".³

Панкерски стил одевања био је у време истраживања већ знатно усложњен: прошла је била већ готово деценија од настанка оригиналног стила, па су подстилови у које је еволуирао утицали и на развој домаћег панкерског одевања. Осим тога, могло се говорити и о „интензитету“ панкерског изгледа, зависно од количине или избора реквизита и поступака. Подстилови и интензитет панкерског изгледа имали су, међутим, више значаја за саме носиоце поткултуре него за осталу не — панкерску популацију која је у поимању овог стила углавном баратаља известним стереотипом. Он се поклањао са најчешћом и најупечатљивијом варијантом панкерског имида.

У време истраживања била је већ извршена прва смена наше панкерске генерације. Први, који су путовањима у Лондон или, једноставно, бољом обавештењом „пренели“ панк у наше просторе, углавном га се одричу већ 1981.—82. године, када се прави панк проглашава „мртвим“, уступајући место свом тржишном и помодном облику. Настављаче панкерског изгледа — средњошколце, који су најзаступљенији узраст поново „ускрслог“ стила, он је, по изласку из осмогодишњих клупа затекао у некој варијанти хипи одевања (фармерке, цемпери, дуга коса, предмети од цинса, „лежерно“ одевање, ненаглашавање полности одећом, итд.). Већ ћемо овде наћи зачетак оне диференцијације која ће касније кулминирати у изразиту опозицију панкерског и шминкерског стила. Потенцијали будућег панк следбеништва тињали су, без јасног стилског обрасца у виду неког разводњеног хипи модуса, чија је функција била диференцијација од носилаца помодне и статусне одеће.

Прва интервенција ка панк имиджу била је, према речима информаната, сужавање фармерки и радикално скраћивање косе. Та редукција изгледних средстава карактерише ову прелазну фазу из недефинисаног, још готово дечјег односа према властитој спољашњости у

³ D. Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Београд 1980, с. 119.

стил, који је пружао не само јаснији образац одевања већ и мишљења, тежину знатчења властитог изгледа. У животној доби у којој је интервенција на властитој спољашности један од битних начина одређења према свету, панкерски модел био је погодан јер је, бар у почетку, нудио доступна средства. У исказима је често истицана „разнодушност према изгледу”, као могућност коју је стил дозвољавао у својој почетној, „демократској” фази („... могао си доћи и у пицами ...”). Из каснијег развоја постаје очигледно да је такав модел на почетку обухватио веома разнородну масу припадника која ће се развити у подстилове, делом одустати од стила или га заменити неким погоднијим. Изглед, који је за кратко време био мање важан елемент стила (боље речено: његова не важност била је елемент стила), ускоро се развија у један од најзначајнијих.

Најагресивнија варијанта панк изгледа, из кога се развио и стереотип његовог поимања и представљања, виђала се у Београду углавном ноћу (у парковима, клубовима, на концертима). Фармерке, које су чини се избегле панкерском „раскиду с традицијом”, и овде су биле основни одевни предмет, овог пута сужене тик уз ногу, излизане, прљаве и поцепане на колену (намерним хоризонталним резом). Осим њих, носиле су се и платнене војничке панталоне са мимикријским узорком („вијетнамке”), синтетичке панталоне са узорком „леопардовог крзна” или широке, са „шкотским” узорком. На (намерно) исцепаној мајици (најчешће обичној поткошуљи) фломастером су исписиване пароле (Punk, Fuck off, I hate, itd.). Најпопуларнији одевни предмет панкера била су црна кожна јакна (допуштена је била и јефтиња, вештачка кожа), са мноштвом „рајсферслуса” и металним заковицама („нитнама”) на рукавима, цеповима, око паса. На јакне и мајице причвршћивало се на десетине бецева са ликовима панк јунака (Sid Vicious, Johny Rotten, Iggy Pop, итд.) или називима панк група (Sex Pistols, Clash, Ramones, Magazine, итд.). Пре концерта, на леђа су „зихернадлама” пришивани исцепани комади платна са неком од порука или је неки шарени комад тканине стављан око паса на стражњем делу

тела, да „дојача“ изглед. Обавезни су били и тешки, „нитнама“ начичкани кожни појасеви и наруквице. Око врата, паса или ножних чланака обмотавани су редови ланаца. Одговарајућа обућа биле су или тешке војничке чизме или платнене, прне спортске патике, одшнриране и без пертили. Изглед је допуњаван великим бројем зихернадли причвршћених на јакну, панталоне, прободених кроз уво или образ. Најчешће је ово био универзалан мушки-женски костим, мада је постојала и „женствена“ варијанта, са кожном кратком сукњом, мрежастим чарапама и високим потпетицама.

Фризура је у овом изгледу била веома битна и њоме су се, заједно за шминком, постизали најзапањенији изрази лица околних пролазника. Уз описану одећу комбиновало се неколико типова фризура. Најчешћа је била она са избељеном, неједнако ошишаном косом, чији праменови су, од потиљка до чела, формирали „кресту“. Она је појачавана учвршћивачима, зашећереном водом, салуном или лаком за косу. За концерте је креста посебним желеима бојена у разне живе боје, и намештана је високо изнад површине главе у звездолике облике. Коса је са стране била ошишана врло кратко или обријана до главе. Понекад су обријана места била на потиљку или се једноставно оголила само лева страна главе. Отрага је слободно висио плави, зелени или жути прамен дугачке косе. Та вештачки „плава“ коса сламастог изгледа некад је била и дужа, високо „натапирана“, са црно обојеним деловима око ушију. Виђала се и кратко ошишана, наранчасто обојена коса или изразито неједнако шишана, прно обојена, са дугачким праменовима који су извирали са разних страна главе.

Шминкали су се и момци и девојке. За разлику од уобичајене (улеђашавајуће) функције шминкања, овде је оно, изгледа служило обрнутој сврси. Тамном сенком око очију, бело напудерисаним лицем и тамним (готово црним) ружем за усне (уз жуту или наранчасту косу), постизао се неприродан, „мртвачки“ изглед. Женска шминка могла је бити и још интензивнија: сенка око очију продужавала се преко слепоочница све до корена косе, дајући мачкаст израз, истакнути колобари одава-

ли су „изгладнелост”, тамно обојене усне и нокти употребујавали су морбидан утисак који се желео постићи.

Врло чест реквизит биле су наушнице, увек распарене или неједнаког облика ако су у пару, често бизарне: направљене од зихернадле, тампона, клозетског ланца. Да би се још више изиграла њихова уобичајена украсна функција, ношene су на необичне начине: обе или више њих на једном уву или само једна на оба ува.

Иако се тек условно може назвати стилском интервенцијом, општем утиску потпомагало је истицање неких физичких недостатака или неправилности: „клемпаве” уши, рошавост, безубост, погрђено држање, у панкерском коду добијају право истицања.

За разлику од ових „ружних, прљавих, злих”, који су изазивали шок где год би се појавили, панкерима су се сматрали и они знатно умереније одевени, више панкери „у идеји” него чудовишне маске стилског определења. Између њих и „жестоких” панкера постојао је известан антагонизам: једни у односу на друге сматрали су се правим представницима стила, међусобно се оптужујући за „млакост”, односно „сировост”.

Умеренима је очигледно више било стало до суптилније и теже читљиве (али и безболније) „откачености” у одевању. На известан начин та помереност је понекад личила на ону којом модни новитет „хара” над постојећим одевним законима, па се развијени умерени тип панкерског одевања приближавао оном заједничком стилском простору који је формиран између панкерског и шминкерског одевања, отуљивањем њихових ортодоксних карактеристика. Оно што им је било заједничко, свакако је био тај „помакнути” код, у односу на нормално одевање остale омладине, али је некад заиста било тешко разлучити умереног, софистицираног пост-панкера од шминкера који је обучен у панком инспирисан модни новитет из неког светског центра (панк је средином осамдесетих инспирисао врхунску моду). Као и „прави” панкерски, и овај умерени тип заснивао се на изигравању општеважеће модне естетике. Ношени су предмети који су одавно сматрани старомодними, скаки уских ревера, панталоне од што-

фа, мантили од сјајне тканине, наушнице „на клипс”, фризура с „мачкицама”, чарапе са шавом, итд. Дојам несклада постизао се и „бркањем” уобичајених одевних контекста: спортске патике комбиноване су са лептир-машнама, класична одела употребљавана су зихернадла-ма и беџевима, испод војничке зелене јакне вириле су мрежасте чарапе и „салонске” ципеле.

Издвајамо „црну” варијанту, такозваних алтернативаца (који су се сматрали изашлним из традиције панка), из којих ће се крајем осамдесетих развити мрачни кул даркери⁴. Код њих је доминирала црна одећа и једноставност у одевању, са назнакама панкерског симболизма (зихернадла, бец).

„Кич” варијанта панк имица подразумевала је „неукусне” комбинације пруга, тачкица, цветова, у розе, зеленим и осталим „прокаженим” бојама, узорке крзна тигрова и леопарда, вештачке перле, позлаћене брошеве са лажним драгуљима. Готово обавезан реквизит биле су наочаре за сунце које су ношене и ноћу.

3.2. КАРАКТЕРИСТИКЕ ШМИНКЕРСКОГ ИЗГЛЕДА

Шминкерски начин одевања обухватио је велики број формалних образца, како због брзине смењивања модних захтева, тако и због вишеструкости истовремено важећих одевних модела. Уз променљивост и разноликост, сталне карактеристике шминкерског изгледа биле су: добар квалитет одеће и њено страно порекло, уредност, дотераност, итд. Могућно је издвојити и неке трајније тенденције шминкерског имица: „вечна” еле-

⁴ Даркери су варијанта пост-доминације панкерског и шминкерског стилизма; карактерише их црна (панк), али екстравагантна (шминка) одећа, црно фарбана и равно сечена коса, црна шминка на лицу са „вампирским” ефектом, украсни предмети са фетишким или апотропејским својствима (крстови, пентаграми, анкхови...). У идејном смислу, даркери доносе оживљавање мистичних религиозних мотива, бављење сатанизмом, „вампирологијом”, окултизмом, астрологијом, стварањем „мрачних идола” из света уметности (Бодлер, Вагнер, По,...) и склоност размишљању о смрти, па и самоубиству; видети још о томе: Око, 416., фебруар-март, Загреб 1988.

ганција (класични кројеви, крзно, накит, умерене боје у тонском складу...), никад до краја узмакла пред модним сменама, као ни одређене варијантне тзв. спортског одевања („колиц” ципеле, тамноплави цемпери на закопчавање, памучне мајице, једнобојне кошуље, итд.). Ова трајнија опредељења могла су служити као подлога на коју су се надовезивале тренутне модне законитости, само делимично или у виду детаља, у ком случају можемо говорити о умеренијој варијанти овог стила. Таква „проверена” одећа ношена је нарочито у оној празнини која се стварала у периоду гашења старог и појаве новог модног таласа. Управо у том временском размаку од примиња модног новитета до његовог напуштања у корист следећег, могуће је сагледати извесну раслојеност у оквиру стила. Први су модни новитет понели они који су имали могућност сталног контакта са иностранством. Даљи ток његовог ширења (некад се ради само о предмету, некад о читавој „трендовској униформи”), зависио је у великој мери од његове цене. У тренутку када је роба због масовне производње попримала нижу цену — наступала је следећа „тура” шминкера, нешто слабијих материјалних могућности или можда мањег интереса за стил. И док су се први таласи модних посленика већ окретали новом обрасцу, стичу се услови за омасовљење „старог”: комисионе радње већ су пуне заплењене робе, а домаћи бутици одеће направљене према новом (али већ опробаном) рецепту продаје. Шминкери који су се снабдевали стилским инвентаром у овом часу и на описан начин, представљају већ границу стила. Када се, наиме, одјели сад већ бившег модног тренда почињу назирати и у домаћој производњи, прилагођени домаћој публици умереношћу конфекцијског угођаја, почиње угрожавање стила масовношћу и (по мишљењу шминкера) неуспелим копирањем. Употребом овакве одеће улазило се у ванстилске просторе нормалних (ако се конфекцијски модни „хит” ублажио неутралношћу осталих делова одеће) или цибера (ако се конфекцији пружило пуно поверење у креирању властитог изгледа). Разлике су често биле минуциозне, али нису измиштале

вештот оку стилиста. Илустроваћемо те прелазе и диференцијације унутар стила на једном примеру употребе одеће:

— панталоне са крупним цветним узорком биле су актуелне међу шминкерима отприлике од пролећа 1985. године: доношене су из иностранства или набављене неким другим од описаних начина; заједно са осталим припадајућим артиклима (патике и чарапе у истој боји, сунчане наочаре), уз кратку и равноточну сечену косу, биле су тог лета саставни део *шминкерског* имица;

— цветни узорак на тканинама појављује се на моделима ексклузивних домаћих производа крајем лета 1985; цветне панталоне комбиноване са, на пример, ципсом јакном, обичном мајицом и патикама, у овом тренутку су обезбеђивале третман *нормалног* одевања;

— како је од једне или највише неколико врста цветних десена конфекцијски израђен велики број разних модела и врста одевних предмета, „цветни близанци”, обучени у цветове од главе до пете, уз неадекватну фризуру (нпр. са оксидираним праменовима који су били модерни прошле године), ципеле (нпр. конфекцијске „салонке” са високом петом), проглашавани су циберима, и од стране шминкера и од стране нормалних.

Осим танушних прелаза шминкерског стила у одевни образац нормалних и цибера, под одређеним околностима, поменули смо већ, ствара се и хибридни шминкерско-панкерски простор. У првом реду, ово је последица чињенице да, у време кад је панк код нас неговао свој „ортодоксни” изглед, шминкерски није имао јасну формалну концепцију (што је вероватно била последица прелазног модног периода). Различитост тих стилова тада је била најизраженија: панк са строгим одевним законима и инсистирањем на „ружном” и шокантном, шминкери са нејасним формалним обрасцима, а иноистирањем на уредном, скupoценом, иностраном. Даљим развојем панкерског стила, „агресивна” варијанта у великој мери се замењује „интелектуалистичком”. Поигравање са одевном естетиком у овој варијанти имало је више додирних тачака са шминкерском екстра-

ваганцијом него са панкерским нихилизмом. Осим тога, панк је, после краћег прогона из „културе”, значајно утицао на европску високу моду. Снабдевајући се увек на актуелним местима, шминкери се ускоро појављују са одећом којој је западна мода утиснула софистицирани панкерски печат.

3.3. КАРАКТЕРИСТИКЕ ХИПИЈЕВСКОГ ИЗГЛЕДА

У време нашег истраживања могло се говорити о две генерације припадника хипијевског одевног стила. Старија је већ одавно прешла тридесету, а млађа је, као и већина припадника стилова, била средњошколског узраста. С обзиром на остale стилове, хипијевски је био малобројан и његови представници су се могли видети прилично ретко. Образац хипи одевања углавном је познат још из шездесетих година, од када се континуирање „подмлађује” путем (додуше малобројних) настављача или тиња преко оних ретких „оновременских” који га се нису ни одрицали. Без сумње је хипи стил оставио трајне последице на одевање младих уопште (највећу промоцију фармерке дугују управо овом стилу), па и одраслих, у чијем одевању је генерално померио гранцу „пристојног” изгледа, представљеног краватом и оделом. Симболом хипијевског сматра се и дуга коса (код оба пола), која ће касније, пред крај наших истраживања, у општој мешавини и претапању одевних стилова, бити често и једини његов знак за распознавање. Мушкарци су, уз дугу косу, носили и браду и бркове, што је, уз општи „испоснички” изглед (мршавост, запуштена одећа, босоногост, итд.) и ланце с крстовима око врата, одавало тежњу ка неком „светачком”, „христовом” изгледу. Зрео мушки изглед одвајајо је малобројне београдске хипије средње генерације од „голобрадих” припадника осталих стилова.

И женски део следио је захтев за „природним” изгледом: дуга коса расла је без икаквих интервенција, подељена по средини, шминка је употребљавана ретко или никад, одећа је била широка и једноставна. И же-

нски део припадника био је двогенерацијски: средњошколске „новохипијевке“ (које не треба бркati са припадницама тадашњег новохипијевског модног тренда) и старија генерација студентског узраста.

И код мушких и код женских хипија масовно је био у употреби излизани цинс, у виду разноврсних одевних предмета (индустријских или шивених према властитој креацији): панталона, јакни, кошуља, сукњи, капа, кашева, торби, итд. Тај стил заслужан је и за популарност и омасовљење такозваних индијских кошуља, сукања и хаљина (широко кројених од танких тканина са оријенталним узорцима), које су се могле набавити у комисионима и на сајмовима. Зими су се носиле „командосице“ и кожне јакне, једноставне кошуље, беле, с „руским“ оковратником или кариране фланелске.

Одговарајућа обућа била је: патике, опанци, кожне чизме, јефтине платнене летње ципеле, као и сва конфекцијска обућа без ван тренутних модних облика. Носио се обилат, јефтин накит, многобројни ланци, наруквице, прстење, кожне траке око чела, шарене танке мараме. Одећа се наносила у слојевима: две сукње једна поврх друге, панталоне испод хаљине и сл.

3.4. ЗНАЧЕЊЕ ИЗГЛЕДА

1) Две врсте читања

Истраживање значења описаних стилских ознака у јућих доводи нас до установљавања комуникацијског система, у ком чланови учествују у значењу као елементи структуре система. Другим речима, значење панкерског изгледа, на пример, формираће се с обзиром на укупност целокупне значењске масе одевног кода београдске омладине, у коме ће специфични, индивидуални код панкерског стила (дакле скуп знакова који су установљени у неком другом културном контексту), бити само један од фактора. Ако језик одеће схватимо као комплексну културну појаву, онда њена

,међуповезаност (...) сама по себи преноси информацију учесницима⁵. С обзиром на то да је наш задатак, поред осталог, да пратимо судбину неоригиналних симболичких средстава у новом окружењу (са различитим комуникационим потребама), биће веома значајно установљавање начина и типова њиховог декодирања.

Глобално се може говорити о две врсте читања тих „готових“ симболичких система: једном су „поново читана“ као да су оригинална и аутономна, а некад нису „уопште читана“, већ се целокупна богата и разноврсна симболика сажимала у појам западна мода (или, још једноставније, запад).

То ћемо најбоље илустровати предочавањем значења оних стилова који су (у време истраживања) везвивали највише идеолошког садржаја у оквиру поменутог система, а то су свакако панкерски и шминкерски.

Постојање ових стилова са јасним одевним обраћеним и формираним значењима условило је формирање једне нове семантичке категорије у оквиру значења одеће, чији су носиоци означавани као нормални. У чему се састоји „нормалност“ стилски неопределјене омладине, показује се великом делом и кроз начин њиховог читања стилова.

Чињеница је да је и панкерски и шминкерски изглед нудио могућност „првог читања“ или денотације, јер су установљена њихова поимања и само у оквиру појмова прљаво, одрпано, и сл., односно чисто, уредно, и сл. Иако се на овом „наметнутом“⁶ значењу очишћеном од конотације углавном не завршава значење ових „слика“, само постојање овог нивоа ве-

⁵ E. Lič, *Kultura i komunikacija*, Просвета, Београд 1983, с. 7.

⁶ Барт говори о првом денотацијском значењу слике (*imidž*), „наметнутом значењу“ (*message by eviction*), које се састоји од онога што остаје у перцепцији слике кад се у мислима „одстране“ сва конотативна значења; R. Barthes, *Rhetoric of Image, Image, music, text*, Fontana Paperbacks, London, 1984.

ома је битно за њихово даље читање, односно формирање опозицијског односа њиховог садржаја. То читање „без кода” зачиње јасан контрасни облик, у који се смешта већина значења ових стилова.

Следећи мета-ниво значења карактерише комуникација оним знаковима ових стилова које бисмо, према Барту, могли назвати мотивисаним⁷, или аналогијским (у смислу неке „већ уходане“ асоцијације означујућег и означеног). Ланци, псеће огрилице, војничке чизме, итд. читају се тако у оквиру појмова агресивно, дивље, садистично, мрежасте чарапе, „титрасте“ панталоне... као улгарно, скупа одећа шминкера као буржуюско, и сл.

На том нивоу почиње, dakле, разлагање бинарне опозиције денотацијског значења и зачиње се тријадична структура, у којој значење нормалног одевања *не садржи ни један од негативних екстрема* панкерског и шминкерског одевања. Конотација се надовезује, представља одсликање тих означеных у релевантни друштвени контекст. Добијају се разрађени вредносни модели који се баве и позитивним и негативним импликацијама ових стилова. Панкерски се тако конотира бунтом, нонконформизом, храброшћу, али и егоцентричношћу, анархоидношћу и песимизмом. У конотацију шминкерског одевања улазе појмови аполитичност, конформизам, снобизам, заједно са хедонизмом и оптимизмом. Сигурно је да на том нивоу формирања значења потпомажу знања о осталим аспектима стилова, али се показало да је основ за формирање значењских модела могла бити и сама одевна иконографија.

Могли смо да пратимо како се почетни екстрем који је представљао парадигму значења панкерског и шминкерског одевања на нивоу конотације, развија унутар сваког од чланова односа, што је могуће из „нулте“ позиције нормалног одевања. На тај начин, реално неприхватље одевних образца тих стилова од ст-

⁷ R. Bart, *Knjževnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Београд 1979, с. 316.

ране нормалних (које може да буде или ствар избора или ствар могућности), не омета (или баш узрокује) њихово интензивно осмишљавање. Стилови представљају моделе двеју потенцијалних могућности вредновања ствари, које се одбацију или прихватају без реалног учешћа, више као „дobre за мишљење”.

Друга врста читања, која не барата значењима било поједињих једвних симбола било њиховим комплетним сликама, припада конотативном значењском коду. С обзиром на чињеницу да се тако богат и спектакуларан симболички материјал овде подводи под једну скучену масу вербалног садржаја, можемо наслутити да је овде реч о митском значењском систему. „Наивно” читање које нуди ова снажна и наметљива ејдетодика, спречено је у овом случају прожимањем неког још снажнијег митског језика, који га упрошћава и своди на *вербално означујуће мита*. По Барту, наиме, мит је „другостепени семиолошки систем. Оно што је у првом систему знак (...) постаје у другом систему просто означујуће”.⁸ У нашем случају, од конкретног смисла панкеске или шминкерске одевне симболике — препознаје се једино мода или запад.

Карактеристика је овог митског читања да не препознаје (или не узима у обзир) различитост стилских означујућих, већ их своди под заједнички појам. Најчешће је код одраслих, дакле припадника сасвим другог одевног дискурса, па их, вероватно, само њихово неучествовање у оваквом говору одеће и чини „једнотавним читачима”. Све те зихернадле, црвене косе, блештећи скупоцена одећа... не сматрају се вредним денотације, јер су пролазни, спољашни, празни ефекти, мода, она која слепо и безрезервно следи (копира) западну. Митско читање „лукаво” у овом потенцијалном значењу препознаје не значење, празнину, чији једини смисао је поистовећивање са његовим стварним носиоцима „тамо негде на западу”. Приписујући младости, незрелости и поводљивости то бесмислено (па и по-

⁸ Ibid., с. 235.

нижавајуће) повођење, митски читач подразумева неадекватност „тубића“ симбола у домаћим условима. Они (символи) самим тим трансфером престају да значе, односно значе запад тек на основу „домаћости“ контекста и актера.

2) Мит о западном и домаћем

Као митска грађа, синтагма западнамода „претпоставља постојање једне значењске свести“⁹ у складу с којом је сачињена. У оквиру те свести, дакле, формом запад обухвата се значење сваког од одевања које није препознато као домаће. Одређена предзнања очигледно упућују на то да се (бар у оквиру омладинског одевања), као различито од домаћег не појављује ниједна друга „врста“ одевања осим западног. Западно се тако, у овом случају, изједначује са сваким „страним“ (не-домаћим) начином одевања, односно појмови западно и домаће стоје као опозити у тајвом појмовном систему. Из тога би следило:

- да овакав значењски систем претпоставља постојање адекватне (одевне) означитељске праксе која одговара појму домаћа (домаћа мода, домаће одевање);
- како западно и домаће стоје у опозитивном односу (јер је западно у овом случају исто што и страно), аналогно ће и синтагматички западног одговарати *контрасна* синтагматика појма домаће.

ЗАПАД(ЊАЧК)О ОДЕВАЊЕ

пролазност
неозбиљност
спољашни ефекат
епигонство
бесмисленост
тубост

неоригиналност

ДОМАЋЕ ОДЕВАЊЕ

постојаност
озбиљност
исказивање
правих
вредности

итд.

⁹ Ibid., c. 230.

На плану означујућих, таква значењска свест може да се одражава на два начина:

— као *реално постојање* одевних знакова који би упућивали на „озбиљност”, „постојаност” или бар „оригиналност”, „домаћост” својих носилаца;

— као реално непостојање означујућих, односно успостављање „нултог степена” одевања, где би само *одсуство означујућих* које упућују на непожељно означену, функционисало као успостављање по жељи н о г.^{9a)}

У оквиру прве могућности испитаћемо функционисање југословенске моде као хипотетичке могућности такве оригиналне, „домаће” значењске одевне праксе. Друга могућност намеће нам испитивање појавности те претпостављене „нулте” одеће.

3) Цибери и југословенска мода

Цибере смо упознали као отпаднике, а и тисти листе у оквиру значењског система одевања код београдске омладине. Позиција цибера биће нам нарочито значајна јер: у оквиру описаног кода (што треба схватити као ограду) функционишу као представници домаћег одевања, југословенске моде (својим одевањем „У Борову” и „Клузу”; назив „цибер”, „сельак”, „шарпланицац”, „репроматеријал”, „сировина”, и сл.) има очигледно пекоративну конотацију.

Такав третман југословенске моде (иако се он овде, као што ћемо видети, односи само на одређени њен аспект), од стране већине омладине, много је допринео „противопужби” о „робовању западу”, а употребом појма сељачи (с е л ј а ч к о) за изражавање погрдних ставова, навукао је многа a d h o с предбацивања о дискриминаторским ставовима омладине.

9a) Реч је о релативном одсуству, односно одсуству оних означујућих који су присутни код чланова система у односу на које се формира значење.

Релација која се овим успоставља:

СТИЛ	:	АНТИСТИЛ	=	СТРАНО	:	ДОМАЋЕ
панкери	:	цибери	=	западно	:	сельачко
шминкери						

где, дакле, **домаће** одговара **сельачком** (са пежоративном конотацијом) знатно се, међутим, модификује ако правилно прочитамо појам **сельачко**. Појам је очигледно метафоричан јер његово означујуће није нешто што би упућивало на његов основни смисао (људи који живе на селу, баве се пољопривредом . . .), без обзира на то да ли такво означујуће уопште реално више и постоји. Користећи одећу из домаће понуде, по мишљењу стилиста, не само да немате шансу да изгледате оригинално, већ, штавише, вршите само (неуспеле) покушаје да изгледате управо као они сами, претварајући се у њихове разводњене и незграпне копије, карикатуре. Свесно следећи свој одевни узор, стилисти свесно сносе и последице његовог значења, па погрдним проглашавају управо *не-свест о значењу одеће* и „скрнављење“ узора невештим копирањем. Ако, дакле, **сельачко** значи „несвесно копирање“ (о таквој погрдној употреби овог појма касније ћемо више говорити), тада имамо:

Прихватање	Прихватање	Признање	Непризнање
западне	:	домаће	= (свест о)
моде		моде	: (не-свест о)
			неоригиналности
			неоригиналности

Другим речима, између оригиналног узора и „замаскираног“ (подомаћеног) узора, стилисти радије бирају оригинални и свесно га следе, трпећи епитет епигона. Они који се пак „наивно“ користе домаћом модом, у оваквом комуникационском склопу су у ситуацији да нехотише доводе у питање и само њено постојање.

Очигледно је, дакле, да југословенска мода у оквиру омладинског кода одевања није могла понудити симболе који би функционисали као успостављање „домаћих вредности“ одевања, барем не оних које се митологизују као антипод „западњачких“.

4) Решење нормалних

Видели смо како нормални, самим одсуством означујућих значења¹⁰. На плану естетског, нулта позиција обезбеђује избегавање негативног екстрема у који се смешта значење стилског одевања, док на плану друштвене конотације (нпр. екстрема пессимизам/хедонизам), нормално одевање функционише као *незначење*. На овом нивоу показује се незаинтересованост нормалних за учешће у значењском систему који је одређен законитостима значења постојећих стилова. Како нормално одевање не подразумева никаква ограничења индивидуалног кода (па, претпостављамо, може да отеловљује индивидуално кодиран и „песимизам“ и „хедонизам“), његово „одбијање“ значења односи се на исказивање *группног*. Излази да нормални *свесно незначење*, и управо ће та свест о значењу (не-значењу) властите одеће бити значајан фактор формирања њиховог односа према циберима, као битно различитим не-припадницима стилског језика одеће. Нормални препознају цибере и у погледу погрдности се слажу са стилистима.

3.5. ПОСЕБНИ КОДОВИ

Оно што нека слика пружа својим разноврсним читаоцима и тумачима, последица је рефлексовања њене унутрашње логике, кода, односно заснованости знакова, у шири значењски контекст. Последица су различита читања у којима начин декодирања и конотовања говори више читачима него о ствараоцима смисла, него о његовим носиоцима. Иако се значење, наравно, и ствара само у односу на „нешто друго“ (а поготову овиси о декодирању у нашем случају, када се већ готови кодови морају поново читати и осмишљавати у односу на нови контекст), морамо узети у обзир и извесну *самодовољност* кода, која се, поред осталог испољава као резултат *группног карактера* стила одевања.

¹⁰ О нултом знаку видети: R. Bart, *Književnost*, ... с. 336.

На одређени начин и у одређеној мери, наиме, ти су знакови морали да функционишу и у оквиру властитог система, тј. као слика себе. Организујући свој друштвени живот као „резерватско“ дружење припадника истог стила, актери показују потребу за кохезијом групе, потребу да „заједно значе“, или да значе нешто друго него кад су ван контекста властите групе, а можда и да „предахну од значења“, једноставно да не значе ништа, окружени властитим системом знакова. Потребу да се истраже посебни кодови осмишљавања властитог одевања намеће и чињеница да је оно често и другачије од оног контекстуалног.

1) Панкерски изглед

При разматрању специфичности кода на коме је био заснован имаџ „домаћег“ панкера, мора се узимати у обзир:

- директно преузимање значења узорне форме;
- измене кода настале из специфичности новог контекста.

Панкерски изглед широ се као прича. Било непосредно (преко путника у Лондон) или посредством медија (које је уследило касније), панкерски изглед дојазио је већ објашњен, испричан, прокоментарисан. Док су бријали главе и бушили образе зихернадлама, наши панкери су већ имали знање о значењу тих поступака у оквиру оригиналног панка, као и реакцијама које су изазивали. Иако су многа од тих знања била нејасна и неуједначена („покрет против незапослености, буржуја . . .“, „анаархија“, и сл.), можемо закључити да је панкерски изглед приман *са свешћу о његовом значењу*. Другим речима, прихваташа означујућих панка, значило је и прихваташе његовог спознатог, односно наученог смисла. За разлику од апстрактног смисла у који се заодевао шминкер заједно са својим модерним изгледом, смисао оригиналног панк-изгледа нудио се својим новим следбеницима конкретизован и вербализован, сведен на манифест. Због спектакуларности свог

покрета, енглески и амерички панкери били су стално у ситуацији да дају изјаве, да објашњавају и да се изјашњавају а ако то и не би чинили сами, чинили су то њихови разноврсни медијски тумачи. Панк је попримио карактер идејног покрета и његова симболичка апаратура ширila се по свету заједно са „упутствима за употребу”. Тиме се, међутим, не поједностављује много проблем ширења панка, јер је тај „фолклор” био растрзан противуречностима. Од нихилизма до активног политичког ангажмана, од фашистoidних до јасних антрасистичких захтева, од „радничке простоте” до елитистичке софицираности, од потенцираног заједништва до кататоничног солипсизма... све је то, на крају, могла да значи „зихернадла”. Исто тако, целокупна компликована конструкција панк-изгледа могла је значити и једноставно — ништа. Многи панкерски симболи, наиме, били су симболи „ничега”, форме „без садржаја”, „празно означеног”.¹¹ Ти чудни знакови (зихернадла, свастика) задобијали су смисао, губили га или мењали зависно од ситуације, реакције, контекста. Могућно је, ипак, извући неке законитости кода (или кодова) по којима се преносило значење панкерских изгледних симбола. Пре тога, рецимо да је, с обзиром на то да је панкерски изглед прихватан заједно са више или мање комплетном сликом идеацијског садржаја, тешко прецизно одредити који део тог смисла треба искључиво везивати за сам изглед.

¹¹ Хебди говори о значењу нацистичке свастике у панк-симболици: „Означилац (свастика) намерно је одвојен од концепта (нацизам) који конвенционално означује, али иако је постављен унутар једног алтернативног попкултурног контекста, његова примарна вредност и привлачност потицали су углавном од његовог недостатка значења: од његове могућности да обмане. Он је коришћен као празан ефект. Приморани смо да закључимо да је средишња вредност „ухваћена и одржана” у свастици представљена саопштеним одсуством било какве препознатљиве вредности. Симбол је у ствари, био „нем”, као и гнев који је изазвао; D. H e b d i d ź, op. cit. Познат је и исход „попуњавања празног означеног” свастике и код нас: реч је о познатој наци-панк афери 1981. у Словенији, са хапшењем и испитивањем панкера оптужених за оживљавање нацистичких симбола, и дочеканих осудом јавности, видети шире о томе у „Punk pod Slovenci” (документи)

Извесно је, дакле, да је смишо преко панкерских означујућих приман на различите начине:

— већина знакова исказивала се као произвољно веза уз смишо, дакле није непосредно указивала на неки садржај; била је „тајни знак”, „лозинка”, ознака идентитета;

— многе панкерске интервенције на изгледу функционисале су као сигнали, тј. аутоматски су изазивале осећање шокирањости, чуђења, негодовања, „безразложног беса” (како то каже Хебдиц); ако је у нешто могао да буде сигуран „новопечени” панкер, онда је то било да се неће свидети! он је ступао у (опет Хебдицова формулатија) „драговољно изгнанство”; већина од тих знакова показује цивилизацијску универзалност — за „нормалан свет” имају исти учинак на разним цивилизацијским меридијанима (Хебдиц то назива „прикладношћу панк метафора”);¹²

— многи знакови примљени су као „експериментални”: коришћени у оригиналном коду као празан ефект — они су значили „наменски”, односно у складу с реперима специфичних контекста.¹³

По Хебдицу, међутим, ако желимо да схватимо бит панка као комуникацијског феномена, морамо се оставити традиционалне представе о поруци као „комбинацији елемената који се једногласно односе на одређени број означених”.¹⁴ Панк, наиме, не успоставља тако једноставну везу између својих означујућих и својих означених. Узвиши при том у обзир да су његова означена често и „празна”, очигледно је да је панк више заинтересован за рад на својим симболима него за стварање сталног и конкретног смисла. Он је значењска пракса¹⁵, говор кроз начин говорења, а у крајњој

¹² H e b d i d ž, op. cit., с. 90.

¹³ Тако и панкерски и шминкерски знакови постижу семантички врхунац управо у свом референцијалном значењу. Шминкери, на пример, иако поткупљују с традицијом, добијају свој пуни идеолошки садржај тек „сукобом” са панкерским знаковима почетком осамдесетих.

¹⁴ D. H e b d i d ž, op. cit., с. 115.

¹⁵ Ibid., с. 116.

линији „тежња да се остане нем, нечитљив”.¹⁶ Циљ оваквог „рада на значењу” је изазивање симболично греда културе, нарушање синтаксе, оног стања које и деологија проглашава природним. Оно што панк чини специфичним унутар низа британских поткултура јесте управо „његова празнина”,¹⁷ и неразумљивост просечном човеку. Хебдиц то илуструје преко „класичног” означеног британских омладинских поткултура потеклих из радничке класе, а то је управо појам радништва, изражавање свог класног положаја. Док се оно у осталим стиловима изражава кроз предмете-фетише и теорије које га представљају, изражавају, код панка је оно апстрактно и неухватљиво „... симболично искривљено помоћу шминке, маски и надимака ...”¹⁸ Панк не само да није трпео сталне означујуће већ је непрестано радио на њиховом уништавању и обесмишљавању, стварајући „колажни хаос” од елемената стилова претходника. На тај начин, уместо „магијског разрешавања” свог класног положаја (које је према већини теоретичара карактеристично за симболизацију омладинских поткултура потеклих из радничке класе), панкер се више усредоточује на (што спектакуларније) представљање свог положаја, „неједнакости, безмоћности, отуђења”,¹⁹ кроз изгубљеност и крхкост својих означујућих, „које у било којем тренутку могу да замене друге”.²⁰ Хебдиц овај чин пре обрађаја који панк врши над својим означујућим назива означилаштвом²¹, за разлику од значења осталих поткултурних стилова, који су „директнији... и приписују већи значај конструкцији и пројекцији чврстог и кохерентног идентитета”.²²

Како ли онда таква суптилна семантичка материја панка преживљава пренос у нови значењски контекст?

¹⁶ Ibid., с. 117.

¹⁷ Ibid., с. 118.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., с. 122.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

Према реченом, суштина панка као процеса симболизације (његова процесуалност, разграђивање и стварање нових знакова...) губи се у овој операцији. Панк је приман као (више или мање) дефинисан (а у сваком случају ограничен) скуп знакова: његово првобитно одсуство икона претворило се у „иконолатрију”, његов процес значења се зауставио, односно означила што се претворило у значење. То „умирање” или „мумифицирање” панка уследило је веома рано и код оригиналног стила, када је једном стваралаштво у поткултури заменило њено следбеништво. У неаутохтоним контекстима панк треба да је аутоматски губио велики део свога смисла. По Хебдију, наиме, он је (бри) колажна сублимација свих послератних британских омладинских поткултура, која у својој структури функционише као „замрзнута дијалектика” односа између беле и црначке радничке омладине. По томе, рекло би се, панк преживљава губитак структуралне заснованости у контексту битно другачијем од свог аутохтоног.

На пример: панкерске „фрулице” панталоне (које су биле и део домаћег панк имиџа), потичу из гардеробе педесетих година, која је била основ за обнову стила тедибоја седамдесетих година у Великој Британији. Хебди описује љутњу тедибоја због те „крађе симбола” и „загађења ових светих предмета у додиру са панк стилом”.²³ Ово је у складу с његовим тумачењем панка као колажа иза кога су „... лежали наговештаји нереда, слома и мешања категорија: жеља не само да се подрију расне и полне границе, већ и да се поремети хронолошки редослед кроз мешање детаља из различних периода”.²⁴ И, као што смо већ рекли, управо овај чин преображаја на предмету сматра он основном значењском специфичношћу панка као круне свих дотадашњих стилова.

Очигледно је да „фрулице” не могу да носе исти семантички набој ако је у њих „увучен” београдски панкер, чак и у случају да претпоставимо да је упознат са описаном логиком стварања њиховог смисла. Одећа

²³ Idid., с. 120.

²⁴ Ibid.

тедибоја, наиме, представља носиоца претходног смисла у оригиналном панк стилу, који се губи преносом у контекст без „традиције тедибоја”. Према реченом, већина предмета над чијим је смислом панк вршио одређене интервенције, а који припадају греквизитима традиционалних или рецентних стилова британских поткултура — постају „празни” у промењеном контексту. Оригинални стил у таквим знаковима није пружио „готов” код својим аутохтоним припадницима, па можемо претпоставити или да су они једноставно примани „празни” (без кода), да им се напрости „веровало” на основу остале, знане семантике или да су примани по неком другом, новом коду, дакле оригиналном коду примаоца.

На пример: иако одећа из педесетих није у нашем контексту баратала смислом „одеће тедибоја” над којом је извршена интервенција једног свеобухватног смисла какав је смисао панка, она је, ако ништа друго, представљала старомодну одећу, одећу из прошлости везану за неку (с обзиром на године панкера), непроживљену, и тиме „тајанствену” епоху. „Шимике”, мини сукње и уске панталоне били су обележје и домаћих педесетих, готово њен симбол (уз „Кокту”, „шушкавице”, итд.). Као и много где, и наше су педесете обучене у носталгију, с окусом „невиног почетка”, доба акције, идеала и жеље за променом света. Конотација „митског почетка” којом је изношена и старомодна одећа домаћег панкера комуницирала у односу на смисао „захујтале промене” и вечне тежње за новим шминкереске помодне одеће или „пропале акције” и „великог разочарања” шездесетих година, (што је данас ќонотовало одећу хипија) уклапала се, уосталом, и у идеју оригиналног панка, у његов г e v i v a l.²⁵

Нови смисао домаћег контекста показује се тако не само као функционалан већ и аналоган смислу оригиналног стила.

Проблем „гуђих симбола” у таквим примерима постаје чак беззначајан, јер су и она права „прастредства”

²⁵ Иако панкерски revival пре тежи поремећају хронолошког редоследа, успостављањем хаоса, него магичном повратку у прошлост.

била „позајмљена”. Уместо да указује на беспредметност „крађе симбола” (која му се често предбацује), домаћи панк овде указује на „традицију позајмљивања”. Тако је једна од најрадикалнијих интервенција на изгледу, поступак којим се крајем седамдесетих година „постајало панкером”, био управо — сужавање панталона. Старе, хипијевске, широке панталоне, до јуче симбол неког групног припадништва, жртвоване су једнога дана у име неког новог (овде, стицајем околности, и „старог”) изгледа и идеја. Многи београдски панкери су свој ритуални прелаз у панк везивали уз овај чин.

Видимо, дакле, како су могућа и пре-кодирања значења панкерских симбола, што је резултат чињенице да је њихов смисао, услед промене контекста, постао празан (што не треба изједначавати са оним симболима који су и у оригиналном коду били „празни”).

Ако, међутим, размотримо хипотезу примања панкерских симбола без могућности настанка новог смисла (или кода), онда можемо претпоставити да су они функционисали:

— тако да су примани као мода

— тако да је идеаџијски садржај (смисао) сматран произвољно везаним уз своје означење.

Многи од идејних покрета обележених одевном симболиком, претрпели су процес *помодњавања*. У том процесу, стилски облици „... губе симболичко значење и постају попут феномена у говорном језику — произвољно градећи блокове система значења који називамо модом.”²⁶ У том процесу губи се конкретно значење одевних предмета једног стила и претвара у апстрактни смисао моде, „природни... стилски симболи претварају се у арбитрарне лингвистичке знакове”.²⁷ Престајући да буде израз неког специфичног групног идентитета, стил се претвара у произвољни систем моде, „у ком су ствари ријетко онакве какве изгледају”.²⁸

²⁶ *Moda i antimoda*, Pitanja 8/9, Zagreb, 1979., с. 29.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

„Људи се могу обући као проститутке, плесачи фламенга, перуански сељаци, каубоји, сеоски властелини, гангстери или маоисти, иако у стварном животу нису ништа од тога”.²⁹

Чињеница је да је домаћи панк патио од модне фрустрације. На самом почетку свог живота у овим крајевима, он је лако „скидан с дневног реда” једноставно бивајући проглашаван модом (као што смо то већ претходно истакли). И унутар самих панкера постојала је диференцијација на праве и помодне, при чему су помодни могли да буду не само они чији изглед је то експлицитно и намерно говорио (нпр. шминкери обучени у отмене и чисте панк-униформе), већ и они за које се сматрало да су панк-изгледом маскирали своју „идејну помодност”. Сматрало се, дакле, да се не само изглед већ и приступање „идеји” панка (које је чак могло бити и изгледно необележено) може приписати помодности (!). Како онда изаћи из овог круга препознавања смисла на чијем се и почетку и крају налази модна „авет”? Како препознати правог панкера од човека-обученог-у-панкера-који-то-у - стварном-животу-није, да парофразирамо овај духовит цитат. Ситуација је, боље речено, још компликованија јер, и онај који је заиста (?) постао панкер, могао је то урадити из помодних разлога. Ова „загонетка” биће шире размотрена и у поглављу *Судбина панкера и шминкера поткултуре*.

Рекли смо да постоји могућност примања панкера ског имица у оквиру које се идеациски садржај панка као покрета (који је спознат на друге начине), сматра произвoљno везаним за његове означујуће. То је било могуће из разлога које смо углавном већ навели: 1) садржај и форма панка примани су истовремено, као „пакет значења”, 2) велики део симболичке апаратуре оригиналног панка био је „неадекватан”, готово бесмислен за „туђе” контексте, 3) и оригинални покрет је веома рано своје стваралаштво над означујућим свео на манифест значења, што је резултовало произвољношћу смисла његових симбола, 4)

²⁹ Ibid., c. 39.

пред свој „поход на Балкан” панк је био већ у својој медијској фази, многи (више или мање талентовани) његови јавни тумачи дали су свој прилог „објашњењу” његових симбола, итд.

Тако долазимо до великог парадокса панка у домаћем контексту. Наиме, из претходног произлази да је за већину домаћих панкера био важнији (или бар једнако важан) садржај, идеја панка (с обзиром на наменско и произвољно прихваташе његове изгледне симболике). Изглед је, дакле, био „у служби” идеје, по чему је домаћи панк био стил рег definitionem, нешто што је супротно моди, у којој је смисао одеће „неважан”, апстрактан и латентан. Међутим, неоригиналност панкеске симболике у нашем контексту условила је произвољност везивања смисла за одећу. „Природни” симболи, као и у коду моде, постају арбитрарни. У нашој средини панк се никад није ослободио пежоративног, модног третмана, а ако је нешто могло увредити панкера (који је волео увреде), било је сврставање његовог антажованог изгледа у модне лудости.

Процес окоштавања панка, тј. везивања ограниченог идејног садржаја за ограничени број симбола додио се и у његовој „домовини”. То је оно што Хебди, да поновимо, назива претварањем означилаштва у значење. У тренутку када је посустао од дијалектике, од стално нових интервенција, стварања и одбацивања својих знакова, па постао манифестном симболичком сублимацијом ограниченог броја „идеја”, он у својој аутохтној средини ипак остаје стил са довољним бројем природних симбола, који своју семантичку вредност задобијају одређеном „традицијом значења”. Свеобухватни, стваралачки чин панка претвара се једноставно у стил као и сваки други (моди, тедибоји, итд.). Међутим, пренесен овако „мртав и залеђен” у некој семантичкој „фази”, још и у нови контекст (где „природни” симболи не значе више „природно”), он још више оговараја свој семантички корпус. Веза између идеје и форме толико је апстрактна, „научена” да подсећа на произвољност којом се нека одећа данас проглашава модерном и лепом, а сутра демодираном и смешном.

Очигледно је, међутим, да овде баратамо с два различита појма моде, од којих је један оперативнији, очигледнији утолико што је неизоставно везан за означујуће (изгледну симболику). Други је, суштински смешиштен у подручје и деологије, док му појавност одликује неодређеност, „маскираност”, необележеност. Сваки од-моде-другачије-заснован систем знакова, може бити поједностављен и смишено измењен тако да буде обухваћен њеним апстрактним и „податним” смислом. Али ситуација *помодњавања стила*, у којој долази до „окупације” модног над стилским смислом, битно је другачија од оне у којој стилски симболи *и даље функционишу*, с тим да је суштина стила доведена у питање митским језиком моде.

Видећемо како ће „листи, само обрнути” семантички процес функционисати у области шминкерског стила.

2) Шминкерски изглед

„Бити шминкер није болесна ствар”
(изјава шминкера)

За разлику од панкера који је свој стил непрестано морао да „брани” од моде, шминкер је свој стил с тварао од исте. Стилско и модно су, наиме, два суштински различита облика симболичког понашања. Стил подразумева *релативно сталан и ограничен број означилаца који упућују на неки конкретан идејни садржај*. Код моде је, с друге стране, одређен управо *променљивошћу, сталним разарањем и поновним стварањем својих знакова*, уз *апстрактни смисао*, који је константан управо због произвољности којом се веже за своје, стално нове, означујуће.³⁰

Прилагођавање новом (илити нашем) контексту, ублажиће ипак крутост ове поделе, и то пре свега због чињенице да су оба ова вида симболичког понашања не оригинални. Видели смо проблем панка: услед

³⁰ R. Bart, *Sistem mode*, Marksizam-strukturalizam, Delo, Argumenti, Београд, 1974, с. 160-178.

семантичких празнина насталих променом семантичког окружења, веза између смисла и знака постаје апстрактна, она која је иначе иманентна коду моде. С друге стране, шминкери ће, иако представници модног кода, задобити карактеристике стилског значења, услед (између осталог) контексталног значења, или конотације (конотације западне моде, којом ће бити супротстављени *домаћој*). Импликације западности обезбеђиваће конкретан смисао — идеологију, која је, опет, иманентна стилу. Значајан део идеолошког садржаја ствараће се и у комуникацији с идеологијом осталих стилова (видели смо како је на основу почетног естетског екстрема настао читав идеолошки систем панкерско-шминкерског односа, заснован на опозицијским садржајима, на пример).

2) 1. Систем (*туђе*) моде

Код шминкерског стила није само општи код моде већ и преиначени, додатни код који се формира као последица промене, односно двојности контекста који су семантички релевантни. Осим што ће, као конзумент западне моде, трпети опште импликације њеног система, шминкер ће се појавити и као носилац једног оригиналног смисла.

Одећа шминкера не производи смисао „директно”, јер би се он у противном мењао заједно с непрестаном променом њених формалних карактеристика. Смисао моде је сиромашан и ограничен, он „уништава своје означавајуће сваке године да би се надовезао на нове”³¹. Али, видели смо, тај јединствени смисао моде (који се не мења упркос редовитој промени њених означавајућих) не омета могућност оригиналних читања и нових значења. Крајњи резултат је, као што смо већ рекли, *претварање модног у стилски код*. Које су, ипак, семантичке особине овог стила које се могу прогласити *преузетим из општег кода моде*?

³¹ Ibid., c. 163-4.

Стална промена симбola основна је карактарестичка моде као семантичког система, дакле она коју безрезервно можемо приписати и шминкерском коду. У свом истраживању функционисања моде, Барт је објашњава као могућност произвођења апстрактног смисла који не води рачуна о материјалном значају елемената, већ, штавише, „ставља у први план безвредне елементе, док значајне елементе уклања”.³² Како на тај начин „смисао одриче супстанцијама сваку унутрашњу вредност”,³³ могућно је везивати га за било које означујуће. На тај начин, смисао моде је сведен и готово сталан, па се ова креативност система пребацује на градњу означујућих „који не одржавају готово никакву везу са својим означеним”.³⁴

С обзиром на то да нас интересује посебност, унутрашња структурисаност шминкерског кода, питање је, дакле, како се оваква структурисаност значења одређе одражава на свог конзумента, на који начин он прима њено модно значење. Ако он „у сваком тренутку осећа делање коме смисао подвргава материју чије изворно биће (...) није у означавању”,³⁵ онда значи да наш шминкер осећа делање тог апстрактног смисла /бесмисла који његову одећу чини модерном. При том, тај смисао није само у тој и таквој одећи, јер може да буде и у свакој будућој. Извесно је једино да га „више нема” у прошлој, „демодираној”, али је опет неизвесно — зашто.

Конзумент моде, дакле, пристаје да „не поставља питања”, он једноставно верује моди и безусловно поштује њене захтеве и законе. Према томе, шминкер прима поруке моде које се могу формулисати као: незаинтересованост за каузалност смисла, веровање његовом произвођачу, пристајање на пролазност његових форми, али која се не исказује као небитност форме, већ пре као небитност смисла.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid., с. 164.

³⁵ Ibid.

Поједиње исказе шминкера о властитом стилу можемо и директно довести у везу са овим специфичним порукама које доноси диктат модног смисла. Имамо овде на уму чињеницу да свођење тог апстрактног смисла на конкретне поруке, неизбежно пати од прозвољности мета-језика анализатора. С друге стране међутим, изналажење „конкретних последица” апстрактног смисла моде, узроковано је у нашем случају *стилизовањем модног кода*, односно чињеницом да *стилски код не трпи у толикој мери имплицитност и апстрактност смисла као модни*. У исказима типа *најважнија-је-забава-бити-леп-и-допадати-се*, у незаинтересованости за политичке и остale „тешке” теме, у конформистичким ставовима... шминкерско понашање заиста можемо довести у везу с порукама *м о д е*. У коду који придаје значење искључиво некој *одређеној* одећи, са одређеним смислом (какав је онај осталих стилова у оквиру испитивање популације), шминкери својом „агресијом” над смислом одеће, њеним сталним мењањем и одбацивањем, постаје „глупи” и „празни”, бесмислене и ненеобходиме луткице. Опет, они су више него иједан стил везани за своје означујуће, за *форму* (у смислу *промене форме*) својих спољашњих семантичких оружја. Не придајући им никакав конкретан смисао који би могао да постоји ван њих, шминкери постају одећа по дефиницији. Панкером се може бити и „у души”, али *шминкер мора да покаже да је шминкер*.

Ако се, дакле, на тај начин испољавају поруке које шминкер прима од *м о д е* користећи се њеним означујућим, како (и да ли) он прима и коноративни о моде, онај „отворени систем који са светом општи преко експлицитне номенклатуре друштвених означених”?³⁶ Ово, наравно, долази у питање једино (али управо) због тога што шминкеров свет, *његов реални свет, није „свет моде”*, па ни „друштвено означеност” западне моде није „друштвено означено” шминкера. Питање је, дакле, колико шминкер преноси стварност моде у своју властиту, а колико модификује властиту стварност да би личила на ону моде.

³⁶ Ibid., с. 166.

У свом објашњењу комуникације моде са стварним светом (која се обавља преко њене реторике), Барт говори о њеној могућности стварања у топијске стварности, оне у којој мода свој апстрактни смисао претвара у логику, логички и „природно” везује одређену одећу за одређену ситуацију, „истовремено измишљену и истиниту” („... овај свитер треба носити ако идете на викенд у Турену, у замак газде вашег мужа...”)³⁷. Осећајући везаност моде за одређену стварност, шминкер се, дакле, налази у позицији да у властитом контексту проналази или ствара такве сегменте друштвеног времена и простора који одговарају утопијској стварности моде. Наравно да се у томе „при помаже” и знањем о реалним облицима стварности моде (па користи, на пример, преузете институције кафића, пицерија, диско-клубова и сл.), али са том о(бе)смишљавајућом моћи стварања и уништавања модног смисла (модне стварности), он ће порадити и на подручју новог. Многа, до јуче анонимна места саставања тако ће, на пример, преко ноћи постати „шминкерска”, као што ће њихова привлачност ускоро и нестати, једнако без разлога (а р а з л о г а који би нама нешто значили, као што смо видели, и не треба да буде). Шминкери доследно прослеђују поруке моде. Њихова специфична ситуација (мода је „негде другде”) намеће им, штавише, креативну улогу стварања ситуација за које се, у оригиналном контексту побринула већ реторика моде. Тако ће, на пример, концерт класичне музике (доскора прилично непопуларне) постати шминкерска м о д н а с и т у а ц и ј а, она, дакле, у којој се стварност (слушање музике) натала реториком моде, „измишљеним смислом” који се приказује као природан и логичан.

Видећемо, такође, како су шминкери од преподнева створили своје друштвено време. Јутро и доподневни часови који су конотовани запосленошћу, обављањем радних задатака, журбом, дакле реториком р а д а, претварају се посредством шминкерског стила у свечаност, време показивања, безбрежног ћаскања,

³⁷ Ibid., с. 168.

дакле време н е-р а д а. Вече или викенд, време за одмор и забаву оних оптерећених радом током дана (односно радне недеље), код шминкера су само једнако-вредан део празничког времена.

Посматрано у светlostи шминкерског кода, п р а з-
н и ч н о ј у т р о се показује вишефункционалним: освојен је део дана, време за пр е п од н е в и у одећу; изигравањем реторике рада, на делу је реторика моде, она која брише понуђене каузалности (у овом случају, ритам рада и доколице). На тај начин, шминкерски кôд понекад производи директну колизију са друштвеним означеним (р а д н о пр е п од н е) своје реалности. Изигравајући властиту, он настоји произвести стварност моде.

Мода, дакле, за шминкера није само одећа већ и обавеза преиначавања стварности.

2) 2. Специфичност кода — метонимија

У дескриптивном моделу приказали смо како је начин набављања одеће истовремено и мерило за ортодосност шминкерског кода. Наиме, набавка одеће у домаћим бутицима, дакле оне сачињене према обращенима тренутне западне моде,³⁸ чини границу између шминкерских и осталих стилских простора (најчешће нормалних, некад и цибер). Куповина одеће у „комисионима”, дакле оригиналне „западне” одеће, била је takoђе на граници толеранције стила. Правим шминкером сматран је искључиво онај који је своју одећу набавио у иностранству. Видели смо како је ово, као и инсистирање на одређеним маркама одеће које су „ин”, прибавило шминкерима епитете снобовлuka и „шетајућих марки”. Сигурно је да неке узроке шминкерског инсистирања на оригиналности одеће треба тражити и у њиховој одбрани од „сурогата” које је домаћа продукција одеће еmitовала као „југословенску моду”, као што се и њихово слабо одушевљење за

³⁸ Власници ових бутика имали су сталан контакт са центрима западне моде, па су веома брзо преносили новитете, израдом одеће по узору или продајом оригиналне одеће.

одећу из комисиона може приписати често лошој квалитети робе купљене на велико и намењене препродаји у домовини. Међутим, у већини случајева такви практични разлози не објашњавају много. Стручњаци за спољашњи ефект, шминкери мора да су били свесни беззначајности и звора набавке одеће за „остали свет”, који није ни препознавао ситне разлике у одећи, а поготово неосетљив се показивао у случајевима „различитости” два потпуно једнака комада одеће од којих је један купљен у Турској, а други у Италији, па је аутоматски код шминкера задобијао и већу важност. Шминкери су, ипак, придавали велику пажњу овим нијансама, па је и скupoценији комад купљен у Трсту имао мању вредност од јефтинијег који је купљен у Риму. Трст, Бари и остала места за масовну куповину Југословена, сматрала су се одвећ „контаминиранима” домаћим елементом.

Одећа за шминкере није дакле значила само својом формом, па ни само својом модерношћу. Она је задобијала готово фетишски карактер својим пореклом, везаношћу за одређени „свети простор”, својим контингвитетом са стварношћу западне моде. Разлика између модерно обученог младог Римљанина и једнако обученог београдског шминкера, јесте управо у тој магији коју је шминкер приписивао одећи заслугом њеног порекла. Форма одеће (мода) и њено порекло (стварност моде), дакле метафоричка и метонимијска вредност одеће, биле су за шминкера подједнако битне.

Шминкер, дакле, не трпи само импликације моде као семантичког система већ и оне (специфичне за домаћи контекст) које произилазе из њене страности.

Метонимијски карактер његове одеће, који га повезује са жељеним контекстом, можемо дакле сматрати специфичношћу кода шминкерског стила, с обзиром на примарни код који је карактеристичан за све „заробљенике моде”. Ти кодови су равноправни, тј. шминкер значи и својом модерношћу и својом страношћу, што је још један показатељ овог специфичног процеса „претварања” моде у стил под утицајем промене семантичког контекста.

4. МУЗИКА КАО ПАРАМЕТАР СТИЛА

Музика је, уз изглед, најважнији параметар стила. Под музиком одређене стилске групе подразумеваћемо овде скуп инструменталних или вокално-инструменталних композиција које се, према неким својим карактеристикама, могу подвести под одређени музички жанр (панк, диско, рокабили, реге, хеви метал, итд.). Терминологија и одређења тих жанрова припадају, у аналитичком смислу, домену музичке критике, па ће њихово представљање као културолошких феномена захтевати нови приступ и нови речник. Успостављање дескриптивног формалног обрасца неминовно ће се удальјавати од оног најобјективнијег „описа“ музике чији је крајњи облик — нотни запис, и стићи на много несигурније, кад је музика у питању, подручје речи. Неминовност да се музика, као уосталом и други елементи стила, за потребе дескрипције издваја из свеопштег контекста стила, неће представљати тешкоћу утолико што ћемо, у успостављању њених значења, често морати да захватамо у стил као хомолошку целину. Иако смо, дакле, на теоријском становишту да сви параметри стила делују хомологно, па би, дакле, крајња ознака чена требало да буду иста као резултат значења и изгледа и музике, очигледно је да музика има специфичан код значења. Не мислим само на ону специфичност која, у крајњој линији, оправдава постојање мноштва и разноликости изражаяних средстава стила уопште, већ на ону познату апстрактност музике, њену „неухватљивост“, која ће се успостављати једнако у њеном опису као и у откривању кода њеног значења.

Немогућност достатне дескрипције неке музичке форме (која је можда и немоћ, музички недовољно обра зованог, аутора), односно успостављања означујућих која су само њој иманентна, у нашем ће случају имати једну олакшавајућу околност. Наиме, због чињенице да је омладинска стилска музика код нас углавном неоригинална (преузета појединачно или са осталим стилским елементима из других културних контекста), њена ће се значења у великој мери успостављати, како из оригиналне стилске целине (па „пренесена“ у нови контекст), тако и из затеченог, новог културног контекста. Дакле *формалне музичке карактеристике* носиће, у суштини, само део целокупног семантичког набоја.

Не превиђамо, наравно, могућност да се музика може третирати као аутономан, уметнички чин, али ће се наша анализа ограничити на она њена значења која извиру из њене припадности групном стилском идејском пољу.

4.1. КАРАКТЕРИСТИКЕ ПАНКЕРСКЕ МУЗИКЕ

Као и сваки други, и београдски панкер је био познат по томе што слуша само и искључиво једну врсту музике (наравно, панк). Та музика, настала крајем седамдесетих година у Америци и Великој Британији, инспирисана је повратком коренима рок (rock) музике (педесетих и шездесетих година). Агресивна и минималистичка, прожета „нервозном депресивношћу урбаног тинајцера“, панк музика је означила крај електроником и техничким савршенством оптерећеног рока краја седамдесетих. У музичким средствима, панк је представљао осиромашење, намерно свођење мелодије и ритма на неки „праоблик“ рока, оглојену суштину ове (више него) музике, која је обележила једну половину века.

Што због ироничног става према техничком савршенству музицирања, што због чињенице да су се панк музичари, барем у почетку, формирали из музички по-

тпuno необразованог „уличног кадра”, звук је у већини био „расхимован”, неуједначен и изведено крајње једноставан, уверавајући публику да „проблем музике није у свирању”¹. Оно што је надокнађивало јачину доживљаја била је жестина музицирања, брзина ритма и звука гитаре, хипнотичко понављање мотива и бучност на граници издржљивости. Према речима публике, оно најбоље у тој музici била је енергија која се емитовала са сцене и пунила слушаче. Рок је поново постао музика свакидашњице, каква год да је она била. Својеврсни нихилизам, карактеристичан за панкерски стил уопште, очитовао се као нагли прекид са свим музичким формама које би се могле назвати традицијом рок музике, па је рудиментарни рок, који се настојао поново оживети, третиран на начин који је био на граници пародије. Мелодични и певљиви мотиви поп музике, плесност и механички звук диска, концертни аранжмани симфо рока, итд., названи су „обичним смећем”. Које су се вредности потенцирале наместо старих, видљиво је из следећег цитата:

„Панк рок — било који дечак може да набави гитару и постане звезда, упркос, или управо због неспособности, недостатка талента или интелигенције, ограничености или надарености, а редовно му то успева услед фрустрираности, огорчености, храбrosti и потребе за наметањем свог ега. Потребна је велика софистицираност — или још боље никаква — да би се уживало у најбољем панку — или у најгорем — разлика је уосталом незнатна”².

Не смемо занемарити панкерску самоиронију и тежњу да покажу како им до уобичајених квалитета или похвала ни најмање није стало. Јер, уобичајено сватање и вредновање „неспособности”, „ограничености”, најгоре музике”, у панку је „изврнуто”, па су, кад су вредности опет „дошли на своје место”, ову музiku рок

¹ D. Glavan, *Punk*, Дечје новине, Горњи Милановац 1980, с. 12., „Rock је увијек упечатљивији онда када се аутор концептира на оно што говори, а не кроз коју ће форму то истаћи. (...) ... рок је првенствено медиј ерупције колективне свијести а не индивидуалних формалних истраживања”, *ibid.*

² *Ibid.*, с. 15.

критичари врло похвално третирали. Панк постаје симболом искреног и истинитог доживљаја света, а његов музички израз значајно је променио естетику: „сувровост“ и „сировост“, радикално смањење украсних музичких елемената, снага и изравност текстова, постају ознаком повратка правим вредностима рок музике.

И оне музичке жанрове које је сматрао својим коренима, панк је спајао на тако „незграпан“ начин и бојио тако специфичним бојама да су се они једва препознавали.³ Чињеница да је панк музика ипак представљала завршницу једног, неколико деценија старатог, музичког израза (као што је и целокупан панк стил елаборирао сваки од послератних британских омладинских стилова), та дакле веза панка са својом традицијом (која се додуше испољавала као њено негирање), довела је у приличну недоумицу домаће рок критичаре. Домаћи панк и тзв. новоталасну рок музику, многи су стога сматрали неутемељеном услед недостатка „старог таласа“, односно домаће традиције оних музичких жанрова које је „бреколирао“ оригинални панк. Други су, напротив, сматрали да је „нови талас“ права ори-

³ „Токови који су водили од Дејвида Бовија (David Bowie) и глитер-рока преплели су се са елементима америчкогproto-панка Ramones, Hartbreikers, Iggy Pop, Richard Hell), струје унутар лондонског поп-рока (101, Гориле, итд.), инспирисане поткултуром мода из шездесетих година, елементима *Kanvi Ajland* обнове из шездесетих година и ритам-и-блуз група из *Sautenda* (*Dr Filgud, Lu Luis*, итд.). северњачког соула и регеа. Не изненадује што је крајња мешавина била помало непостојана: сви ти елементи непрекидно су претили да се издвоје и врате својим изворима. Глем рок придржан је нарцисоидности, нихилизму и збрку у родовима. Амерички панк нудио је минималистичку естетику (...), култ улице и склоност саморањавању. Северњачки соул (...), донео је своју традицију брзих, истрзаних ритмова, соло играчких стилова и амфетамина; реге је придржан своју егзотичну и опасну ауру забрањеног идентитета, своју свест, свој ужас (*dread*) и свој мир (*cool*). Ритам и блуз је ојачао жустрину и брзину северњачког соула, вратио рок његовим основама и донео крајње развијен иконокласам, целовито британску личност и необично пробрано дивљење према наслеђу рокенрола“. D. N e b d i d ž, *Potkultura: značenje stila*, Београд, 1980 с. 35.

гинална домаћа рок музика и да је панк само метафоричан њен узор. Опет, дакле, исти проблем на делу, као и при интерпретацији изгледних симбола.

* * *

Време истраживања затиче у Београду већ неколико година дугу праксу слушања панк музике, чије су се почетне тенденције већ биле развијене у неколико под-жанрова, поделивши тако панкера на „ортодоксне”, „постпанковце”, хардкоровце”, „алтернативце”...⁴ Припадност ортодоксном панку (која је у већини подразумевала и најагресивнији панк имиџ, укључивала је слушање „старих” и „јединих правих” панкера, углавном енглеских група,⁵ чија је музичка каријера, у складу с идејом да панк не сме да се „продат”, постане масован и општеприхваћен, трајала веома кратко. Захваљујући томе, „ортодоксни” су били упућени на ограничени број панкерских „ствари”. Сваки даљи развој панк музике за њих је представљао скрнављење првобитне идеје, а слушање неке друге врсте музике није долазио у обзир. Ова „митска” музика (неки од њених аутора, култ личности панка, већ су били мртви подлегавши дроги или неком другом облику аутодеструкције),⁶ могла се слушати, наравно, само преко посредника (плоча, касета, радија), па су тиме „ортодоксни” кршили једно од основних правила панкерске музичке естетике — да се музика прима „уживо”, на концертима. Док је њиховом укусу одговарао само мали број домаћих група,⁷ „умеренији” панкери ипак су на-

⁴ Према исказима информаната: a) OI (нови панк) — Peter and the Test-tube babies, Angelic Upstairs, Cockney Rejects, b) hardcore — Varukers, v) pozitiv pank — Bauhaus, Creatures, g) post pank — Theater of Hate, Killing Joke ...

⁵ Sex Pistols, Clash, Damned, Jam, Ramones, Buzzcocks ...

⁶ Легендарна је смрт Sida Viciousa, члана Sex Pistolsa, који је умро од дроге у 22. години, након што је оптужен за смрт своје девојке (Nancy Spungen).

⁷ Дисциплина кичме, Партибрекерс, Панкрти, Урбана герила, Аутопсия, Параф, Електрични оргазам ...

лазили одушка и на домаћим концертима. Неки од њих су се определили за „тврђу“ варијанту, други за алтернативне музичке облике инспирисане првобитним панком, који су развијали неке од његових музичких карактеристика: експерименталност, минимализам, ко-нцептуално третирање музике. Многи панкерски оријентисани београдски средњошколци, схвативши ограничења или превазиђеност „старог“ панка, „прешли су у „алтернативце“, приближивши се тако и домаћем и овом таласу.

За многе, то је био и „први талас“ домаћег рок стваралаштва. Протласивши ону оригиналну мањину домаће рок „класике“ (*Бијело дугме, Рибља чорба, Булдорфер* итд. за његовог претечу), чиме је задовољен захтев за традицијом, новом таласу наклоњена музичка критика нигде више у домаћој музици није ни препознавала — рок. Појавивши се „са незнатним закашњењем“ у односу на англоамерички панк, домаћи нови талас је за неколико година под својим називом окупио прилично разноврсне музичке продукте, које би, према ауторима, могли сместити на релацију Љубљана — Загреб — Београд (мада је било панк група и из мањих градова, Ријеке, Марибора, Новог Сада, итд.). Оно чиме је нови талас заиста задобио панкерски дух, било је изразито смањивање дистанце између публике и извођача. Концерти су одржавани много чешће него раније, у време мега-група (каткад и више пута недељно), у клубовима и мањим просторима, где је физичка удаљеност између извођача и публике била минимална. Чланови панк група могли су се срести на улици, често су се познавали из комшијука или школе, кафане. Били су једнако обучени као публика, а често и сами део публике на панкерским концертима. Чини се да је заиста било лакше него до тада формирати властиту групу, јер су многи моји информанти неуморно радили на томе. Младе групе рекламирале су се исписивањем графита са својим називима (*Хипнотисано тиле, Мртво дете, Berliner strasse, Партибрејксерс, Дисциплина кичме*, итд.), а о њима се писало и у фанзинима, алтернативној панк штампи.

Популарност великог дела новоталасне музике, третирање свакодневних и обичних проблема, допадљивост звука која је била ван клишеа поп музике, условили су ускоро и њену комерцијализацију с једне, а елитизацију једног ауторског дела с друге стране (на пример, тзв. арт рок струје, са *Идолима* као предводницима). Спотови новонасталих група емитовани су у „породичним“ емисијама на телевизији и између блокова новокомпонованих народних песама на радио-програмима. Без сумње је, уз процес комерцијализације те музике (који ју је постепено приближавао поп звуку), текао и обратан процес оплемењивања и продуковљавања медијског израза под утицајем „младе“, новоталасне културе⁸.

Ипак, музика коју је покренуо нови талас рок стваралаштва, осим неких изузетака (*Дисциплина кичме, Панкти, ПараФ, Партибрејкерски* и још понеки), није била музика правих панкера. Она је, упркос домаћој алтернативи, и даље остала „тамо далеко“.

Текстови панк песама представљају веома значајан израз панкеске естетике. За разлику, на пример, од шминкерске (у којој је „љубавни мотив“ једне песме могао глатко да се замени неким другим), текстови панк музике били су готово независтан манифест стила — одвојени од музике могли су представљати некакву панк литературу. Они ће нам, због своје изравности, уједно представљати и најприступачнији и најочигледнији језик стила. Он је углавном обичан, свакодневан, јасан, „денотацијски“, у најмањој мери шифрован стилском симболиком. Оно што је у одевању „дубље“ кодирano, дозвољава више читања или се уопште не нуди читању, лакше „пробија“ кроз вербални израз и открива смисао, упркос поетским кодовима (које „не дирамо“).

Наводимо неке репрезентативне текстове, из којих ће нам значајно бити сагледавање мотива, испољених вредности, манифестног идеолошког садржаја, као и језичних специфичности и естетике.

⁸ Најбољи преглед новоталасних догађаја у музичи, текстовима, стрипу, позоришту, итд., видети у Almanahu novog talasa u SFRJ, IIC SSO Srbije, Београд 1983.

* * *

Састав Sex Pistols представља симбол панк музике и панк покрета уопште, а неки његови чланови (Rotten, Vicious) митске личности чије су биографије део панк фолклора и који су сматрани родонаочелницима панк ритуала и понашајних образца. *Анархија у Уједињеном Краљевству* (Anarchy in the U. K.) изазвала је 1976. први јавни панк инцидент.⁹ Значајна је за нас и због тога што, на неки начин, обележава и почетак свирања панка код нас (отпевали су је Панкрти 1977. године).

Анархија / ја сам антихрист / не знам што желим / али
знам како ћу то постићи / желим уништити случајног
пролазника / јер желим бити анархија / ничије псеће
тело / желим бити анархија / јасно ми је што желим.

Ова, као и друга њихова чувена песма *Нека бог чува краљицу* (God save the Queen), из 1977. године:

Нека бог чува краљицу / и њен фашистички режим /
створила је од вас имбециле / потенцијалне хидрогенске
бомбе / нека бог чува краљицу / јер она није људско
биће / нема никакве будућности / у британском сну.¹⁰

представљају примере експлицитних политичких ставова (иако нејасних захтева), ангажованих панкерских текстова, који су, „разнесени” плочама набављеним у Лондону и расирени усменом предајом, имали значајан утицај и на поједине видове испољавања домаћег покрета. Концепт а нархије, који је јасно промовиран у овој већ легендарној песми (заслужан, између остalog и за многобројне А у београдским графитима), развијан је, трансформисан и модификован у нашим условима на различите начине, и имао је посредне импликације у различитим сферама панкерског интересовања, од политичког до уметничког мишљења. Многи панкери су у исказима потенцирали свој „анархијам”, додуше веома широко концептиран, као „непошто-

⁹ D. Glavan, op. cit., c. 180.

¹⁰ Ibid., c. 182.

вање постојећих вредности". Код неких, нарочито млађих припадника стила, идеја анархије је, недовољно елаборирана, изазивала прави мисаони хаос. Дијапазон поимања „анархије” ишао је од изазивачких подухвата дирања у политичке „светиње” (нпр. исписивање националистичких графита или претенциозни националистички искази очито смишљени за изазивање шока) па до буквалне занемелости, немоћи у расуђивању и просуђивању свакодневице. Ово „стање свести” код дела панкера остала омладина је третирала као „глупост, примитивност и дивљаштво”.

Могућност апсорбовања и стварања нових значења није била једнака у случају свих ставова експлицираних у овим текстовима. Слушање *God save the Queen*, на пример, не само да није изазивало оно осећање припадништва и разумевања као *Анархија* — немогућност уживљавања у проблем, непостојање правог интереса за тему („дропаст британског сна”), изазивало је чак и одбојност. Пуко подражавање и „левање песмица” није био панкерски стил, и није се подударао са њиховим интересом за властиту реалност и свакодневицу. Неки су панк текстови имали своје директне пандане у домаћим:

„... британска полиција је најбоља на свету...”

(Полицијски блок)¹¹

„... ниједне нема боље од наше полиције...”

(Параф)¹²

Одлика панкерских текстова била је и „емоционални реализам”, а позивање на „реални став према конкретном” било је врло често у исказима панкера о њиховом ставу према свету.

Напустила је школу попут милиона других / привремено ради у продавници и сања о мужу и љубавнику / није јасно да је на покретној траци батеријских супруга.

(XTC)¹³

¹¹ Ibid., c. 165.

¹² Almanah novog talasa u SFRJ, c. 34.

¹³ D. G l a v a n, op. cit., c. 150.

Нашем дописнику је жао што вас мора известити о тешким тренутцима / у којима се ништа не одвија онако као би требало / око граница метеж / у брдима неред, недостаје хране / криминал се удвостручио / цене су скочиле откако је пала влада / клима је нездрава, инсекти и пацови се множе / и све нам се више ближи крај / то је био наш известитељ / нестаје ми траке / плачке / појари / силовања ...

(Wire)¹⁴

Домаћи пандан емоционалном реализму панка очитује се као истраживање властите свакодневице, најближе своје околине, града, улице, као указивање на друштвено проблеме и ироничан и пессимистични став у погледу њиховог решавања (јер, видели смо, панкерски реализам је резултовао готово апокалиптичним визијама). Политичко освешћивање налагало је преиспитивање ауторитета, отпор фразерском и лажном представљању ствари, упитаност над властитом судбином и рушење мита о болој и „светлој“ будућности.

Кажу ми сутра ћеш добити нови стан / све што радим ради ми за сутра / пробудите ме оног јутра / кад дође то сутра / они се брину за мој мали живот / они брину за моју будућност / кажу ми да живим за боље сутра / пробудите ме ...

(Прљаво казалиште)

Туђе нећемо / своје не дамо / живјела Југославија / живио СКЈ / не дијајте у наше ствари / оставите нас на миру / ми волимо линију / живјела Југославија.

(Параф)

Старе бабе чупају из земље црвену циклу / мрак пада на жељезну завесу / за доручак, за ручак и вечеру цикла / до неба допире жељезна завеса / стружемо рђу са жељезне завесе / у тами се скрива жељезна завеса / ни мртви који не могу више у небеса.

(Панкти)

Ја сам шокиран да код нас може постојати ствар / што свесно баца лоше светло на садашњи тренутак / и квари нам просек / протестирам / ко није за — није наш / ја сам шокиран да је то уопште могуће / да неко ради што год

¹⁴ ibid., с. 139.

хоће / прави такве торте / ја сам шокиран да још подно-
симо неодлучне / што квари нашу акцијску способност /
ко превише мисли погрешно зна / ја сам шокиран у ов-
ом критичном тренутку / али ако будемо сложни и чврс-
ти моћи ћемо их уништавати / кад их нађемо на путу.

(Панкрти)

,Регионализмом" новоталасне естетике рок теоретичари су¹⁵ називали третирање „малих и обичних" проблема најближег окружења. Панкер није био склон „weltschmertzу", волео је да именује свој проблем (при том му се ниједан није чинио малим или недовољно значајним). Резултат је — да је сваки наш већи град напослете-
тку имао своју „дрну песму", „мрачњаштво" и песими-
зам су добили улаз у јавни простор. Јер, искреност, из-
равност, иронија и горчина ових песама, представљали су заиста преседан у домаћем масмедијском изразу:

Живим у Ријеци / у дивноме граду / живим у рупи / нај-
већој у Југи / шминкарица, курви / пијаница, педера / фри-
кова и панкера / пун је град / Ријека болује / Ријека је
заражена / заразила је шминка / заразио је Трст / ципе-
лице, кошуљице / одијела, чизмице / made in Italy, made in
France.

(Параф)

Загреб је хладан град / сви смо изашли ван / асфалт је
врүћ и сунчано поподне / а Загреб је ипак хладан град.

(Филм)

Велики бели град / са две реке под ногама / велика бела
лудница / с великим белим људима / то је мој град Бе-
оград / велики сиви град / лудаци и наркомани / силеције
и научници / мирис купуса из подрума / и ракије из уста /
мој велики отац / и моја велика мајка / то је мој град
Београд.

(Безобразно зелено)

Званични и стереотипни концепт о млади не као „ве-
селих и перспективних којима припада будућност", ко-
ји се све више нагризао, добија са новим таласом „од-
лучан ударац".

¹⁵ Д. Главан, Д. Кремер, Д. Врдољак ...

Ја имам све што није имао мој тата / живим боље него он пре рата / имам дугу косу, имам себе / своју досаду и своју девојчицу / бежим низ улицу / дечаци у мом граду возе туба кола / девојке им краду, довлаче у град моду из Париза / многош пуште, изумирај им ћелије / бежим низ улицу.

(Безобразно зелено)

Желим да се прекине то стање / хоћу да изађем / да гурнем главу напоље / у stomaku моје мајке / да што пре пребринем / своју љуту бригу / желим да одрастем што је брже могуће / да се лепо запослим / и добро оженим / да и ја себи родим неку жртву / да одем у пензију / да ме лепо сахране / само нека брзо прође / и кад ми слика изађе / при крају неких новина / ја ћу почети безбрижну игру са првима, првима, првима.

(Електрични оргазам)

И сензибилитет љубавних тема знатно се променио. Тежиште „љубавног бола“ пренело се на мушки род, како у односу на супротан пол (кога се замера окрутност, рационалност, материјализам, феминизам), тако и на исти: хомосексуалност не само да није табу, него је чак „у моди“:

Ти знаш да ја не волим девојке / са дугим косама са дугим ногама / што имају двадесет година / што имају боју на уснама / више волим неке друге девојке / фине мале нежне девојице / што имају тринест година / што им груди тек расту / волим и оне мало старије / што имају прве боре на лицима / што имају тридесет година / оне ми се стварно свиђају.

(Електрични оргазам)

Ти идеши са својим друштвом / прелазиш преко улице / улиреш прст у мене / смијеш се / ти знаш да ме то страшно боли / јер ако те неко воли, па то сам ја / ти идеши са својим мушким друштвом / и волиш прљаве жене / а ја те чекам вјерно као пас / знам да ме правиш љубоморним / јер толико си ми пута / на кљуни у парку знаю речи / ја сам за слободну мушку љубав / ја сам за слободну мушку љубав / ја сам за слободну љубав.

(Прљаво казалиште)

Ретко те виђам са девојкама / а виђам те сваки дан / ипак никад ниси сам / око тебе су дечаци / фини су ал ипак знај / гласине се брзо шире / а кад пукну ту је крај / девојке су мени драге / волим их ал ипак знај / сналазим се тешко с њима / један сусрет, ту је крај.

(Идоли)

Илустроваћемо још и тзв. неопсиходеличност дела тих текстова, која није у складу с његовим реализмом, али представља један од смерова каснијег развоја (пост) панкерског сензибилитета. Неопсиходелију слушају и кул дар кери, данашњи потомци београдских панкера, обучени у црно „и споља и изнутра”.¹⁶

Болесници трче преко парка / од трга носе папуче под мишком / носе зубала у руци / крените за њима све до киоска / у сенци купите им све што желе / напола су будни напола су луди / лавеж стакла смирује им натечене живице / рика гвожђа затиче их — апсолутне кривце / завијених руку, ногу, очију и рана / око моје главе / буде и траже нешто што сам од њих сакрио / пршиљенове, kostи, цео скелет / мртвог трупла / дижем се и вичем / браћо, гипс је у флоци / скочише, окомише се, он се нама руга, поздрављају криком / сваки нови део тела што га трагају са мене / напрећнувши чела / понекад је тешко после година и мрака / сетити се зашто неко опет витла / ножем око моје главе.

(Шарло акробата)

Са својим подстанаром имам проблема / он живи ту у мојој глави / у белој соби са зеленим вратима / скривен од погледа мојих родитеља / сваке вечери дуго причамо / и он ми предлаже чудне ствари / то се не би допало мојој мајци / она брине за моју будућност.

(Електрични оргазам)¹⁷

4.2. КАРАКТЕРИСТИКЕ ШМИНКЕРСКЕ МУЗИКЕ

Шминкери су били „оптуживани” да слушају само диско музiku и „хитове” популарне музике. Према њиховим речима, слушали су „све што воле” и сматрали су ограниченима оне који слушају само једну врсту музике (а нарочито панк). Чини се да је недоумица ипак била у различитом третирању музике од стране поткултурних група. Панкера или хипија не бисмо могли ни замислити без јасне музичке концепције, за шминкера, пак, музика је представљала само још једну од „животних радости”, пуку за бању.

¹⁶ Cure, Bauhaus, Sisters of Mercy, Virgin Prunes,...

¹⁷ Сви текстови се налазе у Almanahu novog talasa u SFRJ

Ако смо панкерску музику окарактерисали као „тешку”, бучну, јаког и монотоног ритма и немелодичног звука, онда бисмо шминкерску (уз исте проблеме „дескрипције” музике) могли препознати као „лагану”, певљиве мелодије, допадљиву, плесног ритма и дотераних инструменталних и вокалних средстава. Осим диско музике, уз коју је ишао читав један тип забаве у напученим светлуцавим просторијама уз „синтетички”, пријатни звук, шминкери су радо слушали и разне варијанте поп музике¹⁸, која је конзумирана преко радија, плоча и концерата одговарајућих група и певача. Музика шминкера била је стилска зато што је одговарала потребама стила, а не зато што је ауторски и креативно извирала из стила. Наравно, то је била последица управо тога што шминкерски стил и није био стил са ограниченим бројем аналогно кодираних означилаца. Шминкески стил стваран је „на лицу места”, за разлику од панка или хипи стила који су, идеолошки и иконографски утемељени, стигли у наше просторе као готови стилски производи. Већина музике коју је слушао шминкер имала је зато много масовнији предзнак него што је поткултурни. Широки аудиторијум омладине конзумирао је овакав тип музике кроз продукцију домаћих медија. Ово није била типична „музика за младе”, јер је и прва послератна генерација средовечних (бивших рокера и хипија) нашла у тој умереној музичкој своју „нову забавну музику”. Исто тако, ни диско музика није била искључиво музика шминкера, већ и већег дела београдске омладине. Врста музике није, дакле, у случају шминкера, имала ону тежину као код осталих поткултура. Критеријум „пријатног звука”, који се уз то мењао са сталним изменама музичких трендова, није био довољно искључив да обезбеди шминкерском сти

¹⁸ „Неутрална, добро написана песма за општу употребу” настала развојем музике сачињење за масовну продају, види S. Frit, *Sociologija roka*, IIC i CIDID SSO Srbije, Београд 1987, с. 241., „Да би песма постала популарна, она је морала превазићи разлике између слушалаца; морала се свидети слушаоцима свих доба, класа, раса и предела, слушаоцима оба пола, слушаоцима различитих расположења, пореклом из различитих култура и слушаоцима различитих вредносних система.”, Ibid.

лу његову „властиту” музику, поклапајући се са скватањима музике као масовне и необавезне забаве. Тако је током 1984/85. године то био тзв. нови романтизам¹⁹, који је, у стандардним диск-џокејским изменама „брзих“ и „спорих“ музичких бројева у пlesним клубовима, попуњавао то друго место. Рокабили²⁰ половине осамдесетих, иако инспирисан панкерским *revivalom*, био је дољно модеран (припадао је светском модном тренду повратка шездесетим годинама) и доносио је довољно „шика“ у одевању, да би диско атмосферу освежио старим твистовима. У неким сте кафићима могли чути чак и Лепу Брену, која је, иначе, међу стилски „западно оријентисаној“ омладини, припадала инкриминисаној „сељачкој“ новокомпонованој музици. Али ово већ припада граничним шминкерским просторима, оној танкој нити која, као што смо видели, и у одевању раздваја шминкере од нормалних цибера.

Непогрешиво извлачећи из различитих музичких жанрова оно што се налазило на њиховим границама у оним компромисним просторима у којима је јасно концепцијско прелазило у аморфно и допадљиво, шминкерски „њух“ је у већини домаћих музичких правца вршио одабире и концепцијске помаке. Између новоталасних *Лачног Франца* и *Зане*, на пример, бирао је помирљивију и љубавним темама оријентисану *Зану*, на рачун експерименталног звука и „црног“ текста оног првог. Из такозване ново-примитивне музике издавају је „симпатично инфантилни“ *Плави оркестар*, не марећи за ексцентрични звук Елвиса Куртовића, и сл. И новокомпонована музика би се, ако би се и даље кретала „отменијим“ стазама и приближавала забавном звуку, вероватно појавила као могућност, иако је тада још јасно раздвајала шминкерску од „сељачке“ врсте. Показали смо већ како је и озбиљна музика у одређеном тренутку добила предзнак стила.

¹⁹ „Меки“, романтичарски звук: Duran Duran, Simple Minds, Depeche Mode, Ultravox, Spandau Ballet, итд., видети Љ. Трифоновић, *Vibracije*, ИС СНО Србије, Београд 1986, с. 69.

²⁰ Музика повратка раном року педесетих; од домаћих група, нпр. сплитски *Баволи*.

Шминкерски стил можемо сматрати оригиналним у стварању (боге речено *одабиру*) својих означујућих: његов развој, наиме, није последица прихваташе неке јасно утемељене стилске идеологије и означитељске праксе из западних културних система, већ су услови његовог формирања потекли из домаћег контекста. Сва његова стилска означујућа су, међутим, формално неоригинална. С обзиром на ту (не) оригиналност (односно неутемељеност почетног стилског обрасца), формирало се и музичко поље шминкерског стила. Видели смо да критеријум за могућност припадања стилском простору није био одређен неком утемељеном жанровском класификацијом, већ је формиран на основу неких шире постављених формално-значењских разлога. Музика шминкера морала је бити з а б а в и а или по својим непосредним функцијама (као у случају диска — музике за плес), или на тај начин да посредно служи једном развијеном концепту забаве (нпр. — концерт класичне музике).

Критеријум за „забавност“ неке музике променљив је и с обзиром на опште културне детерминанте неког времена, као и с обзиром на захтеве ужих конзументских група унутар једног културног простора. Тако забавност шминкерске музике није од оне врсте која већ деценијама егзистира у домаћој популарној музичи, као музика „лаких нота“ и која се развија у оквиру ограничених формалних карактеристика (забавна музика — први домаћи маскултурални музички образац, настао под утицајем западноевропског фестивалског модела).²¹ Музика шминкера била је „забавна музика за младе“, која се од „одраслог“ обрасца разликовала по брзом плесном ритму, савременој инструментално-аранжерској опремљености, узрасту прилагођеним текстуалним мотивима, усклађености са тренутним музи-

²¹ „Институција забавномузичких фестивала није увежена слушајно; ове мање или више успешне копије легендарног Сан Рема, промовиране су (уз пуно лажног гламоура) забавномузичке новитете са радијско-дискографском залећином, а веома брзо је „откривено“ да фестивали учвршују монополистичке позиције аутора и извођача... Замишљени (или барем коришћени) као гранска, забавномузичка монополистичка тврђава

чким модама — дакле по својој савремености, модерности, променљивости. Јер, забавност неке музике шминкеру је морала бити потврђена њеном новином, као уосталом и у одевном коду. Али новина у коду шминкерске музике није била она револуционарна новина панка, која је рушила све иза себе, већ она која би одговарала потрошачкој форми „вечне новине”. У музичком смислу, та форма је успешно реализована у облику хита. Хит је појединачан облик неког већ елаборираног музичког обрасца, чија се вредност као новине заснива на застарелости претходног, као што је случај и са сезонским застаревањем модне одеће.

Импликација модног кода (дакле, сталне промене означилача) на плану музике говори да је и у овом случају смисао изван самих формалних карактеристика, односно да се састоји управо у њиховој промени, да је апстрактан, „празан” (па се на њега лако надовезивао безлични концепт збаве). Али као што и шминкерски стил одевања (који такође функционише као код моде) ипак има извесна ограничења у производњи новога, па тако никада неће прогласити модерном, на пример, прљаву одећу, тако и музички хит мора да буде унутар неких формалних ограничења без којих не би могао функционисати. Шминкери, рекли смо, нису прихватили панкерску музику ни онда кад је она „ушла у моду”.

Једноставно говорећи, шминкер је волео певљиву, лако, мелодиозну музику, уз коју је могао да игра и да се удвара. Дисонантну какофонију или минимализам панка, растројеност хипијевског психodelичног звука, агресивност хеви метала... шминкер је сматрао непријатним. „Дисонанце које га плаше говоре о његовом властитом стању, зато су му неиздрживе”, рекао је Адорно поводом непопуларности дисонантног звука у „новој” музици.²² Исказ једног шминкера да је „шминкер-

под маском бедема који штити квалитет и „добар укус” од насртја нове декадентне помодне измишљотине Запада — rock'n'rolla,...” Љ. Трифуновић, оп. cit., с. 98.

²² T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Нолит, Београд, 1968, с. 39.

ска музика здрава, погађа поанту: консонантна, хармонична, симетрична композиција, у контексту западне масовне музике сматра се „нормалном”, „здравом”, „разонодном”, оном која побуђују „лепа осећања”. Наравно, шминкерска музика је ипак била под утицајем рока, али оног његовог комерцијалног, мање „узнемирајућег” отранка.

Ако шлагерска, лака музика изражава помирење, прихватање друштвених контраверзи кроз „лепу лаж”, како би резоновао Адорно, онда су шминкерски хитови ипак захтев више — тежња за једним безбрежним светом, не жеља да се „маскира све у лепо”, већ да се изабере само лепо”, што укључује свест о постојећем као другачијем-од-тога, али не и покушај да се оно промени.

4.3. КАРАКТЕРИСТИКЕ ХИПИЈЕВСКЕ МУЗИКЕ

Музика хипија имала је већ двадесетогодишњу традицију. Након рока педесетих година, који је доживео свој повратак под инспирацијом панка, значајна музичка струја започиње свој живот појавом Битлса и Ролингстоунса²³ и зачиње једну од најизразитијих тенденција рок музике све до краја седамдесетих.

Затечена (малобројна) хипи популација брижљиво је чувала плоче из тог раздобља (од којих су неке биле мукотрпно набављене), чувајући тако своје универзалне музичке (и не само музичке) вредности од неизбежног процеса промена и помодности. Поткултури са тако дугом и тако добро конзервисаном музичком традицијом највећи шок припремао се крајем седамдесетих: панк је, са својим револуционарним хаосом, подругљивошћу и музичким нихилизмом, доводио у питање све осим првобитног рока.

²³ „У годинама успона и кулминације hippie-kulture и flower power покрета, између 1966. и 1968. године, rock'n' roll је дефинитивно престао да буде поп-музика младих радника и њихових супкултура, прерастајући у универзалну експресивну форму читаве генерације младих, без обзира на њихово порекло, социјални статус и класну припадност,”, Љ. Трифунов и ћ. оп. cit., с. 54.

Иако музика раних Битлса није представљала типичну музику хипија, она је у панкерском обрачуна са традицијом²⁴ означавала онај тренутак када рок постаје „сладуњав на начин хипија”. То је тренутак када је једноставни, готово на трозвук сведени звук, првобитног рока, попустио пред баладичном мелодиозношћу, споријим ритмовима и молским хармонијама.

И док су први протести хипија били изражавани кроз кантауторске ноте певача с гитаром блиске фолк формама,²⁵ седамдесете доносе надреалистичке текстове и тзв. психоделију у музичи. Психоделија је обележена стваралаштвом култ група²⁶ за чију музику је управо везан преостатак, сада већ средовечних, хипија и њихових неохипијевских настављача.

Карактеристике те музике биле су до савршенства доведена гитарска импровизација, изразити вокали и до монотоније дуга сола појединачних инструмената.²⁷ Чи-

²⁴ „Карактеристика панка је да хиљаде обожавалаца није никада купило ниједну једину плочу. Да постанете панкер било је довољно поцепати своју мајицу и на њу написати било што. Како је то бизнис могао да контролише? Он се гнушао панка. Жалосно је што тај бизнис у целини чине *стари хипици добро углављени у својим хотелјама...* Толико су се мучили да створе једну музику, а ево *Pistolsa* који се задовољавају да свирају само три акорда и то упркос проналажењу тих синтизајзера и соло гитара. Попењите се једноставно на сцену и само свирајте, свирајте... Главни трик хипија је да вас убеде како је то немогуће. Одлазећи на концерт *Led Cepelina* ви себе не можете замислити у тој улози, док се у друштву *Пистолса* схвата како је све то могуће”, из интервјуа М. Мекларена (*Maclarens*) менаџера *Sex Pistolsa*, *Džuboks*, 52, Београд 1978.

²⁵ Woody Guthrie, Pete Seeger, J. Baez, B. Dylan..., „Млади белци су у народној (фолк) музичи нашли облик музике који је био осетљив на њихове политичке преокупације, и који је у овом смислу служио истој сврси којој је служила црначка музика за своје слушаоце”, S. F r i t, op., cit., с. 240.

²⁶ Мега групе као што су *Led Zeppelin*, *Doors*, *Deep Purple*, итд., затим солисти као J. Hendrix, J. Joplin, итд.

²⁷ Roszak описује Dylanov прелаз са фолка на психоделију: „Ране Dylanove пјесме написане су у стилу традиционалног фолк протеста, а тема им је била друштвена правда; оне су антишефовске, антиратне, антиексплоататорске. И тада изненада... његове пјесме постaju надреалистичке и психолошке. Одједном Dylan негде испод разине рационалног расправљања

таве генерације рођене педесетих година одрасле су уз ту музику, па је и домаћи рок делимично био под њеном инспирацијом.²⁸

Поштовање према овој музици појачавало се идоло-поклонством које је гајено према њеним ствараоцима, њиховим бурним животима и трагичним наркоманским завршецима. Панк који је болно диран у те светиње својим „једногодишњим учењем гитаре”, више је, међутим, био окренут против живућих и трајућих protagonista те музике, за које је сматрао да су се „дугујили” и удаљили од суштине рок музике. Богате средовечне рок звезде надомештале су свежину и енергију музике, техничким и естрадним савршенством и артифицијелношћу текста и музике. Удаљеност између публике и извођача постала је и буквално све већа на комерцијалним концертима са десецима хиљада људи.

Удаљена одувек од изворишта рока, наша рок публика није имала разлога да с таквим олакшањем дочека панкерско „избављење”. С обзиром на то да је то раздобље светске рок музике код нас обележено веома малим бројем домаћих, ауторских прилога, конзумирање психоделичне музике било је процес „учења”, дуготрајног преслушавања, коментарисања, естетске елаборације. Због тога ни раскид с њом није могао бити тако нагао и „очишћавајући”. Писма часопису Цубо-кс²⁹ крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година говоре о изненадењу и негодовању с којим је примљена новоталасна промена курса (поготово од стране публике из „провинције“). Хипијевско поимање света,

о друштвеним проблемима, продире у дубине ноћне море, покушава досећи замршене коријене понашања и мишљења. У том тренутку онај задатак који су почетком педесетих себи поставили битници — задатак промјене сама себе, свог начина живота, својих перцепција и сензибилитета — постаје важнији од мијењања институција и политике”, T.Roszak, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb 1978, с. 55.

²⁸ Леб и сол, *Time*, Корни група, Бијело дугме...

²⁹ Видети из 1979. године: протести читаоца (углавном из унутрашњости) зашто се све мање пише о Zeppelinima, Genesis, Yes, итд., а све више о „идиотској музици“ — панку.

изражено дакако и у симболици музичких средстава, захтевало је трансцендентални однос према реалности у коме „задатак промјене сама себе, свог начина живота, својих перцепција и сензибилитета — постаје важнији од мијењања институција и политике”.³⁰ Захтеви над реалношћу прерастају у захтеве над психолошком реалношћу, што се у музici очituје као психоделична формула „степеница за небо” или „врата перцепције”.³¹ Удаљавање од реалног искуства донеће, међутим, и удаљавање од публике, омладине, чији се свет не окреће у складу са хипијевским надама. Питање „што би последња надреалистичка плоча Битлса могла значити незапосленом рудару”,³² добија свој спектакуларни одговор у панкерском натуралистичком именовању стварности и изравности осећања.

Иако су то два, у суштини, хомологна вредносна модела, који су пре алтернативни него што један другог искључују (заједнички им је, да поновимо, критички однос према стварности за разлику од, на пример, концепта „среће и забаве” који одликује музику шминкера), у животу поткултуре осамдесетих панкерски је одлучно одбацио „стари”, хипијевски. Иако потичу из исте традиције обрачуна, хипијевски се сад третира као „превазиђени и препотопски”.³³ У нашем случају

³⁰ T. Roszak, op. cit., c. 55.

³¹ Мисли се на Stairways to Heaven, познату психоделичну песму Led Zeppelin i Doors of Perception, чувено дело A. Huxleya у коме се бави и употребом психоделичних средстава (по овом делу узела је име и група Doors).

³² „Кад једном односи између контракултурне омладине и презрених на свијету оду даље од проблема интеграције, појавит ће се озбиљни проблеми. Јер онима чија је пажња из разумљивих разлога прикована на подјелу замамних добра средње класе, дугорочне културне вредности незадовољне омладине морају изгледати бизарно. Сиромаше мора јако збуњити што се дјеца нашег новог обиља одијевају у прње и своје „станове” претварају у нешто што се једва разликује од станова у сламовима, и лутају улицама као просјаци. Или што би последња надреалистичка плоча, Beatlesa могла значити незапосленом рудару или пољопривредном раднику који лута у потрази за послом”, T. Roszak, op. cit., c. 59.

³³ Хипи музици највише се замера недостатак класне димензије и удаљавање од публике надреалистичким текстовима.

то није резултат само одомаћеног панкерског модуса раскидања са традицијом, већ и чињенице да је панк прва рок струја која има и задовољавајуће „домаће оружје”.

4.4. МУЗИКА РОКЕРА И ХЕВИМЕТАЛАЦА

Појединачне тенденције у развоју рок музике нису, чини се, биле довољно погодне, односно „проблемске” да би се око њих, као око музичких позадина, оформила чвршћа поткултурна језгра. Сматрати себе рокером у доба кад се рок музика издиференцирала у низ специфичних жанрова значило је бити или недовољно обавештен или носилац једног универзалног и помало носталгичног схваташа те музике. Разлог зашто не одвајамо посебно музику рокера и хевиметалаца јесте њихово у суштини блиско поимање рока из кога се издваја „концепт снаге”³⁴ и димензија тешке и бучне, мушки забаве. И док се музика „тешких металара” развија и данас као формално готово неизменјена, једна од „најсировијих” рок формула, музика рокера у ствари је „музика које нема”.

Хеви метал (heavy metal) је имао препознатљиву манифестацију: звук истовременог бучања свих инструмената и фалсетних вокала, уз велику јачину и веома брз ритам, али уједно и сведен, малог мелодијског дијапазона. Уз утисак огромне физичке снаге која се пре тапа у музику, хеви метал је свој садржај давао једноставно, нерафинирано и јасно. Специфичан имац интерпретатора, дуге и рашчупане „гриве”, истакнути бићепси у мајицама без рукава, ћуске панталоне, „вулгарни” светлуџави украси — употребљавали су дојам „неандерталског рока”, нетакнутог од авангардних, уметничких, интелектуалистичких тенденција новог звука, као и симболичке прецизности појединачних музичких стилова.

³⁴ Видети В. Анђелковић, *Југословенске поткултуре у седамдесетим, Алманах новог таласа у СФРЈ*, с. 123.

За разлику од хевиметалаца који су пратили један, не баш узбудљив, али сталан ток музичке струје (који је имао и солидну домаћу сцену³⁵), рокер је био у много специфичнијој позицији. Представљајући анахронизам, „фосил рок музике, си истовремено функционише и као чувар његове изворне форме која ће се одржати деценијама, упркос њеном сталном уситњавању и до крајности доведених стилизација појединих сегмената.

Средином седамдесетих година једва да се могао, у мноштву јасно диференцираних стилова омладинске популарне музике, издвојити онај заједнички именитель који би их означавао једноставно као — рок. Али, клица рока у првобитном смислу те речи очигледно је била сачувана и она кулминара у повратничким покретима осамдесетих година. Међутим, ни панкерско метафоричко, готово „митско“ обраћање „прапочетку“ рока, из кога је црпена музичка једноставност и изравност у обраћању, као и ни рокабили³⁶ (rockabilly) концепт потпуне реконструкције шездесетих, нису међутим, опет рачунали на онакво поимање музике какво је рокерско. Музика је у оба случаја била *средство* изражавања, била је у функцији стила, односно идеје, па је значење рокера и њиховог првенствено конзументско-естетичког третирања рок музике остало непромењено. Док је ова музика већ дуго функционисала као ознака унутрашње различитости, рокер је и даље остао чувар оног њеног кохезионог смисла у ком су „млади“ наивно супротстављени „остатку света“.

То морамо довести у везу с чињеницом да је наше културно поднебље, и с обзиром на креативну и с обзиром на идеолошку димензију рока — култура „другог реда“, у којој су могући анахронизми једнако као и нова, контекстуална значења. У великој мери своје постојање рокери дугују оној општој, већ избледелој

³⁵ Дивље јагоде, Ватрени пољубац, Кербер, ...

³⁶ Рокабили — повратак раном року имао је код нас и свој пандан и у стилском, неотедијевском изгледу: уредни деџаци у саконма од штофа, увојцима на челу и бујним залисцима виђали су се по граду.

али још увек употребљивој конотацији рока као „злочестог детета“ наше културе, која се задржава по инерцији културног контекста.³⁷

4.5. МУЗИКА НОРМАЛНИХ

Нормални су своју „нормалност“ показивали како у одевању тако и у одабиру музике. Музички укус нормалних најбоље би се уклапао у ону већ отрицану слушам-сваку-добру-музику, где су се подразумевали индивидуални избори у широком дијапазону — од рока до староградских песама. Чињеница таквих широких могућности избора говорила је како музика овде није имала онај значај који је имала као фактор поткуптурне кохезије.

Разноликост и свест о „равноправности“ музичких жанрова нудила се и као званични концепт културне, пре свега медијске понуде. „Младеначки“ концептирани програми најпопуларнијих београдских радио-станица (Студио Б, Београд 202), без много увода су прелазили са Laurie Anderson на Маринка Роквића³⁸, и сл. Ту није била у питању само неминовна разноврсна уређивачка политика, потреба да се задовољи и привуче што већи број слушалаца. Тесни контакти са аудиторијем који су одржавали ти програми указују на то да се у дугогодишњем међусобном усклађивању понуде и потражње искристалисао слој неког „амалгамског“ музичког укуса, у коме се у великој мери губила подела на „музику младих“ и „музику старих“. Једини жанр који је био готово потпуно незаступљен била је тзв.

³⁷ У оквиру рок културе као да се непрестано обнављају ови циклуси контракултурности-елитизације-алтернативности. Немирни дух краја шездесетих таман се био смирио, рок култура почела функционисати као „одбрана и заштита“ од понижавајућег новокомпонованог модела, кад — стижу новоталасно инспирисани и радикални захтеви (нарочито из западних делова земље).

³⁸ L. Anderson — авангардна представница концептуалне рок уметности, M. Роквић — певач новокомпонованих народних песама.

забавна музика, која је постепено изгубила свој медијски притисак, нарочито на београдским радио-таласима. Дугујемо, дајкље, могућност да је забавна музика могла да носи предзнак „одраслости” у овој све блеђој подели. Ореол озбиљности губила је и класична музика, придобивши навијачке и остале „неозбиљне” страсти у емисијама типа *Top листа озбиљне музике* и сл. Неке јединствене музике за младе, видимо, готово и није било: рок се све више разједињавао, осим тога, његов аудиторијум су све више сачињавали четрдесетогодишњаци. То је била и једна од премиса диференцирајуће улоге музике у односу на омладинску популацију — жанровска искључивост представљала је „тотем” за означавање групне различитости, као што ће, у случају нормалних, њено непостојање имати аналогну функцију. Као и у одевању нормалних, и у музici ће се примећивати они генерални преокрети и промене трендова, онај утицај моде који се пре може поимати као дух времена него као новина-каоциљ. Развој или нестајање појединих музичких жанрова и стилова утицаје на „уво” нормалних тек у, већ прерађеном, елаборираном и унеколико устаљеном виду. Новоталасни звук, на пример, доћи ће у обзор тек након једне или две сезоне његовог одомаћивања, тек кад се установе његове трајније вредности и облици, кад се избрише или бар избледи она почетна стилска страст. Музика је у случају нормалних имала много аутономију функцију, била је више „уметност” него симболичка алатка за изражавање неког немузичког садржаја.

4.6. МУЗИКА ЦИБЕРА

Већина припадника поткултурних стилова, па и омладине у целини, слагала се у томе да је ново ко-
мпонована народна музика „циберска”, па ју је везивала за одговарајући тип „несвесног”, антисти-
лског одевања у ком је препознавала „сељачко”. И по
одевању и по музичком укусу, цибери су зарадили свој
назив више као аутсајдери него као припадници ом-

ладинске културе у правом смислу. И новокомпонована музика је (као и конфекцијско одевање) припадала, по културним претпоставкама и импликацијама, једном сегменту „одрасле” културе, и то оном који је формално био још у заметку.

Београдске концерте Мирослава Илића, Лепе Брене, Маринка Роквића, Весне Змијанац и осталих певача те врсте музике, посећивао је заиста велики број младе публике, а од истог конзументског узраста потицале су и многобројне музичке жеље из домена „нове народне музике” којима су медији последњих десетак година обилато удовољавали. Иако је као музички предлогак ове „електричне народне музике” могао да служи било који оригинални мотив (македонски, црногорски, влашки, мађарски, славонски, врањански, итд.), најпопуларније су ипак биле тзв. нове шумадијске песме и песме са оријенталним музичким карактеристикама. Глобално речено, ова музичка врста има две основне тенденције у свом развоју: једна се држи традиционалног обрасца, при чему своју савременост жели да искаже кроз текстове који се баве свакидашњицом и формуле које ценотују судар са новим и урбаним; друга напушта старе музичке форме и звук максимално приближава оном што препознајемо као забавну или поп музiku, док свој дуг „народном” духу постиже текстуалним симболима руралног и традицијског. Та комбинација, која је карактеристична и за визуелне и извођачке манифестације ове врсте, била је најзаслужнија и за критички и вредносни третман овог жанра, који је углавном био негативан, често погрдан.

У анализи семантике новокомпоноване народне музике морамо поћи од следећих основних чињеница: она се заснива на споју традиционалних и модерних елемената; од званичне културе и великог дела конзумената осталих и различитих облика масовне културе третирана је изразито негативно, не само као безвредна већ и као штетна појава, с обзиром на то да је својим средствима асоцирала на народно стваралаштво, поигравајући се његовим високо вреднованим естетским квалитетима. Упркос томе, ова музичка врста

имала је огромно тржиште и била је упућена најширем слоју конзумената масовне културе, с акцентом на источни део наше земље, као културног „ареала”.³⁹

С обзиром на то да ће нам та врста музике, као музика антистилиста, семантички супротстављених „западњачких” поткултурних стиловима, бити веома битна по свом значењском статусу, њеној анализи посветићено нешто више пажње.

Парадигма савремено / традиционално, односно савремено / народно (јер је својом означитељском праксом изазивала појам „народно”), као основни код овог симболичког материјала, може се практики кроз сва три формална обрасца његовог испољавања: текст, музiku у ужем смислу и визуелну презентацију, односно модел естрадног понашања.

У текстуалној композицији, „осавремењивања народног” или „понародњавање савремености” постиже се и у мотивском и у лексичком смислу. Према Чоловићевој подели текстова нове народне музике⁴⁰, у свим најмаркантијим њеним мотивима можемо пратити ову обједињену тежњу. У мотиву одласка из завичаја, који се испољава као идеализовани опис родног краја, пројект носталгичним емоцијама — сам протагонист се појављује као носилац судбине „народног” у савременим условима. Одлазак у иностранство или напуштање села и одлазак у град ствара лик човека из народа који издаљине „гастарбајтерског” или отуђености урбаног живота ламентира над завичајем.

Целу једну групу мотива Чоловић назива „опевањем савременог свакодневног живота”.⁴¹ Оно што у тим мотивима указује на то да је реч о „народним” песмама, обично се постиже смештањем радње у рурални или стилизовани фолклорни амбијент. То „рурализовање” постиже се или алегоријски, употребом ма-

³⁹ Види *Nova narodna muzika (grupa autora)*, Kultura 8, Београд, 1970, с. 90—130.

⁴⁰ И. Чоловић, *Нове народне песме*, Kultura 57-58, Београд 1982. с. 29—55.

⁴¹ Ibid.

совоно знаних формул за денотовање сеоског или пак фолклорног, или метонимијски, употребом топонима или регионализама који асоцирају у жељеном правцу.⁴²

И у лексичком смислу текстови показују аналогну тенденцију: савремена говорна лексика третира се фолклорним проседеом (варирање и склапање једних текстих мотива, неоригиналност, итд.)⁴³, чега је спој критика сматрала испразним шаблонизмом. Нефиксираност текстуалних формул, њихов флуктуирајући карактер, непостојање истицања индивидуалног и појединачног⁴⁴ говоре о поимању „новог народног језика“ у новокомпонованој народној музици, као тематски и лексички осавремењеног — „фолклорног.“

Одрицање вредности на овај начин осавремењеном „народном“ језику очитовало се (у ретким аргументованим, а не само декларативним критичким ставовима), у захтеву за литерарном, уметничком вредношћу текстова чији узор је представљала управо *народна лирика*, где је метафоричан, поетски језик народне био супротстављен наративном и нефигуративном језику „новокомпоноване поезије“.⁴⁵ Другим речима, текстови ове музике, која се није сматрала народном, критикују се управо као народни, тј. у односу на оне естетске захтеве који се сматрају иманентни „провереној“ народној лирици. И музички образац у ужем смислу, по критичци је заслуживао најниже место на лествици естетских вредности. Каткада толико уклопљен у музичке модусе традиционалних мелоса да је његова компонована природа била заборављена (познати су случајеви проглашавања нових песама народним, и обрнуто),⁴⁶ он је у већини случајева био третиран као неуметнички, ша-

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Чоловић сматра да ове песме настају на исти начин као и усмене народне творевине, *ibid.*

⁴⁵ S. Ivanović, *Narodna muzika između folklora i kulture urbanog društva*, Kultura 23, Београд 1972.

⁴⁶ I. Čolović, op. cit.,

блонски, неоригиналан, итд.⁴⁷ За нас је интересантно да је и овде, као и у случају текстова, као естетски захтев био постављен и један, додуше веома нејасно концептиран, захтев за оригиналношћу, прецизније — националном оригиналношћу — опет као „сирвивал” из вредновања народног стваралаштва. Тај жанр оптуживан је за плахијаторство, употребу шпанског, грчког, алпског и осталих „туђих” мелоса, али ипак највише за музичке оријентализме (вероватно због највеће заступљености „ала турка” подјанра). Као и у претходном случају, тежња за осавремењивањем „народног” израза (односно оног симболичког језика који успешно денотује стереотип поимања народног израза), дочекан је проглашавањем националне оригиналности и чистоте у стваралаштву, као један од оних ретких облика масовне културе који нису прескочили баријеру „проверене домаћости”. На једном другом mestу смо, уосталом показали⁴⁸ да је оријентални музички образац историјски везан за сам почетак развоја нове народне, односно медијске народне или новокомпоноване музике, јер на неки начин музиколошки представља њеног претечу, као први традиционални образац градске музике.

Слично се понавља и у случају визуелне и естрадне презентације ове музичке врсте. Стил одевања и сценског понашања интерпретатора новокомпоноване народне музике једини је медијски образац који се развијао без јасног стилског узора (за разлику од „забавњачког”, рокерског и осталих медијских жанрова), ни из чега, а опет из „свега”, јер је „бреколирао” елементе из свих постојећих модела. На тај начин, основни код који представља јединство овог стила у ствари је *недостатак кода* што је допуштало многе формалне варијације. Он је наговештаван кроз спонтаност, готово документарност својих презентација, кроз *недостатак свести* о изгледу као „направљеном”, симболичком чи-

⁴⁷ *Nova narodna muzika*, с. 109.

⁴⁸ Видети И. Прица, *О критици новокомпоноване народне музике — елементи мита о народу*, ГЕИ САНУ, 35. Београд 1986 (у штампи)

ну. У овоме је он адекватан стилу цибера, само представља његову естрадну, до крајности развијену варацијанту.

Од самог почетка (почетком седамдесетих година) рађање овог стила одвијало се пред очима заинтересоване јавности, а суд о лошем његовом укусу, стечен на основу најранијих дојмова, исправљају његови носиоци још и данас. Златни зуби, длакаве ноге, свакодневна одећа надопуњена „наивним“ симболима свечаности, изазивали су прави шок својом повредом „светоћи“ медијског и јавног. Од тада овај стил прати виталност, жеља за променом и усавршавањем, одбацивање стarih и прихватање нових симбола (боље речено — означилаца), због одсуства „дамерног комуникарања“. Његово значење је више кинетичко, оно није садржано у појединачним симболима јер су они увек некреативни и „случајни“, преузети као форма више него као садржај. Тежња није у стварању или преуобличавању означилаца тако да они значе као нека јединствена стилска идеја, тежња је управо у прикривању овог недостатка. На тај начин, он се увек приказивао као „маскирање“, испробавање симбола, као костимирање. За разлику од музичког и текстуалног, овај елемент новокомпоноване народне музике као културног феномена никада није тежио да симболизује „народно“, „сељачко“. Напротив, његова формула је била: изгледати савремено, урбано, модерно. Али од критике и великог дела посматрача, оно никад није прихваћено као „савремено“ или „урбано“, већ као *тежња* за савременим и урбаним изгледом (као и у случају цибера у оквиру омладинске популације).

4.7. ЗНАЧЕЊЕ МУЗИКЕ — ХОМОЛОГИЈА И АНАЛОГИЈА ЗНАЧЕЊСКОГ СИСТЕМА

Хомологија или доследност коју успостављају значења музике у симболичком систему поткултурних стилова могла се очекивати, односно хипотетички поставити и пре аналитичког поступка. С једне стране, она би могла потицати од оригиналног стила, јер је њена при-

рода таква да се могла „пренети“ као самосталан, од контекста релативно независан фактор. Да се подсетимо: хомологија је „симболички склад између вредности и животних стилова једне групе, њеног субјективног искуства и музичких облика које користи да изрази или појача своја жижна интересовања“.⁴⁹ Поткултурни стил тежи целовитости начина живота, његову унутрашњу структуру одликује „крајња срећеност: сваки део је органски повезан са другим деловима и управо кроз њихов склад члан поткултуре осмишљава свет“.⁵⁰ У нашој ситуацији, где нас пре свега интересује пренос, симболичка акултурација појединих испољавања, односно целине поткултурног стила, могућно је, дакле, претпоставити да се доследном „употребом“ стила хомологија успоставља аутоматски и у новом и различитом значењском контексту. Однос између панкерске одеће и панкерске музике, на пример, односно аналогоност њихових значењских функција, неће се тако нарушити у свом унутрашњем складу, јер је тај склад, да тако кажемо, инкорпорисан у њихове форме. Хомологија између „дроњаве колажне одеће и бодљикаве косе, погоа (...), плъвувања, повраћања и сумануте музике...⁵¹, није нарушена смештањем *јединства* тих елемената у ново окружење. Ако целина поткултурног стила одражава жижна интересовања и активности групе, њену структуру и колективну представу о себи⁵², онда су све те наведене категорије не само самерљиве (и „преносиве“) већ је могућно да подлежу и извесном степену универзалности. У крајњој линији, универзалност неког групног субјективног искуства или доживљаја света мора се прихватити као могућност и узрок прихватања *модела његовог испољавања и опредмећења* (тј. поткултурног стила) од неког језгра које је у стварању тог модела било инвентивније, креативније, надмоћније у својим (пот) културним средствима (ако,

⁴⁹ D. Hebdidž, op. cit., с. 111.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid., с. 112.

⁵² Ibid.

наравно, не стојимо на становишту да су се симболи пре-
носили искључиво као спољашни ефекат, из „модних ра-
злога“). Безнаће, тежњу за бескомпромисном критиком
свакидашњице, самоиронизацију, поигравање агресив-
ношћу и деструктивношћу . . . могућно је замислiti као
последицу субјективног искуства и неког другачијег ре-
алитета него што је онај који је директно „оптужен“ за
настанак панка крајем седамдесетих у Великој Брита-
нији. Ако размотримо чак и само текстове домаћих
панк аутора, видимо да овакав „тип“ субјективног до-
живљаја налази своје референце и у стварности нашег
окружења, једнако као што ће се шминкерски дожи-
вљај света кроз музику обраћати неком другом аспек-
ту стварности овог истог окружења.

Ако хомологију панкерске музике и прогласимо „пре-
несеном“, код шминкерског стила, који је у нашим ус-
ловима аутохтон (у пркос неоригиналној иконографији),
видимо како је она (хомологија) *иманентна* стилу, како
се ствара упоредо са стварањем стила. У таквим стру-
ктуралним захтевима поткуптурног стила није битно
да ли је њихов материјал оригиналан — шминкерска
креативност је у *одабиру* стилског материјала (наро-
чito музике чији узор није ни понуђен). Ако поткупту-
рни стил одликује бриколажност, онда је шминкерски
бриколажан *р a g e x e l l e n c e*.

Издвојивши музiku као релативно самостални зна-
чењски елемент, установили смо њено пристајање, до-
следност, „помагање“ у изражавању смисла осталим
символичким средствима стила (изгледу као „најјач-
ем“). Ако је ова хомологија последица јединствености
самог стила (било да нагласак ставимо на њену има-
нентност оригиналном стилу, па „пренос“ у нови кон-
текст, било на универзалност неког групног доживља-
ја света, па самим тим и погодност метафоричких
средстава понуђених из креативног језgra), онда је
анalogija значењског система који успоставља музика
као симболичко средство са системима осталих си-
мболичких средстава (изглед) — *оригинална појава:*
результат њеног функционисања у новом, специфичном
семантичком контексту. Присетимо ли се система који

се успоставља значењима изгледних симбола, увиђећемо аналогност са системом значења музике.

Ево у чему је та аналогоја:

а) Значењску основу система чини опозиција између вредности које представљају панкерска и шминкерска музика („песимизам“ наспрот „оптимизму“, „критичност“ наспрот „помирењу“, незадовољство светом и самим собом наспрот „ружичастом бојењу живота и будућности“, „деструкција наспрот „конформизму“, испитивање мрачних страна свести наспрот тежњи ка забави и самозабораву...). Музика је овде симбол, метафоричко отелотворење тих смислова. Дисонанца, бука, какофонија панк музике представља и овде, као и у окружењу оригиналног стила (по Адорну и у читавом систему „нове музике“ западне цивилизације⁵³), упозорење, застајање иза кога следи преиспитивање, „рупу“ у континуитету смисла чији уљуљкујући дојам оставља мелодиозно, хармонично, уху познато низање тонова, које ће радије одабрати шминкер. Између њих, бориће се за значење „добра, стара, хипијевска психоделија“: њена критичност и тежња за променом приближаваће је панкерској „музичкој побуни“, али је она, за разлику од панкерског „суворог реализма“, натуралистичког именовања ствари, пре изражена као удаљавање од пуке, догађајне, буквалне реалности — она је транседенција и по томе, опет, упоредива са шминкерском „фикцијом“. У игри музичких симбола, хипијевска средства се у садашњем тренутку показују као „застарела“, као заметак који садржи још нераз-

⁵³ T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Нолит, Београд 1968. с. 39., „Не само да су уши народа толико преплављене лаком музиком, да ону другу могу досећи само као згрушану супротност овој, само као „класичну“, не само да је свудприсутни шлагер толико отутио перцептивну способност да концентрација одговорног слушања постаје немогућа и прошарана траговима сећања на нешто хаотично, него и сама сакросанкtna традиционална музика постала је по начину на који се изводи и за живот слушаоца исто што и комерцијална масовна продукција, а то није без одраза на њену супстанцу.“, видети шире и у Z. Lissa, *Estetika glazbe*, Naprijed, Zagreb 1977, poglavljia O nacionalnom stilu i glazbi i Uvod u teoriju glazbene tradicije.

вијене и панкерске и шминкерске стилске предиспозиције. Исто тако је и у систему одевних симбола, хипијевски костим пре значио као „предак” омладинског говора одеће, као традиција којој се могло обраћати, него што је заиста учествовао у проблематизовању и означавању појединих животних вредности које су биле преокупација младих осамдесетих година.

б) И док је за хипијевски, као и за панкерски и шминкерски стил, музика представљала симболичко изражавање или усвајање неког садржаја, истовремено бивајући ознака групне различитости у доживљавању, преобликовању и изражавању искуства, н о р м а л н и ће са својим схватањем музике бити носиоци двоструког идентитета. С једне стране, разноврсни, „демократски” сачињен избор музике говориће о индивидуалном њеном доживљавању (индивидуалном симболу, који у нашем случају не подлеже разматрању, али јебитно његово установљавање као контрапункта групном симболу). С друге стране, н о р м а л н и ће, као и у систему изгледних симбола, задобити онај „негативни групни идентитет” који је последица информисаности, спознаје и одбијања припадности постојећим групним „тотемима”. То одбијање значења у систему представља носиоца нултог степена значења, који да-ке укључује свест о постојећим сукобима вредности, па своју семантичку вредност задобија одбијањем, одсуством означујућих. У крајњој линији, такво одсуство значења је део исте аксиолошке проблематизације, па својим семантичким „отпадништвом” н о р м а л н и нису постигли друго до привлачења негативног семантичког материјала који је „преостао” из панкерско-шминкерског вредносног сукоба.

в) Правим, невољним и несвесним „отпадницима” опет бисмо могли сматрати ци бере, у овом случају носиоце контроверзне новокомпоноване народне музике. Као и у основном систему значења који се успоставља изгледним симболима, и овде ће цибери задобити своје место тек успостављањем нове значењске осе у систему. Они не учествују као равноправни фактор у семантичкој проблематизацији око које окупљају зна-

чења „правих“ поткултурних стилова. Вредности које симболички представљају стилови недоступни су њиховим означујућим, а све то због тога што, у односу на поткултурни начин означавања, они и нису први симболи. Као и у изгледу, и у музичици цибери окупљају доволно и доволно јаког семантичког материјала. Њихово оспособљавање тежи оприродњавању симбola, као у случају нормалних, њихова сликовитост је снажна и наметљива, нуди се читању, као и у поткултурном стилу. Али оно што од ове накупине значкова пре сачињава нешто што је супротно значењу стила, а истил, јесте чињеница да они нису *намерно комуницирање*. Њихово значење није ауторско, оно не потиче од својих носилаца као договорена и освешћена веза између означујућих и означених, већ се њихов смисао успоставља тек декодирањем од стране осталих чланова референцијалног значењског оквира. Уместо *намерно*, њихово комуницирање је *наивно*, оно је пре денотатив, манифест, пуко означујуће, него што поседује метафорички квалитет. Као што ће њихов изглед асоцијативно упућивати на сељачкост (у раније наведеном смислу), иако он није намерно и свесно сачињен да одаје тај смисао (већ пре обратно), тако ће и музика за коју су везани, безуспешно покушавати да безболно помири ознаке фолклорно-руралних и урбano-савременосних вредности. И овде ће њихови симболи задобити пежоративно, иронизовано, а не равноправно опозицијско место у значењском систему. Али исто тако, они ће својом наивношћу, својим раскринкајућим дејством на симbole осталих стилова, изазвати преструктуирање чланова система у односу на нову, и поткултурним средствима непредвиђену, семантичку осу. Још једанпут ће и панкери и шминкери морати на тренутак застати у свом „брүшењу“ концептата „анархо-песимизма“ и „конформистичког-хедонизма“ и удружити своје снаге у одбрани од симболизма „лошег квалитета“ каквог су сматрали онај носилаца новокомпоноване народне музике. Избећи ову музику као семантички репер било је немогуће, јер је она више него равноправно учествовала у арени масмедиј-

алног одашиљања смисла. Одбранити „забавност” шминкерске музике од „забавности” новокомпоноване, одвојити симболичку тежњу панк музике ка изравности и искрености, од истих квалитета које је спонтано, али несвесно и „неумесно” одавао „народни жанр” — захтевало је иронички одмак, али и изјашњавање. Још једном ће, дакле, појмови с е л ь а ч к о, н а р о д н о, д о м а ћ е, у замршеном споју властитих садржаја, својим „герилским упадом” у семантичко поље омладинских стилова, фундаментално ускомешати његову равнотежу. И својом музиком и својим изгледом цибери ће (заједно са осталим стиловима и њиховим рецепцијама од стране официјелне културе) бити иницијатори значајног питања оригиналности, аутохтоности, „домаћости” великог дела „кружећег” културног садржаја, питања коме ћемо касније посветити цело поглавље.

Музика ће, дакле, својим хомологним односом са значењима осталих параметара стилова, као и успостављањем значењског система аналогног оном изглед-них симбола свих релевантних семантичких чланова, показати своју адекватност и своју адаптибилност у свом накнадно стеченом културном контексту. Многа од значења која она успешно успоставља биће последица универзалности или (барем) просторно и времененски ограничених општих принципа њеног комуникацијског потенцијала.

штапском уз скаме, ај стави табак, врчанцијам и димачкој очијубаша сад, кадај овогајају тешкотврдјају јасне топлије плавинске, ај да прашајују јасне садеја, а
измеје малобројножејеји и малобројна јаснија садаја, ај
зочи од "зора и зоре, зоре, ај зорујуји", димачкој
врчанцијам! Димачкујој и јаснијем димачнујеји
чутаје да ламетараја "маскашата", ај да маскаштијају прашајуји
јасното тешкотврдјујују јасноту јасноте, јасноте и
јасноте јасноте, а јеј тада јаснота јаснота и

5. ДРУШТВЕНИ ЖИВОТ ПОТКУЛТУРЕ

У оквиру више или мање изједначеног друштвеној живота београдске омладине, која је била упућена на иста места вечерњих и осталих излазака, исти ритам рада (школских обавеза) и слободног времена, на иста (малобројна) окупљалишта која су нудила „омладинске“ садржаје, издваја се, по својој стилској тенденциозности, друштвени живот панкерске и шминкерске поткултуре. У складу са својом тежњом да се разликују (и једни од других, и у односу на остале), и панкери и шминкери се труде да избегну, боље рећи изиграју, ту понуђену логику друштвене комуникације. Они то постижу првенствено својом изолованошћу од остале омладине (барем у сегменту слободног времена), везаношћу за просторе и окупљалишта која постају „само њихова“, односно којима дају печат стилског израза. На тај начин, њихови „друштвени животи“ егзистирају паралелно, готово се не додирујући. Упркос томе, ова два готово комплементарна стила живота била су у дубокој комуникацији, па су се у значајној мери формирала управо на бази реципрочности, на бази негативног садржаја „оног другог“ (панкери су тако инсистирали на садржајима које су избегавали шминкери, и обратно).

То познавање „супротног табора“, веза између панкерске и шминкерске поткултуре успостављала се највећим делом преко „неутралне“ нормалне омладине, која је служила као коментатор и комуникационски канал између стилиста, али и као значењски репер, односно „место“ промовисања и „ускладиштавања“

смисла и информација. Због тога је, иако су стилисти представљали бројчано мањи део целокупне београдске омладинске популације, цео друштвени живот младих био прожет стилским и посредно-стилским значењима. Поткултуре су давале „мирис и окус” до јуче беззначајним местима и поступцима. Парковима, на пример, третираним као „отписаним” местима за децу и пензионере, панкери удахњују привлачност опасних и забрањених простора, као што ће и „јутарњи хедонизам” шминкера опремити иначе „ноћне садржаје” (провод, дружење, забаву) и за дневну употребу.

Стил живота у ужем смислу (који се најинтензивније испољава у слободном времену, иако се стил „труди” да својим смислом натопи целину живота свог припадника), показиваће, већ и пре установљену, хомологију са осталим изражajним средствима поткултурног стила. Шминкери ће својом формулом „све је лепо” избећи већину проблема и непријатности који су мучили осталу омладину (а које су панкери третирали у екстремалним облицима) или ће им барем на вући „лепе маске”, дубоко верујући у њих. Панкери ће, пак, своје шокантне костиме надопунити и шокантним ритуалима, упорно инсистирајући на истраживању „дна живота”.

5.1. ПАНКЕРИ — ДРУШТВЕНИ ЖИВОТ ПОТКУЛТУРЕ

Ноћ је углавном била време панкера. По дану не само да су се виђали ређе (у мањим групцијама на Калемегдану) већ је и њихов изглед био ублажен, сведен каткад до граница недоступних препознавању одраслих или неупућених. Та мимикрија била је последица практичних разлога. Средњошколски узраст панкера упућивао је на школске и остале дневне обавезе, којима би црвена креста од двадесет центиметара представљала додатну потешкоћу (мада је, наравно, било и оних којима груба добаџивања на улицама, професорске и родитељске санкције, нису сметале). Панк, је осим тога, био „групна ствар” — кретати се у групи

давало је смисао и осећај заједништва, а и додатну храброст за показивање у понекад доиста монстроузним издањима. Даљу се, међутим, група теже састајала. Уз то, панкере је углавном пратила несташница новца, па се он чувао за ноћне изласке, поготово за најважнији — концерт панк музике. По дану је, другим речима, поткултурни живот вегетирао, сводио се највише на кућна дружења где би се, „са спуштеним крестама”, слушала музика и разговарало о омиљеним темама (музика, живот панк звезда, политика). Увече, радни дани су били резервисани за обичне изласке, „мување” по парковима и улицама, док се викендом одлазило на концерте или у клубове са панк музиком. С обзиром на непријатан изглед, агресивно понашање и беспарицу, највећи део београдских панкера готово да је био сатеран у резервате мрачних улица и паркова (парк код хотела „Палас” и „Москве”, кафане „Певац” — тзв. „Четник”, итд.), а и овде их је често прогањала милиција и гневни грађани. Панкерски простор био је и шири простор око СКЦ-а, који ће касније окупирати шминкери. Студентски културни центар је био готово једино место у граду где су се одржавали концерти панк група (осим ретко у Дому омладине и, за оне с пропусницама, у Клубу Ликовне академије). Осим „агресивних” следбеника панка, СКЦ је окупљао и умереније панкере, као и панкерску „елиту”, онај уски круг аутора којима је панк био уметничка инспирација и који су овде излагали, правили хепенинге и остале арт догађаје у духу „нове осећајности”. Почетак осамдесетих заиста спада у плодно раздобље ове институције, оно о коме се доиста може говорити као о раздобљу југословенске омладинске културе, инспирисане „новим таласом”.¹ У пред-

¹ Студентски културни центар појављује се тада као заиста живо место са алтернативним уметничким садржајима (изложбама, хепенинзима, позоришним представама), затим рок концертима панкерске „оријентације”, са својом чуvenом „најлепшом баштом у граду”, где се, уз јефтино пиће, окупљала омладина свих стилова. Око ове институције формираће се и оно креативно језгро млађих уметника „рок културе”

вечерје, све могуће „врсте” панкера запоседале су предворје СКЦ-а и, уз алкохолне „бомбице” и неонско светло, које је наглашавало њихов нездрав изглед, „чамили” и псовали, чекајући концерт, своју једину праву забаву. Оближњи ресторан „Полет” није дуго трпео њихово једно-на-шесторо испијање пива, као уосталом, ни многи други (могло их се наћи у „Рупи”, „Пивници”, „Снежани” у Кнез Михаиловој, итд.). Друга матица био је Клуб студената Факултета ликовних уметности и оближњи Ћошкови, све до Калемегдана. С обзиром на то да су у Клуб улазило с пропусницом (која се покушавала набавити преко најразличитијих канала), мно-ги су панкери једноставно стајали, чекали и пушили. Тако је овај заборављени део града наједном оживео од зихернадли и нитни. Оне који би успели да пробују поред редара на улазу („смували Кербера”), чекала је бучна, шарена (али не и весела) атмосфера. Клуб није одликовао стилско јединство посетилаца. Сликари (тј. студенти ФЛУ) давали су основни „фаталистички” тон, који су надопуњавали „надувани”, а разбијали за пого расположени панкери, залутали намирисани шминке-ри и цибери, који су у свему овом тражили „зрнце ве-сеља”. Музика је била разнолика, с нагласком на панк и „прохибицијом” диско звука. Умеренији панкери и алтернативци волели су ово место због његове „демо-кратичности”. Свака гардероба долазила је у обзир, а и пиће је било јефтино. Иако је било „жестоко”, ово није било право панкерско место.

Право панкерско „свето” време / простор био је панкерски концерт. У пуном броју и сјају, шокирајући путнике у аутобусима с периферије, сакупљали би се са свих крајева града, а за важније концерте долазило се и из оближњих градова (Обреновца, Шапца, Ниша, Но-вог Сада итд.). „Периферијски” панкер могао се видети и без фетишког предмета — црне кожне јакне. Испод „командосица” или чак обичних конфекцијских

који су, инспиришући се поткултурним изразима, да тако ка-
жемо, „покултурњавали” поткултуру, одевајући је плаштом
авангардности и елитности.

ветровки криле су се исцепане и исписане марије, зи-хернадле, ланци и остale панкерске светиње. Ако је уопште било могућно појачати несклад панкерског одевања, онда је то било у овој дирљивој комбинацији ветровке „доброг маминог Ђака“ и зи-хернадле пробушене кроз образ. У овој гомили било је лакше препознати и оне суптилне разлике у одевању између правог и „цибер панка“ или „панк шминке“. Концерти као панк светковине били су у ствари велике размене енергије: она је долазила са бине у виду готово неиздржive буке инструмената и слабо разумљивих вокала, провокације звуком, изражajним текстом, псовкама и вређањем публике. Наизглед, сваки облик испољавања емоција био је дозвољен: извођачи су на сцени симулирали мастурбацију, хомосексуалне сношаје, пљували публику, која им је узвраћала гађајући их утапајеним цигаретама, испљувцима и буквально их скидајући са сцене. Могућа је била и друга крајност: интровертирано, одсјто, готово кататоничко понашање, како извођача тако и публике.

Како год се наизглед чинило неспутано, расклашно или незаинтересовано њихово понашање, оно је у ствари подлегло чврстим обрасцима и ограничењима. Ток концерта био је ритуал веома ограниченог броја радњи, готово дословце пресликаних образца своје узорне форме — енглеских концерата ране фазе панка, чије ауторство треба у највећој мери приписати родоначелницима панка *Sex Pistolsima*². При сагледавању акултурације овог феномена код нас треба, међутим, имати на уму не само чињеницу да су многи његови понашајни обраци научени суптилним каналима усменог „предања“, информацијама масовних медија, личним присуством на лицу места и осталим, често неухватљивим каналима. Исто тако, наиме, мора се узети у обзир да је аспект понашања панка до те мере саобразан осталим аспектима испољавања стила да чак и није морао да буде пренесен као „пакет ритуала“.

² Видети: D. Glavan, *Punk*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1980.

Описана атмосфера и врста енергије која се нудила није могла ни да изазове битно различито понашање. Музика минималног звука и максималне јачине, можда је једино и могла инспирисати на укочено и бесомучно скакање у вис (панкерски плес пого, који је, према „панк митологији”, измислио Johnny Rotten³). Узвраћајући испљувак који вас је погодио са бине, спонтано сте се уклопили у један од најпознатијих панк ритуала (ритуал „узајамног пљувања”), без посебних претходних знања.

Реакције публике нису, међутим, биле уједначене. Већ пред почетак концерта формирало би се испред бине мање језгро оних који су имали намеру да покажу своје нездовољство, комуницирају с извођачима, играју пого, пљују на бину и сл. Са стране и у позадини стајали су они мирнији, више посматрачки оријентисани или они који се једноставно нису хтели излагати ударцима пого плесача, испљувцима и разним летећим предметима. Панкери из центра обично су имали и интензивнији имиџ и били су формирани у сталније групе.

Након сале, најживље место су били клозети. Упркос „реалном односу према стварности“ којим се поносио панкер, на концертима су, судећи по изгледу WC-а, мосовно употребљавана средства за „ублађавање реалности“. Неумерена и неусклађена с узрастом конзумената, резултирала су „масовним повраћањем“. Претреси због дроге и алкохола, које сте могли да доживите на улазу, осим што очигледно нису служили сврси, појачавали су панкера горко-слатки окус отпадништва.

³ „ИГРАЈМО ПОГО — Дођите сви, деца играју нову ствар, све што вам је потребно је једна плоча Ramonesa, заборавите твист, мадисон и јерк, ту је *pogo*, почиње врло једноставно, доволно је да скачете у ваздух, све више и више, када то постане забавно, можете да почнете да гурате своје суседе не били пали, падајући они ремете равнотежу осталих играча и то је оно право, да бисте увећали мало динамике, искористите свој пад да бисте свог суседа ујели, али гледајте да вам не остане комад меса, у току игре један хипи је пао на земљу — ви знајте што вам је чинити...“, проглас за играње пога који су панкери схватили прилично озбиљно, Džuboks 51, октобар, 1977.

5.2. ШМИНКЕРИ — ДРУШТВЕНИ ЖИВОТ ПОТКУЛТУРЕ

С обзиром на то да је већина стилова била везана за средњошколце, друштвени живот поткултура се углавном одвијао у слободно време (увече, викендом итд.). Код панкера је, видели смо, ноћ имала посебни значај у стилској семантици. Шминкерски кабд није познавао времененске баријере — дан шминкера био је готово у целости прожет стилом. Време је за њега било низ добро распоређених пријатности и углавном се одвијало унутар двеју „институција”: дневне — кафића и ноћне — диско-клуба. За разлику од панкера који је за дан бирао практичнију, умерену варијанту имаша и понашања, да би тек увече постизао стилски врхунац, шминкер је био дотеран већ у 11 преподне.

Јутро је, уз кока-колу и експрес-кафу у удобним наслоњачама добро озвучених кафића, било време ћаскања и ситног флерта, једнако важан (тј. пријатан) део дана као и вечерњи излазак. За разлику од диско-клуба, где се због бучне музике комуникација сводила на физички додир и плес, уз мекане италијанске канционе и пријатне неоромантичне баладе дневних простора, постизала се друга врста близкости. Шминкер није волео „озбиљне” теме. Критички и песимистички став према свакодневици којим је био опседнут панкер или фаталистичку умртвљеност хипија шминкери су сматрали безразложним и натегнутима, беспотребном непријатношћу. Они нису волели да се „праве паметним”: разговор се сводио на пријатне мале теме, облачење, синоћни или будући вечерњи излазак, љубавне или школске новости... Полна атрактивност и „романтика” који су у панкерској строгости били готово изопштени (или вешто маскирани псовкама), добијају пуни замах у шминкерском фолклору.

За разлику од панкера, шминкери су дакле у постојећем свету имали своје „место под сунцем”. Кафићи, пицерије, клубови... ницали су преко ноћи подржавани све многобројнијом и платежно способнијом публиком, дизајнирани по строгим естетским критеријима.

јумима, селективним избором пића, хране, ценама, услугом, итд. Мали простори обложени дрветом, таписи-ма, дискретно осветљени, са мноштвом огледала у којима је шминкер могао проверити свој изглед, представљали су оазе улепшане стварности, са својом заштитничком атмосфером отрпнутом од градског сивила и равнодушности. За старију, арт-шминку више је одговарала софистицирања, хладна атмосфера мермерно-стаклено-металног дизајна са алтернативном музиком.

Шанкер или келнерица изгледом се готово не би разликовали од својих муштерија (гдеkad би их само „одао“ акценат неког од дијалеката из унутрашњости). То би, уз контраст доколичарске атмосфере клубова и ужурбаности улица центра, појачавало „утопију“ овог стила.

Кафић је најчешће у центру (на потезу Кнез Михаилова — Теразије — Булевар револуције). Има их и на забаченијим местима, где покривају тренутне или локалне потребе, али прави шминкер увек одлази у центар („Галерија“, „Трозубац“, НВ“, „Владимир“, „Теразијски пролаз“ итд.). Лети се седело у њиховим пријатним уличним баштицама, са шареним столњацима, сунцобранима, коктелима, фрапеима, сламкама у боји, „hondama“ и аутомобилима паркираним наоколо. Осим кафића, за дневни излазак могла је послужити и „мединтеранска“ варијанта — пицерија, са италијанском храном и музиком. Шминкера сте могли препознати и по неком поноситом и одсутном изразу (већина је то, називала је ображеношћу и „надуваношћу“). „Било је нешто у њиховом начину што остали нису могли да разумеју“.⁴

Увече, како би то рекао један панкер: „панкер је могао остати и кући па нешто читати, али шминкер је морао да изађе“. Могућности су биле разнолике: журке, видео-пројекције, клубови, бриџ-турнири... Ипак,

⁴ Парафраза D. Laingove: „Постојало је нешто у начину њиховог кретања што одрасли нису могли да схвате“, која се односи на енглеске моде, D. Hebdidž, *Poikultura: značenja stila*, Београд 1980, с. 59.

најкарактеристичнији вечерњи излазак за већину београдских шминкера био је одлазак у диско-клуб или у елитнији ноћни клуб. Основна сврха тих ноћних саставајалишта испуњавала се на минијатурним плесним подијумима осветљеним флуоресцентним светлом, ласером или неком другом врстом „light showa”, што је дотераним и намирисаним плесачима давало додатни гамурозни ефект. Плес уз диско-музику био је, у оквиру испитиваних стилова и њиховог телесног изражавања музике, најмање формализован, односно ритуализован. Слободни покрети тела, без ограничења (али и сигурности) јасног стилског обрасца, доносили су драж (и ризик) откривања индивидуалности, што је формално атипично за групно понашање као што је стилско. У шминкерском коду оно је, међутим, било функционално, јер се поклапало са основном функцијом стилског понашања, коју је чинило допадање, а трајција, истицање... Актуелност (модерност) клубова стално се мењала, па њихова популарност у време нашег истраживања („Нана”, „Дуга”, „Лув”, „Звезда”, „Амадеус” итд.) не гарантује и данашњу. Ова места нису била ексклузивно шминкерска јер шминкер није био толико осетљив на „остали свет” као панкер. „Квалитет” публике кретао се у дијапазону од филмских и осталих медијских звезда, па до богатих занатлија и власника бутика и фризерских радњи, са својом женском пратњом (овде видимо и везу шминкера као омладинске поткултуре са „одраслим шминкерима”, тј. статусно-потрошачки оријентисаним слојем родитељске културе).

Добрим вечерњим изласком сматрао се и одлазак на изложбу (али искључиво на њено отварање), концерт (поготово ако је у отменом центру „Сава” са познатим светским именима), затим промоције књига (пријатеља и познаника), позоришта (где су се, осим премијера, цениле и познате представе, па се на пример за „Голубњачу” путовало у Нови Сад). У име такве конзулатије „културе”, панкери су често изјављивали да су „уметност препустили шминкерима”. Фест и Битеф биле су обавезне годишње скупштине шминкера, а многи

филмови већ би били одгледани у Лондону или Њујорку. Након „културног догађаја“ одлазило се на вечере у цењене ресторане (Клуб књижевника, „Ступица“, „Франш“, итд.), у последње време веома омиљене брод-ресторане на Ушћу и ексклузивније сплавове на Ади Циганлији.

Шминкери су имали своја „упоришта” и ван Београда. Тренутно актуелна домаћа летовалишта била су Хвар и Дубровник, зимовалишта — Копаоник или неко од аустријских или италијанских места. Путовања су уопште била веома омиљена и цењена форма шминкерског живота, са „класичним местима чежње” — Лондоном, Римом, Паризом, Њујорком („Њуца”)...

6. ЗНАЧЕЊСКИ ЕЛЕМЕНТИ ВЕРБАЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ

Ни у једном од поткултурних стилова београдске омладине не бисмо могли издвојити посебан жаргонски облик, онај који би се битно разликовао од општег вокабулара омладине, односно оног колоквијалног језика који се развија и преноси на нове генерације као београдски сленг, познат и већем делу одраслих.¹ Постоје, међутим, неке разлике у избору и количини употребе овог жаргона: панкери бирају или стварају „жешће“ речи, шминкери „отменије“, хипици готово одустају од жаргона, у име своје одраслоти и „виших циљева“, док се ћибери труде да он буде њихов једини језик.

У целини, мала склоност поткултура жаргонским облицима била је последица чињенице да је жаргон као „ишчашени” говор, говор неприлагођених, бунтовни језик — био више ознака „генералне различитости” него што би могао послужити за суптилнију диференцијацију (првенствено унутар себе), која је карактеристика социо-културног раслојавања поткултурне омладине. Жаргон је једна од ретких баштина наше градске радничке културе, а значајнији део његове креације био је везан за „отпадничке” и делинквентне њене делове (који су имали и своје поткултурне изданке: лопове, силосе, цанкије),² за које је и данас

¹ Videti: D. Andrić, *Rečnik žargona*, BIGZ, Beograd 1976.

² Videti: V. Andelković, Jugoslovenske potkulture u sedamdesetim, Almanah novog talasa u SFRJ, c. 123.

више везан него за омладину као „генерацијску класу”. Исти жаргон панкера и шминкера тако би представљао комуникацијски шум, сметњу у основној симболичкој интенцији ових стилова: да предочи различито у истом. За цибера, пак, жаргон је првенствено зрачио и привлачио својом урабаношћу. Употреба овог језика (која је код цибера била тенденциозна, готово „ћачка”), значила је „уточиште”, магијско задобијање урбаног идентитета. Каснећи стално „у фази” у својој тежњи да изграде савремени, урбани културни идентитет, цибери се и овде служе симболиком коју су „урбани по рођењу” већ одбацили или је сада употребљавају на неки зачуђујући начин.

Поткултурни језик неће, дакле, сасвим следити ону жаргонску логику у чијој је суштини тајност језика и изврталье смисла доминантних језичких облика (а тиме и, имитативним путем, осталих доминантних културних облика). Жаргон је за „западњачке” поткултуре био и сувише „домаћи”, он је захтевао прераду која би стилски језик више приближила његовом узору (kad би били у стању, панкери би најрадије увели енглески као свој „службени” језик). Осим тога, стилски језик је у суштини био неми језик: толико је креације било уложено у изградњу изгледних, музичких и осталих еидетичких симбола, да су вербална средства (која су латентно носила опасност самобожашњавања, здраворазумске експликације, разводњавања стилских средстава) била готово сувишна.

Ипак, из шире перспективе сагледавања вербалне комуникације поткултурних стилова могућно је установити њено прилагођавање стилу, увођење елемената и поступака који су у хомологном односу са осталим његовим изражајним средствима.

Панкери су се тако обилато користили посвкама и осталим изразима изопштеним из „пристојног” говора, затим великим бројем поштапалица, фраза и осталих „рупа” и „празних ходова” у комуникацији говором. Њихове реченице биле су испрекидане, често напросто недовршене — читаво њихово вербално изражавање одликовала је недореченост (или намерна или она

из немоћи), тежња за „кратким и нејасним” мислима. Брбљивост и разумљивост су се сматрали особинама шминкерског говора. Умеренији панкери били су ишак причљивији, језик је био метафоричнији, мисли повезаније. То се може објаснити и чињеницом да су, у објашњавању своје опредељености за панк, они ортодокснији њу увек тражили у властитим искуствима, док се код умеренијих она чешће повезивала са неком општом митологијом панка, знањима о социјалним и културним одређењима оригиналног покрета и сл. Говор панкера рехабилитовао је некреативност језика, његову инертност, употребу „говорних мисли” и сентенције, које су се преносиле и употребљавале чинећи својеврстан панк фолклор. Флоскуле типа „...објективни став према реалности...”, или „...фрустрираност урбаног тинејџера...”, вртеле су се из разговора у разговор. Неминовност непрестаног објашњавања свог изгледа, понашања и разлога „постојања” условила је код великог дела панкера неки, манифесту сличан, збир „теоријских поставки”: „...панк је покрет радничке омладине против незапослености, буржуја...”, „...жели уништити све постојеће вредности...”, „...прави панк постојао је док се није продао...”, итд. Међутим, и ова псевдо-идеологија панка брзо је дојадила и код млађих и самосвеснијих панкера се претворила у своју супротност. Најнемогућији одговори појављивали би се на питање „шта је и зашто панк”. Највећи број њих „није за штампу”, односно показује тежњу за стилизацијом вербалних изражаяних средстава — кроз псовку, увреду или апсурд, панкер је и доиста најбоље одговорио на питање знатижељника (нпр. „панк је кад штуираш девојке са дугом плавом косом”!?)³.

Круто и сведено изражавање означавало је припадност идеји панка, његовој тежњи да представи „заробљеност мисли”, немогућност промене ствари, оно што

³ Videti iskaze pankera u: A. Potokar, *Pank u Lublan*, Pank pod Slovenci, KRT, Ljubljana 1985, 32.; uporedi i: R. Marić, *Pankeri*, u Mladi i neformalne grupe, IIC SSO Srbije, Beograd, 1988.

Хебди назива „драговљним изгнанством”. Овај несклад између панкеске изравности и „закрљалости” говора карактеристичан је и за оригиналан стил: говор његових симбала био је толико јак и директан да је на декларативном плану једино функционално средство било — ћутање.

Не смемо, међутим, заборавити да је панк имао још један вербални „канал” који је представљао текстуални део његовог музичког изражавања. Овде се испуњавала потреба панкера за именовањем ствари „правим именом”, њихова „романтичарска тежња за чистотом”⁴. Овде можемо тражити и онај аспект вербалног изражавања који се испољава као *избор и третирање мотива и тема „из живота“* (видети поглавље о музичци панкера). Више него кроз свој свакодневни говор панкер је говорио овим поетизованим и стилизованим језиком.

Хипијевски, пак, свакодневни говор нагињао је „поетском”. Везана за традицију контракултуре шездесетих, са јасним идеолошким захтевима, хипијевска нарација ипак припадаје одлике стилског говора, и то оне које су у складу с хипијевском тежњом да трансцендира реалност, да поново протумачи свет. Ту тежњу за „препричавањем света” Рожак види као „постављање нове културе у којој би неинтелектуалне способности личности — оне способности које црпе енергију из визионарског бљештавила и искуства људског заједништва — постале мјерило за добро, истинско и лијепо”⁵.

За разлику од панкера који тежи „правом именовању ствари”, „реалном ставу према постојећим”, хипијевски дискурс рачуна на езотерична искуства, на помакнут однос према стварности. То се свакако наслења на „стилски оптимизам” хипија, који се још увек нада промени и „рачуна” на долазак доба Акваријуса. Тврдокорни пессимисти и циници, панкери су

⁴ Videti D. Glavan, *Punk*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1980, c. 19.

⁵ T. Roszak, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb 1978, c. 46.

често исмејавали „застарелост” и „наивност” хипија и њихову визију света као „братске заједнице”. Хипији су, опет, са достојанственим повлачењем „оних које је прегазило време”, на свој профетски начин изражавали разочарањост онима који је требало да буду настављачи њихових идеја.

Време у ком су се идеали смештали у неку будућност, време „вере у човечанство“ којој су, у случају хипија, помагала психоделична искуства и „источњачки доживљај западне цивилизације“, било је међутим (бар кад су у питању поткултура) прошло. И панкери и шминкари су, сваки на свој начин, „признавали“ само садашњост (први њен „црни“, други њен „ружичасти“ део), приближавајући се оној претхипијевској: „захтевамо овде и сада“. Кажемо „приближавајући се“, јер омладина осамдесетих као да је одустала од захтева и очекивања.

И шминкерска „веселост“ само је потенцирани хедонизам, њихово „ћеретање“, „пријатни разговори“ и паничан страх од тешких и мрачних тема, у ствари су тврдоглаво непризнавање њиховог постојања, бег у „потрошачку бајку“.

⁶ Videti šire u: V. Andelković, *Nova levica, kontrakultura i istočne religije*, Potkultura 1, Beograd, 1985, s. 119 i D. Marković, *Kontrakultura i establišment (Promene)*, Potkultura 3, Beograd 1987, c. 9.

једијих "свогаша", и тиме суштина, искључиви отварајући "западне културе", иако само чисто усвоји и још чини, иако зупчаном интелектуалцима, по стику до и покрећују митички националнији још виј. "Иако су описаните стилски узорци не склони да ће њихови чланови често имати улогу у политичкој активности у свом је узроци у тој још "свакодневном" у општим, сличним друштвеним и политичким сојузничким организацијама, али и у

7. О СОЦИЈАЛНОЈ ДИМЕНЗИЈИ СТИЛА

Савремена теорија поткупљене потиче од марксистички инспирисаних теоретичара савремене западне културе. Почеквши од Маркове: „владајуће мисли нису ништа друго до идеални одраз владајућих материјалних односа изражених у облику мисли”, долази се до карактера те мисли (идеологије) која се у свакодневном животу не испољава „као засебан скуп политичких мишљења или предрасуда”,² већ много сунтилније, мање прозирно, несвесно, односно на здраворазумском нивоу — путем идеолошке димензије својих знакова који теже да је прикажу као „природни”. Управо ће поткупљене, да се подсетимо, својом *стилском употребом предмета / знакова*, дакле оном у којој они губе своју „природност”, разобличавају се и искривљују, доводити у питање идеолошку димензију доминантне културе. Њихов „сукоб” неће, значи, бити експлицитан и стваран, већ ће се одвијати на симболичком нивоу, на подручју знакова: с једне стране налазиће се стилски симболички системи у ком предмети не поседују уобичајени смисао, а с друге — стране митски системи културе сачињени на реторици здравог разума.

Феномен поткупљене, дакле, „захтева” антагонизам друштвених слојева (који је ретко једноставан, однос између њих је однос хегемоније, покретне равнотеже), али је њена револуционарност симболичка, она је „борба знаковима”.

¹ Marks i Engels, *Nemačka ideologija*, nav. po. D. Hebdidž, op. cit., c. 25.

² D. Hebdidž, op. cit., c. 22.

Чињеница да су те „семантичке побуне” своје најбројније и најочигледније (често управо спектакуларне) манифестације дуговале управо младима као носиоцима, била је значајна за формирање идеје о омладини као „засебној класи”, која је генерално у подређеном положају према „класи одраслих”, али зато унутар себе саме — „бескласна”.³

Детерминисаност омладине као засебне друштвено категорије историјског је карактера, условљена са појавом и ширењем масовног образовног система, па тиме и „друштвено признатог економског статуса издржавности”,⁴ односно *припреме* за друштвени статус одрасlostи, са свим импликацијама овог „статуса” чекања” (неравноправност, несамосталност итд.). Формирање младих у релативно стабилну друштвену структуру, чиме се стичу услови и за (релативно) специфични културни сензибилитет, нарочито је потенцирано процесима у послератним развијеним, класно структурисаним друштвима Европе и Америке: „карантином” образовања и друштвеним статусом припреме и чекања обухвата се разнокласни пресек младог дела друштва у дуготрајној изолацији од реалности друштвених односа. Биолошке и друштвене предиспозиције омладине као „генерацијске класе” стичу се тада у јединствен процес стварања новог културног језика и установљавању „нових” културних сфера које се, према постојећим, одређују као маргиналне у односу на доминантну.

Бунтовни карактер омладине прелази, у очима доминантних културних облика, свој пут од *девијантности* (страха и моралне панике) до *контракултурног третирања*, који укључује самокритичност културе према

³ О томе видeti још: M. Brejk, *Potkulture kao analitičko oružje u sociologiji*, Potkulture 2, Beograd, 1986, затим: Dž. Klarck i ostali, *Potkulture kulture i klase*, Potkulture 1, Beograd, 1985; Čulig / Fanuko / Jerbić, *Vrijednosti i vrijednosne orijentacije mladih*, CDD SSO Hrvatske, Zagreb 1983, s. 27-30., G. Stanić, *Generacijsko i klasno*, Mlada generacija danas, CIDID, SSO Jugoslavije, Beograd, 1982.

⁴ A. Milić, *Elementi za istorijski pristup određenja pojma omladine*, Mlada generacija danas, c. 146.

властитим противуречностима и придавање неке „избавитељске“ улоге младима, веру у њихова решења и наду у њихову могућност великих друштвених промена, па и покајничка осећања (нарочито након шездесетосмашких сукоба).⁵ „Нова утопија“ потекла из културе младих шездесетих година (комуне, хипи покрет) у којој се јавља двосмисленост тежњи: „с једне стране... регресивно кретање ка пре-организационој неодређености, које се одражава у нео-трибализму заједништва или у анархијму без спутавања, али с друге стране, и истовремено... и тежња ка хипер-сложености, то јест организацији где хијерархија, специјализација и централизација уступају пред међуповезаношћу, вишевалентношћу и вишецентричношћу“⁶, дакле једна хуманистичка тежња у чијој је основи била *вера у будућност*, уступа место, „отрежњењу“ седамдесетих година, чију круну представља сурови реализам панка. „Једнакост“ омладине губи своје митолошке квалитете, контракултура шездесетих година почиње да се посматра из њене средњокласне перспективе и повлашћеног положаја, а интерес се пребације на „потмули“ и анонимни (иако спектакуларни) језик поткултура потеклих из радничке класе. И генерацијско и класно овде се спајало и резултовало компромисним решењем (израженим као „магијским“ решењима на нивоу симбола) између две контрадикторне потребе: „потребе да се створи и изрази аутономност и различитост од родитеља... и потребе да се задрже родитељске идентификације“⁷.

Упркос рушењу мита о једнакости омладине, остаје релативно аутономан појам омладинске културе (рок културе): социолошка и културолошка проучавања феномена чији су носиоци млади, у већини се тре-

⁵ O šezdesetosmaškim sukobima i kontrakulturnim pokretima videti još: T. Roszak, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb, 1978, M. Arsić / D. Marković, '68 — Studentski bunt i društvo, IIC SSO Srbije, Beograd 1984.

⁶ E. Mogen, *Duh vremena II*, BIGZ, Beograd 1979, s. 160.

⁷ P. Cohen, *Subcultural Conflict and the Working Class*, nav. po Klark / Mol / Džeferson / Roberts, *Potkulture i klasa*, Potkulture 1, Beograd, 1985., c. 64.

тирају као део, или бар као директно повезани са склопом стваралачко-конзументских, масмедијалних продуката са рок музиком и „рок сензибилитетом” у центру.

Појам омладинске културе укључује, дакле, схватање о релативној изједначености културног статуса омладине, у ком је социјална неуједначеност од другоразредног значаја (!)

Таква културна „уравниловка” била је, према Фриту, омогућена својеврсном симболичком „заменом теза” преузимањем културних модела другачије социјалне провенијенције него што је властита. Наиме, окренутос потрошњи и доколици тинејџера радничке класе, оне класе која у послератном развоју индустријских земаља доживљава „буржоазирање”, првидно, потрошачко изједначавање са средњим слојевима, резултује стварањем специфичних *стилова живота*, са потрошњом, употребом предмета у жижи својих интересовања. На основу тих стилова развија се култура „која је била специфично омладинска, али не и специфично радничка”⁸, зато јер је усваја и омладина виших социјалних статуса. „Бунтовни модел” премешта се за степен више у социјалној лествици, понекад су буквально маскирајући у раднички:

„Ако прочепрате по побуњенику, студенту уметности, противнику нуклеарног наоружања, цез музичару, углавном ћете наћи на особу из ниже средње класе. Већина младих људи који се свесно буде потекла је из предграђа... Њихов једини грех, а то је ситан грех, јесте склоност да крију своје порекло. Углавном тврде да су потекли из радничке класе.”⁹ (подв. И. П.)

На овај начин ће се, по Фриту, развити „култура младих”, „култура која је наизглед бунтовничка и која је избрисала класне разлике, али која је почивала на постепеном усвајању спољног стила тинејџера из радничке класе међу припадницима средње класе”¹⁰.

⁸ S. Frit, *Sociologija roka*, IIC i CIDID SSO Srbije, Beograd, 1987., с. 25.

⁹ Dž. Meli, „Zar nisam nekad”, nav. po S. Frit. op. cit., с. 25.

¹⁰ S. Frit, op. cit., с. 26.

„Омладинска култура“ била је, дакле, утолико „бескласна“ уколико је установила могућност да се средњокласна омладина „понаша“ као радничка, и обрнуто.

„Појам младих се користио као идеолошки појам; у оквиру своје садржине носио је и свест о томе да деца средње класе намерно усвајају вредности нижих класа — сировост узбуђење, коришћење шанси, препреденост, аутономију и чврстину — и тако се свесно супротстављају вредностима својих родитеља (за разлику од тинејџера радничке класе који су се једноставно забављали на путу ка конформистичком животу“.¹¹ (подв. И. П.)

Веза између искуства (припадност класи) и уобличавања тог искуства, односно прихватања адекватног културног садржаја не мора да буде једноставна, искључива и једносмерна. Искривљавање уобичајених садржаја и културних стереотипа (које кулминира у *поткултурним стиловима*) укључује и „крађу“ културних концепата или једноставно незаинтересованост за „класу“. Удаљавање од реалности, које кулминира у панкерском симболизму, до крајности ће изиграти уобичајени „говор класе“, промовисати естетику која се заснива на „намерном избегавању „стварног“ света и прозаичног језика кроз који је тај свет стално описивао, доживљавао и репродуковао“.¹² За разлику од њихових теоретичара, носиоцима поткултура није, усталом, изражавање класног садржаја увек на првом месту по важности: тако ће субверзивни акцент некад бити померен на друге садржаје (сексуалност и обележје пола, као у глем року,¹³ итд.).

И кад приказује *класу*, поткултура не мора својим доживљавањем и интенцијом у њеном приказивању да испуни очекивања оних који од ње очекују субверзивност, револуционарност, бунт, тежњу за променом статуса, или пак „покажање“, елитизам... дак-

¹¹ Ibid.

¹² D. Hebdidž, op. cit., с. 66.

¹³ Ibid., с. 67.

ле, било што од онога што улази у установљену и „разумљиву“ реторику класе. Панк тако, поред осталог, уводи самоиронију, породију свог друштвеног положаја, карикатуру свог „ропства“ и пролетерства.

„Панк је вредио да говори за занемарене припаднике беле радничке омладине, али је то радио кроз типично извешташен језик... — „сводећи“ радништво метафорично на ланце и упале образе, „прљаву“ одећу (замашћене сакое, уфлекане провидне блузе) и грубу дикцију. Прибегавајући пародији, празна генерација..., описала је своје ропство кроз низ мрачно комичних означилаца — кашеве и ланце, лудачке кошуље и укрућене позе. И поред својих пролетерских акцената, реторика панка била је напоље на иронијом.“¹⁴

Свако механицистичко пресликавање класног (односно уопште социјалног) положаја и садржаја на план културног (символичког) израза овде је јасно доведено у питање, ако ни због чега а оно због недумице зашто би се припадност једном те истом социјалном слоју изражавала различитим културним моделima (тј. поткултурним стиловима). Осим што припада друштвеној класи, појединац (или група) припада и друштвеном времену и одређеном *zeitgeistu*. То утиче на нашу „теорију одраза“ барем двоструко: искуство припадности једној класи је историјски променљиво, различитим генерацијама припадника исте друштвено-економски утемељене категорије припадаће различита искуства, доживљај времена и властитог порекла, дакле, различит *материјал за* (евентуално) обликовање и властитог културног идентитета; осим различите „грађе“, „непрерађеног материјала историје“ биће им доступна и различита средства класификовања и обликовања тог искуства. Чак и у случају истоветности поткултурне форме у различитим временима (а одређења „времена“ у савремености све се брже изменећују) као што је било са обновом стила тедибоја из педесетих година у седамдесетим годинама¹⁵, оне ће

¹⁴ Ibid., с. 68.

¹⁵ Ibid., с. 84.

задобити другачија значења у реално изменењим околностима и кореспондирајућом масом идеолошког садржаја.

Осим тога, искуство припадности неком друштвеним слоју је разноврсно: питање је избора који ће сегмент тог искуства бити изабран као интересовање око кога ће се формирати стил. На тај начин „сваки поткултурни пример представља решење за одређени склоп околности, за посебне проблеме и контрадикције“.¹⁶

А ако је, опет, у стилу шифровано ово „магијско решење“ контрадикција које нуди поткултура, онда ћемо пре дешифровањем овог кода „стићи“ до његове друштвене детерминираности, него обрнуто. Искључиво социолошки третман поткултура на тај начин не би давао одговор на питања о њиховој посебности као културних феномена, па се њихова историјска егзистенција мора сагледавати кроз, како каже Хебдиц, „супротни концепт околности и посебности“.¹⁷ Тако ће и наши панкери и шминкери делити исте околности своје егзистенције (припадност истом друштвеној слоју, истом урбаном окружењу, истоветну доступност медија, итд.), па ће своју посебност очигледно дуговати неком другачије заснованом каузалном склопу.

Појам друштвене класе код нас је углавном замењен појмом друштвеног слоја, не само зато што је размак између минимума и максимума друштвено-економске моћи различитих слојева становништва мањи него у „правим“ класним друштвима већ и због чињенице да је класа у нашем послератном друштву изгубила већину од свог одређења као *културне појаве* (односно преструктуирање у нове друштвене сегменте, тек је у процесу формирања и засебних културних идентитета). Појам друштвеног слоја зато треба сагледавати као последицу такве друштвене диференцијације „у којој се мешају различити а не само класни критерији и облици дистанцирања како између слојева тако и унут-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., с. 87.

тар њих".¹⁸ У складу с таквим критеријумима, југословенске поткултуре су социолози сместили у тзв. *нови средњи слој родитељске културе* (службеници, интелектуалци, стручњаци)¹⁹ дакле онај чије је место на лествици друштвене моћи било последица образовања, стручности и знања као фактора дистрибуције, а стварање специфичног *средњокласног стила живота*, инсистирањем на личном интересу и осамосталивању од сфере политике. „Своју приватну сферу обележиће низом статусних симбола... те све већим диференцирањем од других слојева. (...) Потврдивши тако аутономност свог друштвеног положаја, нова средња класа еуфорију стицања и потрошње преноси и на своју ширу друштвену групу".²⁰

Такозвани потрошачки друштвени карактер, који се културолошким језиком може назвати *општењем путем робе* (где се под „робом“ не подразумевају само предмети и материјална добра већ и културна „добра“ пласирана на јавну употребу), представља неопходан услов и за развој наших поткултуре. Штавише, он ће, због специфичног културног карактера наших поткултурних облика (мислим на њихово преузимање готових садржаја из других културних окружења, на њихов *акултурационски карактер*), бити чак много значајнији него за првобитне поткултурне средине.

Потрошња је и размена знакова, она није само „еуфорија стицања“, „разметање статусом“ — она је и тежња за успостављање статуса, његова „магична творба“. Потрошачкој комуникацији припада и одустајање од потрошње, негативно успостављање значења

¹⁸ M. Popović, *Neke značajnije karakteristike društveno-ekonomskog razvoja socijalističke Jugoslavije*, Društveni slojevi i društvena svest, Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka, Beograd 1977, с. 21; по V. Pešić, стилови живота који се формирају унутар слојне поделе су: традиционални, раднички, статусни и ексклузивни стил живота, *Društvena slojnost i stil života*, ibid., с. 121.

¹⁹ V. Andelković, *Jugoslovenske potkulture u sedamdesetim*, Almanah novog talasa u SFRJ, IIC SSO Srbije, Beograd 1983, с. 117.

²⁰ Ibid., с. 118.

(панкерски аскетизам и „извртање” значења предмета или „одбијање игре” у случају нормалних). Међутим, управо негативној друштвеној конотацији потрошње дуговаће поткултуре много од свог културног статуса.

Континуитет негативног вредновања „потрошачког менталитета” као нечег што чини више или мање директну колизију са основном идеолошком утемељеношћу нашег друштва, можемо пратити од почетка нашег послератног развоја па све до краја седамдесетих година, тј. до тзв. раздобља дубоке економске и социјалне кризе. Негативан идеолошки суд кретао се у дијапазону од третирања потрошачког друштва „као друштва у којем се продубљује постварење људи, у којем се масовно стварају лажне потребе, и шири благостање у много чему привидно”,²¹ па до блажег, историјског третмана који је узимао у обзир противуречности између прокламованог и реалног обрасца. По томе, „социјалистичко друштво је заправо рег *definitionem* потрошачко друштво, јер оно треба да задовољи потребе широких радних маса и да им осигура све више тековина материјалне и духовне културе”. Оно је „ловијесно реално и незаобилазно... пријелазни облик из друштва у којем је велика већина људи припадала радним и експлоатираним класама... у будуће друштво обавезног, али на минимум сведеног рада свих и расподјеле добара према потребама”²².

Контроверзе унутар идеолошког вредновања потрошње, које су се кретале између антиномија: друштвеног регреса и друштвеног прогреса, по неким теоретичарима, заслужне су и за идеолошке нападе на поткултуре седамдесетих година које је „на психолошкој равни могуће разумети као „обрачун” са сопственим рђавом савешћу”.²³

На сличан начин проблематично третиран је и „потрошачки став” према културним добрима, тј. оним,

²¹ S. Suvar, *Sociološki presjek jugoslovenskog društva*, Obzor, Zagreb, 1970., с. 110.

²² Ibid., с. 111.

²³ V. Andelković, op. cit., с. 117.

већином негативно естетски вреднованим продуктима, за које се сматрало да је заслужан развој масмедијалне комуникације. Масовна култура окривљује се за „типизацију потреба, жеља, навика и схваћања”, она је „манипулирана култура у којој доминира фабрикација духовног живота, (...), поплава јефтине забаве, ширење површинских стереотипа, сензационализма, „жута” штампа, идолатрија, мода, избори љепотица и љепотана, лутријски квизови, стварање звијезда филма, спорта, забавне глајзе, шунд-литературе, еротизација и други „лаки” и „заглупљујући” садржаји” (подв. И. П.)²⁴ Према таквој критици масовне културе, она формира „скоројевићску личност, првично свезнајућу и о свему обавјештену, а заправо игнорантску, с дometom полу-интелигента”.²⁵

Међутим, и масовна култура, као и масовна потрошња материјалних добара, има овој „светли” идеолошки пандан: „ако изражава демократизацију друштвеног живота и омогућује широким слојевима народа да упознају, прихвате и креирају културне тековине, она је увек облик револуционирања цјелокупне људске културе, превладавања класне подјеле културе на народну и репрезентативну, професионалну и непрофесионалну”²⁶.

И у овом случају, dakле, вредновање је распострањено у облику изразитог екстрема: масовна култура између тежње да „заглупљује” и „манипулише” и амбициозне тежње да створи културу „као начин живота” човечанства као збира апсолутно равноправних јединки у сваком погледу.

Без сумње је да су оваква екстремна вредновања осамдесетих година кренула кокерентнијим и мање страсним путем: уосталом, све је већи продор „стране” масовне културе у наше медије, према чијим естетским начелима се коригује и део домаћих медијских продукта; све боли и уграници су и домаћи аутори чији културни дometи кулминирају у медијским остварењима

²⁴ S. Šuvag, op. cit., c. 114.

²⁵ Ibid., c. 115.

²⁶ Ibid., c. 114.

почетком осамдесетих (за време новоталасне инспирације); све „тањи” су и аргументи за проглашавање неког естрадног, литерарног, визуелног елемента безвредним, кичом, шундом . . .

„Нови средњи слој” сачинио је и своју „нову средњу културу” која је представљала и доминантни облик масовно пласиране „културе”. Следила је нова расподела: *елитизам потрошње* који је издвојио „нови средњи слој” и био заслужан за стварање његовог специфичног стила живота, прилично се „потрошшио” као фактор припадајућег *културног елитизма*. Највећа (видљива) моћ потрошње (у размерама средњих слојева) појавила се „наједном” (кад смо полако и заборавили на њих) у рукама повратничког, гастабајтерског социо-културног слоја. Они који су пре деценију или две, право из „идиотизма сеоског живота” (Марков термин на који се позивају и неки наши социологи) крочили у „високе цивилизације Запада” (сагледавајући их, до душе, из жабље перспективе), појављују се са великим куповном моћи коју су спремни да уложе у куповину статуса. Назад „у опанке” више нити се могло нити се хтело, тим више што „село” учвршћује свој положај у једној од најзапуштенијих сфера наше културне и економске политике (што резултује и једном општом латентном пежоративношћу према „сељачком”). Услови за критички став према „потрошачком менталитету” тако се опет стичу, али се „штафета” предаје у руке овом, да тако кажемо, новом урбаном слоју.

Конотација „отпадништва” и субверзивност које су пратиле потрошњу и „буржоазирање” новог средњег слоја, замењује се његовим етаблирањем, као носиоцем друштвеног развоја (у времену кризе) и „плурализма идеја”, с једне стране, а с друге стране као „браника” од тзв. новокомпонованог културног модела,²⁷ који фигурише као антипод савременим и прогресивним друштвеним токовима.

²⁷ О новокомпонованом културном моделу видети још: Lj. Trifunović, *Potkultura u Jugoslaviji na razmedju kontrakulture i kulture*, Potkulture 2, Beograd, 1986; M. Dragičević-Sesić, *Pokušaj definisanja dominantnih i produktivnih modela kulturnog života u Jugoslaviji*, Potkulture 1, Beograd 1985.

Из такве социо-културне ситуације треба сагледавати и сукоб панкерско-шминкерско-циберских поткултурних „тотема“ у оквиру београдског урбаног дometа осамдесетих година. Потребно је, пре тога, нагласити да је Београд по неким социјалним и културним предиспозицијама био једна од „најжешћих“ урбаних зона код нас: оно што се у другим, хомогенијим срединама појављује у виду различитих „тенденција“, овде се заоштравало до контраверзи. То се нарочито односи на поменути „новокомпоновани културни модел“, који је овде био потенциран и иначе огромним приливом становништва из различитих средина, а чини се, и већом проходношћу медија за разноврсне садржаје (Београд је био, поред осталог, и пионир отвореног медија, директног укључивања у вож ропул и његовог медијског преноса без корекција). Много је од контрадикција између „урбаних“ и „сељачких“, „западњачких“ и „источњачких“ вредности и осталих варијација на ту тему, Београд дуговао и својој традицији, односно демографској и географској упућености на, традицијом на различите начине пројектете културне сегменте. Због тога је и „баук“ нове композиције, који је у „западнијим“ урбаним срединама био дочекиван с помирљивошћу и толеранцијом које следују „егзотичним“ појавама, овде представљају свакодневицу и био шибан из најјачих критичарских оружја.²⁸

Чињеница да је Београд, у оквиру оних урбаних средина које су „нагињале“ омладинским поткултурама био центар економски уједначеног подручја,²⁹ такође је била заслужна за уразноличавање поткултурних тенденција. Низи општи животни стандарди узрокује и мању стабилност средњег слоја становништва и, аутоматски, и веће културно улагање у установљавање статуса (које кулминира у шминкерској поткултури). Из истог нивоа социјалних чињеница можемо сагледати и заоштреношт унутар једног истог со-

²⁸ Видети И. Прица. *О критици новокомпоноване народне музике*, ГЕИ САНУ, 35, Београд 1986 (у штампи)

²⁹ S. Boščić, *Razvoj i kriza jugoslovenskog društva u sociološkoj perspektivi*, SIC, Beograd 1983.

цијалног слоја, која се на поткултурном нивоу (коме је „мана” да све латентне друштвене чињенице износи на видело)очитује као сукоб панкерског и шминкерског екстрема. Захваљујући прецизним статистичким методама социолога (које су, по нашем укусу, понекад и сувише „прецизне”, када на пример извлаче закључке на основу пребројавања кућног инвентара),³⁰ сазнајемо да „панк поткултура има извориште у **нижим деловима средње класе**”,³¹ док би шминкери припадали њеном вишем делу. Много више, међутим, нама говори чињеница да њихов родитељски средњокласни стил живота није познавао *културно приказивање разлика унутар слоја*, као што је, уосталом, случај и са нормалном омладином која је и разлике унутар „себе” и разлике у односу на друге („диспод” или „изнад” себе), показивала тако „што их није приказивала уопште”, односно баш супротно: тежила је унифицирајућем супстрату у ком су социјалне разлике прикриване или „превазиђене” тежњом за приказивањем неког другог садржаја (на пример индивидуалности, која је занемарена у групном карактеру поткултурног живота).

Морамо dakле, у поткултурном начину изражавања препознати *тежњу* за приказивањем разлика, и то толику тежњу да она резултује посезањем у, често претеране, њихове слике. Рекли смо на почетку како „омладинској култури” није страна употреба културних модела који у родитељској култури фигуришу као „туби”, тј. као припадајући другим (вишим или **нижим**) социјалним слојевима. Разлика унутар слоја родитељске културе панкера и шминкера сигурно није била толика да би њихова употреба „буржујског” и „пролетерског” симболичког модела била заиста социјално оправдана. Али, потекавши из унифицирајућег стила живота родитељске културе, различите социјалне и

³⁰ Видети поступак и резултате истраживања у: Fulgoši/Radin, *Stilovi života zagrebačkih srednjoškolaca*, CDD SSO Hrvatske, Zagreb 1982.

³¹ A. Milić, *Porodični život članova neformalnih omladinskih grupa*, Polja 346, Novi Sad 1987, c. 521.

вредносне тенденције они су могли исказати једино „одглумљеним” буржујством или тенденциозним отпадништвом.

Судећи према ценама шминкерских стилских артикала и лагодног начина живота, њихова економска збринутост није долазила у питање, али управо фетишизација потрошње и „патолошка” жеља да се презентује социо-економска моћ (родитеља), говоре да шминкерска потрошња није само о драгвећи тежња, став, улагање и концентрисање економске моћи са неког другог подручја на стилско (често и уз напор). П्रатили смо, уосталом, и реалну социјалну раслојеност унутар саме шминкерске популације (која се одражавала и на подручје стила), чега је резултат непрекидни напор шминкера да буде „прави” и да одржи ту позицију.³² Очигледно је да он није био безбрижни представник вишег средњег слоја: његова „безбрижност” је припадала подручју његовог стила, јер је потенцирана, са додатним значењем. Изласци радним даном и у преподневним часовима који су митолошко време рада и обавеза, представљају поигравање са општеважејним моделом времена које је у служби реторике рада, а не стварно избегавање обавеза (шминкери нису ништа дошли ћаци од остале омладине).

Шминкер је показивао много помирљивији став и према тзв. усмереном образовању: уском стручном опредељивању са могућношћу запошљавања са средњом спремом и у „цвету младости”. У шминкерским стилским просторима (пицеријама, кафићима, фризијама, козметичким салонима . . .), готово да се нису разликовали шанкери, келнери и фризери од својих муштерија. И они су били млади, лепи и дотерани, без жеље да визуализују своје „мучеништво”. У иностранству, шминкер се сусретао са стварношћу модних часописа које је чезнутљиво прелиставао код куће, а та стварност је изгледала мање недостижна, јер је његовом изгледном идеалу одговарала свака продавачица у продавници ци-

³² Р. Марин дошла је до истих резултата у каснијим истраживањима, упоредити: *Beogradski šminkeri*, ibid., с. 524.

пела. У својој тежњи за „нашминканом стварношћу“ шминкер одступа од идеалног обрасца родитељске културе: његово поимање егзистенције помакнуто је од општеважећег идеала цењене професије, односно, оба везног факултетског образовања. На тај начин, он је пioniр једне нове социјалне свести: за разлику од родитељског модела у ком статусну потрошњу мора „покривати“ интелектуални елигизам (и обратно), шминкери бирају лакши пут, имиц без покрића.

Нисмо занемарили чињеницу да су шминкери сређњошколци: многи од њих можда ће се ипак одлучити за статусне професије, можда ни један неће радити у фризерској радњи (осим као њен власник), многи ће и одустати од свог стила (који их кошта много напора), неки ће напрости „променити стил“ (поједини су на наше очи „прелазили“ у панкере), неки ће завршити и као „матори шминкери“...

То међутим, потврђује колико су поткултуре „магична решења“ контрадикторности које желе превазићи. Шминкери су били сведоци изразитог „претурања“ оног вредносног обрасца, на коме се, поред осталог, заснивао животни стил њихових родитеља. Друштвени статус и припадајућа статусна потрошња све мање су означавали оне вредности на којима се, у крајњој линији, развио специфични животни стил слоја из кога су потекли (образовање, стручност, цењена професија). Као и у случају „правих“ поткултурних стилова, и овде је у симболичкој трансценденцији изражена тежња за измирењем контрадикторних вредносних солуција које „сачекају“ оне што су сведоци њихове паралелне егзистенције. Али, док је у шминкерском начину преовладавајућа виталност, вера у будућност а, на крају, и реална припрема за животну егзистенцију у условима друштвеног пре-вредновања, панкери ће нам приказати мрачнију страну свог (и нашег) друштвеног тренутка.

Ретко ко се, ипак, слагао да је она толико мрачна: панкерске апокалиптичне маске пре су изазивале отпор и гнев него што би биле неко радикално указивање на „друштвену неправду“. Панкер се задовољавао

приказивањем стања, а то стање је сликао тамним бојама и доцаравао гротескним лицима. Нигде у његовим симболима није уписано шта њему заправо смета и „против чега је он то”. Мање од и једног поткултурног стила њега можемо директно асоцирати са неким склопом социјалних (или *социолошких*) чињеница и задовољити се таквим „решењем”. Панк је управо и рачунао на своју несхватљивост, на свој хаос и немогућност да се сведе на лако доступну каузалност која се црпе из реалитета. Он је добар док изазива немир, безразложну нелагодност. Он не отакшава своју рецепцију тиме што сам именује разлог нелагоде коју изазива. Шетајући своје архетипске симbole „пакла”, смрти, зла... панкер „злурадо” препушта посматрачу да сам препозна узрок своје непријатности.

Постајући на тај начин огледало „лоше савести” света, панк је могао представљати отпор *сваком реду* и поретку, што објашњава „прикладност његових метафора” у друштвима која су на веома различит начин била проблематична.

Као носилац тих симбола, панкер је заправо и сам себи морао објашњавати „мрак” који представља. За разлику од, на пример, контра-културних облика, студенских покрета и других, идеолошки утемељених и јасних, облика омладинског бунта, панк није имао свој »*graxis*«, нити идеале које је смештао у будућност. У још незрелој глави седамнаестогодишњака, ствар је постала још магловитија (указали смо на збуњеност коју је изазвао панкерски концепт *анархије*).

Панкерски стил је, на тај начин, више представљао неки „универзални мрак” него тежњу за конкретним и револуционарним променама. Видимо како се поетика стила (како панкерског тако и шминкерског) у крајњој линији издваја (или „уздиже”) изнад конкретности социјалних и осталих „отипљивих” чињеница. Антипод који су формирала та два стила одређивао је живот као „могућност на горе” и „могућност на доле” унутар обриса будућности који су се већ опртавали,³³ а то им је полазило за руком, поред оста-

³³ P. Cohen, op. cit., с. 44.

лог, и због изразито контрастног денотацијског садржаваја њихових симбола (прљаво: чисто, итд.). На тај начин, из „средњокласног“ и унифицирајућег слоја родитељске културе, али управо због чињенице њиховог „потрошачког“ стила живота (односно могућности стварања социо-културног идентитета путем предмета /симбола), извиру два екстремна модела који би (кад би „теорија одраза“ била тако једноставна), пре одговарали „слоју испод“ или „слоју изнад“.

Дакле, један је модел ако је иО.латентнији као иО.извирнији, а други је модел у којем је иO.извирнији као иO.латентнији. У овом случају, иO.извирнији је модел који је већином узет да је један од екстремних модела, а иO.латентнији је други. У овом случају, иO.извирнији је модел који је већином узет да је један од екстремних модела, а иO.латентнији је други.

Сада је потребно да се уочи још један аспект овога. Ако је иO.извирнији један од екстремних модела, а иO.латентнији је други, тада је иO.извирнији један од екстремних модела, а иO.латентнији је други. У овом случају, иO.извирнији је модел који је већином узет да је један од екстремних модела, а иO.латентнији је други.

Сада је потребно да се уочи још један аспект овога. Ако је иO.извирнији један од екстремних модела, а иO.латентнији је други, тада је иO.извирнији један од екстремних модела, а иO.латентнији је други. У овом случају, иO.извирнији је модел који је већином узет да је један од екстремних модела, а иO.латентнији је други.

8. СУДБИНА ПАНКЕРСКЕ И ШМИНКЕРСКЕ ПОТКУЛТУРЕ

Очигледно, поткултура има два своја живота. Један живи кроз своје изражавање, кроз однос својих носилаца према овој под-целини симбола која функционише као њихов специфични животни стил. Панкери и штминкери су представници поткултуре осамдесетих година, и то оне њене тежње да промишља у екстремима, да именује и покаже различитост, односно да је „одживи“ у једном кратком и експерименталном року, у коме је једини важећи језик — неми језик симбола. Други живот поткултура живи кроз причу себи, кроз своју рецепцију од стране општеважећег језика симбола — од културе. Поткултура провоцира на „културни“ одговор: као таквом „преобилном“ и „претераном“ симболичком систему, њој се стапно нуткају други језици, ова или она објашњења, јасне идеологије које извлаче њене „бунтовне“ или „алтернативне“ садржаје, или пак оне које једним потезом бришу сваки њен смисао и тежњу. Видели смо из претходних поглавља колико та контрадикторна читања поткултуре могу да буду парадоксално истовремена, чему као један од узрока сигурно можемо да припишемо „употребу“ чињенице њене страпости, неаутохтоности. Јер, заједничко је ипак овим нарративним аспектима поткултура, рецепцијама њиховог смисла, да све на неки начин дотичу питање њене оригиналности (односно неоригиналности), било да због „неадекватности“ њене форме проглашавају неадекватним и њен смисао, било да је сматрају делом интернационализације.

налних светских и идеја и покрета, или је пак тако „дотерују“ да се она културе може представити као оригинал. Њено „странствовање“ ће се функционализовати, употребљавати за доказе многих ствари, али ће на тај начин више говорити о њеним тумачима него о њој самој.

Погрешно би, међутим, било мислiti да проблем односа према узорној форми није мучио и саме носиоце поткултуре, као њен следбенички део тако, поготову, њен креативни део који је стварао у заданом простору стила. Видели смо ситуацију у панкерским редовима: старији, бивши панкери тврдили су „да је панк мртвав“, а да правог панка више не може бити, „јер то сада раде деца из помодних разлога“; тзв. алтернативци (који су се углавном обраћали музичком пост-панку, изостављајући његов изгледни и манифестионо-идејни аспект), сматрали су да панка као покрета код нас и није могло бити пошто су његови прави носиоци — млади Британци потекли из радничке класе. Било је и мишљења да је једини прави домаћи панк онај словеначки, јер се развио у свој самостални облик, смасовио и створио институције. Некима су, опет, то били аргументи за супротно мишљење. И међу самим „ортодоксним“ панкерима вршила се дискредитација за право ст: највећа је била она која је алутирала на *помодност* панкера. Доказати обратно наиме, било је врло тешко: „шминкерским“ или помодним панкером могао је бити проглашен не искључиво онај који је „само шетао панкеску јакну“ — модна клетва могла је стићи и оне најтврдокорније. Ни најпрљавији, одрпани, ружичасте косе на напола обријаној глави, са периферије и из радничке обитељи, који је мрзео школу, слушао само „најтврђу“ музiku, гласао се искључиво псовкама и инфантилно сроченим, али „мрачним“ реченицама, онај искасанљен зихернадлама по лицу, који је исписивао фашисоидне пароле и повраћао у пет поподне у центру града... ни такав није могао да буде сигуран у уверљивост свога „панкства“.

Тежња наших носилаца поткултуре није, да поновимо, била да прикрију или „забораве“ порекло свог

стила, они су били свесни њене „западности” једнако као што су желели да буду њени следбеници. Али, све доследније идејно и понашајно приближавање узору очито је носило контраверзне могућности: панкеру је оно значило *приближавање смислу*, конкретном смислу, идеји панка којој је желео да припада, док је његовом тумачу могло да значи управо *удаљавање од смисла*, јер је конотација епигонства и подложности „западним утицајима и моди”, која се на тај начин навлачила, доносила са собом *брисање сваког конкретног смисла појединачног стила*.

И креативни део домаћег панка стварао је под мрачним облацима сумње у плагијатство. Већ и сам до-тадај који се сматра историјским почетком панка на нашем тлу носиће у себи ову дилему. Извођење „Anarchy in the U. K.” од стране љубљанских Панкрта (у преводу Копилад), само(?)! годину дана након што је ова песма британских Sex Pistolsа шокирала и саму Велику Британију¹, носило је у себи значење „магијског почетка”, представљање и увођење нове идеје, нове естетике, нове јаке и „истините” музике — након шездесетих година (хипи покрета и студентске контракултуре) првог прикладног и спектакуларног „бунт-модела”. За разлику од експлицитности и декларативности контракултуре, панк је нудио привлачну игру симболима, заодевање неразумљивим костимом, катарзичну музику, а гарантовао је и бурну реакцију окoline. С друге стране, изравност свог вербалног изражавања и његову денотативност, „називање ствари правим именом” (које је највише долазило до изражавања у текстовима песама), он није стављао у функцију самообјашњавања, здраворазумске експликације својих симболова. Истинитост и разумљивост говорне комуникације била је више „рупа” у стилу, острво без симбола. Уосталом, панк је дозвољавао све. Његова специфичност била је у „одбијању да се окупи око лако препознат-

¹ D. Glavan, *Na koncertu lekcije iz sociologije*, Almanah novog talasa u SFRJ, IIC SSO Srbije, Београд 1983, с. 19.

љивог скупа средишњих вредности".² Он није наметао формалне стилске доследности, његова креативност је била у стварању и поновном преобликовању симбола.

У нашем случају, међутим, видели смо, креативност је дошла тек касније. Оно што већ „традиционално“ можемо везати за нашу рок музику (па и омладинску културу уопште) јесте однос према узору који можемо исказати као развојну схему: 1. копија, 2. плаџијат, 3. акултурирани („домаћи“) модел.

„Све текстове, осим „God save the Queen“ смо приредили за домаће потребе. Из „Pretty Vacant“ смо направили „Lepi in prazni“, „White Riot“ смо прерадили у „Upor in podobno“. Већину репертоара чине наше песме“
(изјава Панкрта)³

Рок критичари су истицали да је *Анархија* свирана само на почетним наступима, да би се касније „успела створити властита варијанта панкерске непомирљивости“.⁴ Панк бендови су дотле „управо опседнути били оригиналношћу и готово параноидно бежали од свакојаких успоредби са другим извођачима“.⁵ „Икоонокластичка“ фаза заменила је „идолатријску“. Док је на почетку било важно *што верније одсвирати „Анархију“, имитацијом, готово „инфекцијом“ увести панк у властито окружење, поистоветити се са његовим носиоцима, метонимијским путем „поништити“ свој узор — даљи развој значио је тежњу за успостављање ауторства, властитог израза у оквиру стилске концепције, метафорички однос према узору, али и императив одређења према њему.*

² D. Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Београд 1980, с. 117.

³ Нав. ПО: *Punk pod Slovenci*, KRT, Љубљана 1985, (документи)

⁴ D. Glavan, ibid., „Остажући верни свом властитом курсусу, властитом окружењу и проблемима, и на свом другом албуму Државни љубимци, Панкрти су у извјесном смислу надмашили у досљедности, а усудио бих се рећи, и у емоционалном интензитету, своје некадашње узоре Clash“, (подв. И. П.)

⁵ P. Barbarič, *Poskus opredelitve kriterijev vrednotenja punka*, *Punk pod Slovenci*, с. 34.

Тај императив долазио је како „изнутра”, из креативне самосвести ауторског дела поткултуре, тако и споља. С панком се, наиме, ревитализује „лов” на домаће и оригиналне културне вредности, чијим антиподом се већ устањено сматрала рок култура, од свог зачетка пре четврт столећа. По многим стварима осамдесете, међутим, није требало да обезбеђују исту идеолошку проблематизацију питања „страних тела” у нашој култури. Знатно развијена медијска продукција разблажила је критеријуме за домаће стваралаштво. У истим тематским блоковима емитован је сателитски програм заједно са југословенским програмом, при чему се страни углавном сматрао узором квалитета који се настојао достићи. Баук страног отушњиван је и варијантом повратничког („гастарбајтерских”) културних облика, тако названом новом композицијом, у којој су се изворно и узорно нашли у тајвој комбинацији која је доводила у питање и једно и друго. Оцењена као пародија „народног”, које је до тада било под неприкосновеном етикетом домаће, оригиналне вредности, она је појачавала другу страну те свести, она која је страховала од „балканског примитивизма”, од „културне периферије” и њене „прастреће перспективе”, па се у паници окретала у ропском, цивилизацијском, урбаном. Много од захлађења према домаћим илити оригиналним моделима мораће се приписати и интензивираој социјалној и економској кризи осамдесетих година, којој се, за разлику од претходних, почињу налазити и „домаћи” узроци. Разноврсна цепања културне карте земље на „источни” и „западни” (или „северни” и „јужни”) њен део, генетичкој естетици националног(их) романтиз(а)ма, свест о дужничком односу према западу, а да не говоримо о (поново) разбуњталим митовима о „обећаној земљи Америци”, егзодусу младих стручњака и уметника... све је то допринело релативизовању појма оригиналног културног облика. И уметничка „мисао краја века” (постмодернизам) доносила је добре вести културама с „комплексом”: ово је доба еклектизма, „брисања разлике” између прошлости и садашњости, оригинала и копије, доба хипотетичке светске, анационалне културе,

доба у ком је „копирање дозвољено”.⁶ Иако је домаћа рок култура једна од ретких културних сфера која се није развијала на основу свести у својој оригиналности (већ пре обрнуто), осамдесете године су, барем у оквиру медијске културе (којом се у значајној мери служе и омладинске поткултуре), нудиле и цертификат освештеног понављања, позајмљивања форме, пуновредног пластирања. Коначно, и ми смо већ имали своју традицију рок културе — могућан је, dakле, био и г е v i a І у односу на домаћу пра-форму. Видели смо, међутим, да је то питање не само и даље било актуелно, него се, изгледа, још и више заоштрило. Омладинска (пот) култура је још увек била најпогоднија за постављање граница пожељних домаћих вредности од стране официјелне културе, а осим тога је, по први пут, имала и сопствене тумаче, „идеологе”, који су још више, или „са друге стране”, проблематизовали овај појам. Ова идеолошка димензија најкарактеристичнија је за словеначки панк, који је под својим именом подразумевао не само следбенички „панк као начин живота” већ и велики део концептуалне продукције „Slovenische Neue Kunst-a”,⁷ разне видове „алтернативне делатности”, као

⁶ „Границе високе и ниске, масовне и елитне умјетности, копије и оригинална, доброг и лошег укуса... су заобиђене. (...) Изјава да ће „слиједећи New York бити Београд или Загреб”, или да „музика одлази из New Yorka у Загреб” је само други начин да се каже да живимо у планетарном селу и да себе треба гледати и на свјетском нивоу. (...) Медији нису играчке и не смију бити у рукама дјетиња стих службеника, могу бити повјерени искључиво новим умјетницима, зато што медији и јесу нови умјетнички облици, нови начини перцепције. (...). тако да је сад дошло вријеме да нови умјетници напусти окове државе, нације, ради стварања планетарне културе.”, D. Kršić, *Prije i poslije*, Republika 10, 11, 12, Загреб 1985.

⁷ Пројекти Leibach, Irwin, Scipion, Keller, итд. — мултимедијални концепти који су подразумевали музичку, сликарску, видео и позоришну продукцију; затим Линије силе — „стратегија showa, новог обликовања, имица и дизајна”, графити уметност, фанзини, итд. Касније се све мање наглашава веза са панком, а инсистира на смештању у шири концепт постмодерне уметности „словеначке варијанте”. У име свог „поигравања с идејом тоталитаризма”, Leibahovci се тако проглашавају словеначким, а не југословенским „кунстом”, док Irwin „успоставља континуитет словеначке прошлости и њено трауматично

и значајну масу тзв. алтернативне идеологије, која се развила у широко утемељен социо-културни покрет. Под тим окриљем, панк је третиран као велика, заједничка идеја, као „поступно и све изразитије обликовање заједничких интернационалних карактеристика одређених културних облика међу омладином”,⁸ док се „формула планетарног понашања” сматрала „непосредним узроком панка”.⁹ Видели смо, међутим, како је „планетарна формула” била недостатна да сачува до маће панк ствараоце од проблематичне дистанце коју су успостављали према свом узору. Исто тако, иако је панкерску омладину са својим специфичним погледима, имицом и стилом живота”,¹⁰ сматрала базом, „крвљу и месом” свог покрета, такозвана алтернативна идеологија је на врх своје пирамиде поставила такав идеолошки склоп који је „обичан” панкер разумeo као што је „побожна баба разумела Свето Тројство”, а на једнаки начин се и трудио да га разуме.¹¹ Панк идеологија испричала је поткултуру језиком културе, а „оригиналност” домаћег облика тако је добро сачинила „да је претило да од правог панка не остане ништа”.

искуство као једини хоризонт будућности”, а „својом коначном сврхом деловања проглашава „реафирмацију словеначке културе на монументалан-спектакуларан начин”, D. RupeL, *Položaj slovenske (post) umjetnosti*, Republika 10, 11, 12, c. 142., види још: M. Gržinić, *Was ist Kunst*, ibid.

⁸ M. Ogrinc, *Ni nam do tega da bi postali zgodovina*, Punk pod Slovenci, c. 91.

⁹ P. Mlakar, *Svetovnonazorski princip panka*, ibid., c. 86.

¹⁰ „... док алтер идеологију чине носиоци алтернативних идеја о улози панка, који преко омладинских медија креирају алтернативну друштвену климу”, G. Tomc, *Spori i spopadi druge Slovenije*, ibid., c. 15.

¹¹ Упореди претпоставке „планетарне формуле панка”: „Bivstvo duha časa kot „senzorja“ ali vidne roke nevidnega Zakonodajelca je v zahtevi spraviti Red v tak modus, da potrebuje njegov pojem za ohranitev svoje eksistence atribut skrajne represije, pri čemer naj njegovo preforsiranje vodi do razpada celotne sistema. Taj dialektički salto v njegovo nasuprotje pomeni znotraj istega Reda nastop carstva univerzalne entropije, ki se koče v poplnem uničenju z zmago Novega Reda”, P. Mlakar, op. cit., c. 86., i odgovora pankera „Pank je moj k...”, A. Potokar, Pank v Lublan, ibid., c. 35.

8.1. ДВА ПОЈМА МОДЕ

Парадоксално је, на неки начин, да је панкерски однос према свом стилском узору могао прогласити по модним на пример шминкери, који је био управо „осуђен” на диктат моде. „Срастао” са својом одећом, „без идеологије”, он није никада чезнуо да се избрише разлика између њега и његовог узора. Јер, његов узор (*тренутни образац западне моде*) био је по својој дефиницији изван њега, и то је, поред осталог, и била његов чар. Све што је шминкер морао урадити било је, дакле, заоденути се (узорном) формом.

Целокупни симболички систем „панка на Балкану” могао се, пак, довести у питање његовим свођењем под појам моде. Но, да ли се овде ради о истом појму (моде)?

МОДА	сталина промена означилаца (произвољни знак)	„празни” апстрактни смисао
СТИЛ	сталини означиоци („природни знак”)	конкретан смисао (идеологија)

Ако код моде одликује променљивост, одбацивање старих и стварање нових означилаца, уз сталност „празног и апстрактног” смисла,¹² смисао (поткултурног) стила је конкретан и везан уз одређене означиоце. Ако се смисао моде ствара арбитрарним, произвољним значењем, стилски знак је „природан”¹³ и аналогијски упућује на садржај појма.¹⁴

Али, појам моде у нашим условима ће попримити много шири садржај него што је то приказани. Као

¹² Видети: R. V a g t, *Sistem mode, Marksizam-strukturalizam, Delo, Argumenti*, Београд 1974.

¹³ О дистинкцији између произвољног и природног знака видети још: *Moda i antimoda*, Pitanja 8/9, Zagreb, 1979; R. V a g t, *Književnost, mitologija, semiologija*, Нолит, Београд, 1976, с. 246.

¹⁴ Упоредити: *Moda i antimoda*, с. 29.

таква, она ће се појавити као својеврстан „гутач смисла”, који конкретан садржај претвара у апстрактан, „лун” у „празан”. Већ традиционално конотована као „епигон Запада”, мода ће обесмишљеним учинити сваки конкретан идеацијски садржај какав је стилски, а све с обзиром на „западњачки” карактер његових означилаца.¹⁵ Видимо, дакле, да је овде реч о митском систему.

МИТСКИ ПОЈАМ МОДЕ

МОДА	
означујуће	означено
СТИЛ	
означујуће	означено

На тај начин, видимо, појам моде може „прогутати” не само означујуће стила (као што је, на пример, панк изглед већ крајем седамдесетих ушао у моду¹⁶), већ и његову идеологију, која наставља да се „копрца” избегавајући деловање јачег семантичког система, што каже: модерно је одевати се као панк, али је модерно и мислити као панк(!). Као митског система

¹⁵ Сличан је и процес помодњавања, у ком се „... природни симболи претварају у произвољне знакове који су бесмислени ако су им одстрањени *imagei*”, *ibid.*, с. 39.

¹⁶ „То се догађа независно од политичке усмерености поткултуре: макробиотички ресторани, продавнице ручних радова и „старина” из хипи ере, лако се претварају у панк бутике и продавнице плоча... панк одећа и обележја могу се купити преко поште већ у лето 1977, а у септембру исте године Космополитен је приказао најновију колекцију модних лудости... која се искључиво састојала из варијација на тему панка. Модели прекривени планинама зихернади и пластике (игле су биле укraшene драгуљима, „пластика” је била од сатена) и пратећи текстови, завршавали су текстом „Шок је шик” — који је прорицашо близку смрт поткултуре.” D. Hebdidž, op. cit., с. 11.

њене могућности обухватања смисла су теоретски неограничене (поготово у оваквим модним-објашњењима-склоним-контекстима). У крајњој линији, и овако сачињен митски појам моде могућно је подвести под један још шири у оквиру којег би се „ломодним“ сматрало придавање модног семантичким системима са конкретним (не-модним) смислом¹⁷, али ту већ, као што би рекао Елиаде „има нешто религиозно“¹⁸. Као митски, или двоструки систем, мода се (или „мода“) не задовољава само „празним“ смислом, већ оним „истовремено општим, заокруженим и расплинутим“¹⁹, који нас уводи у поље и деологије.

Мотивација за митологизирање моде припада захтевима културног контекста, односно припадајућој конотацији појма, из које се црпе митско означене. Помодњавање се врши на основу историјског садржаја, из оне масе садржаја појма чији би неки елементи били:

ДОМ
СВЕРБИКО
СУДУРДИЈА

мода је део потрошачке културне оријентације, која има углавном негативне социјалне импликације; иако се може сматрати већ универзалним, светским процесом, она се ипак третира као „дошљак“ из прозападних, америчанизованих култура; потрошачко друштво није негативно ако се третира као прелазна фаза у будуће друштво, као фаза задовољавања основних потреба широких раних маса... итд.²⁰

¹⁷ Или није модерно бити у моди, што је мото cool d-a k-e га, стила у заметку, који је на својеврстан начин спајао традицију панкерске и шминкерске поткуптуре, инсистирајући на мистичним и морбидним садржајима и „кокетирањем“ са смрћу; видети: Oko 416, фебруар-март, Загреб 1988.

¹⁸ „У „ломодних култура“ запањује што није важно јесу ли чињенице којима се бави и њихово тумачење уопће истинити. Оно што је у моди, не може уништити никаква критика“; M. Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zora, Zagreb 1981, c. 11.

¹⁹ Упоредити: R. Bart, *Književnost*, ... c. 348.

²⁰ Видети напр. S. Šuvag, *Sociološki presjek jugoslavenskog društva*, Zagreb, 1970, c. 110—11.: „... југославенско друштво све више постаје потрошачко... у њему се рапидно развијају потрошачка оријентација и психологија. (...) Марксистичка филозофија и социологија оправдано се труде да такво друштво разголите као друштво у којем се продубљује постварање

Није више, у крајњој линији, битно да ли се „мода”, „потрошачка култура”, „амерички идеал”, „запад” и сл., позитивно или негативно конотују или се можда уопште више не вреднују — битно је за нас да је, кад је реч о појму мода, „торба идеологије пуна”. Немогуће је „бити модеран” (у смислу коришћења модних означујућих) са празним или имплицитним смислом, или је то бар немогуће кад је мода ствар идентитета *групе* (као што је то случај са шминкерима), и то оне која је осуђена да дели смисао са осталим, значењским референцијалним прупама. Конотација окружења конкретизује смисао, ствара стил.

(контекст)
конотација

СТИЛ	
означавајуће	означено
М О Д А	
континуирани след модних образца	

Видимо, дакле, да је могућно и обратно: мода ће (као континуирани след стално нових „пакета” означујућих) у једном „историјском” окружењу где је суочена са стално кореспондирајућом масом идеолошког садржаја — конкретизовати смисао, „оприроднити” своје

људи, у којем се масовно стварају лажне потребе и шире благостање у много чему привидно. (...) Совјетско друштво је трајно интимно заокупљено лозинком „стили и престији Америку”, па тај идеал американизације у овом случају разоткрива оријентацију према друштву изобиља добра. Понашање људских маса у социјалистичким земљама — привредне реформе, тежња људи да уживају у истој моди, истој гласби, истим блазираностима, тежње за моторизацијом, ... викендизацијом, туристизацијом, све то сведочи колико су и те масе подложне потрошачкој психологии".

знакове. За претварање модног система у стилски²¹, потребно је, дакле, континуирано поимање означилаца — моде као дијахроније, а с друге стране, синхрони захтев, смештање модног значења као идентитета групе у систем значења осталих група, где ће се надопуњавати или преобликовати. Шминкери осамдесетих година у Београду тако су, осим митском (модном) читању, били подвргнути и многим функционалним означавањима, која су њихов (првобитни) модни код „изигравала“ на тај начин што су *денотовала*, „наивно“ читала његове означиоце.²²

Ево како се оригинални смисао појављује „тамо где не треба“, и обрнуто. Док се смисао „плео“ око њихове стално нове одеће, која је искључиво модним декретом била проглашена „добром одећом“, једини задатак (и жеља) шминкера био је да „не одустану од својих означујућих“.

У нашим просторима шминкери су већ поткупљура с традицијом. Представници мишљења да „све пролази само западна мода остаје“, они су испратили већ многе стилове с „ангажованим“ значењем²³ више *трепети* идеолошка нијансирања (од субверзивности из доба младе социјалистичке идеологије до „великог помирења“ у садашњем кризном, „девизном“ добу), него их сами стварајући. За разлику од панкера који је морао да смисли шта ће с формулом „краљица је фашиста“²⁴ на сред Балкана, који је дакле, *метафорички* морао да

²¹ И Барт, наравно, указује на конотативно моде — „мода може да општи са светом само онда када је подвргнута реторици“, *Sistem mode*, с. 165., али у нашем случају не ради се о истој реторици: деловање реторике која „оприродњава“ модни знак, сада је управо спречено деловањем реторике митског система.

²² На тај начин шминкери ће се, поред осталог, појавити и као представници „чистих људи“ наспрот „прљавим људима“ — панкерима.

²³ О развоју поткупљуре шминкера видети: V. Andelkov ić, *Jugoslovenske poikulture u sedamdesetim*, Almanah novog talasa u SFRJ,

²⁴ „Нека Бог чува краљицу и њен фашистички режим . . .“, из познате песме Sex Pistolsa

доживљава свој узор, прерадујући или одбацијући његов садржај, шминкер је своје стилске симболе дословце преносио, напротив транспортовао *in tacta*. Његов узор заувек се налазио „негде другде”, али, захваљујући свом карактеру (мултипликована форма/смисао), он је могао бити и „овде” не губећи од своје вредности (штавише, добијајући на смислу). Шминкер не може „да стане”, осуђен је на *сталну промену форме* која значи тек на овај начин. То од њега ствара следбеника „без задржке”, човека-одећу, због чега ће бити проглашен носиоцем „конформизма”, „глупости”, „снобовштине”, „блазираности”. Али, шминкеров језик и језик његових критичких читача нису један те исти: примедбу да слепо следи западну моду, он ће примити као потврду своје делатности, коју сматра естетичком.

8.2. ОРИГИНАЛНЕ ФУНКЦИЈЕ

Ако је поткултурни стил *субверзиван на симболичком нивоу*, ако он тек „иза стварности” дири симболички поредак културе, за разлику од експлицитног и разумљивог бунта контракултуре, онда идеолошка одређења као „анархоидност панкера” или „прокапитализам шминкера”, и сл., не погађају сасвим ону поткултурну суштину ствари. Ови модели били су, уосталом, карактеристични за функционисање поткултуре „у бази”, где су панкери и шминкери, попут каквих „семантичких гладијатора” примали на себе све „вишкове” и „отпатке” значења, сву ону флукутирајућу масу смисла који је „тражио погодне означиоце” и који је у панкерско-шминкерском екстрему нашло своју опозицијску равнотежу. Значењско функционисање ових „позајмљених” симболика међу самом омладином говори наиме о томе да се празнина у затеченом контексту налазила на плану означујућих, а не на плану означених: понуђена стилска симболика (која је поседовала и спектакуларност, непосредност, прикладност метафора) читала се „наивно”, денотацијски, „од почетка”, готово жудно. Кад су служили за приказивање, опредмећење, оживљавање „света” — питање оригинал-

ности се није ни помињало. Слободније говорећи, они су тада испуњавали неку врсту тотемско-класификаторске функције, једним редом ствари означавали су други.²⁵

С друге стране, ако знамо да „наткултура“ функционално објашњава (чита) своје поткултуре (већ и само објашњавање на „културни“ језик је десимболизација — одузимање оружја поткултури), онда је значајно управо њено инсистирање на неоригиналности поткултурних форми (и садржаја). Показали смо како обесмишљавајуће делују њени митски системи: бавећи се означиоцима препознатим као страни (западни), они се труде да на једнак начин митологизују њихове различите садржаје, не допуштајући им аутономност, било да је она у „апстрактности“ или „конкретности“ њиховог смисла. И панкери и шминкери на тај начин значиће исто — имаће смисао „западне моде“. А како тај смисао одликује „лаж“, односно непостојање праве везе између форме и садржаја, „протурање“ увек истог смисла кроз тобоже разне видове — тако ни панкери ни шминкери, ни сваки бивши или будући стил са „не-домаћим“ симболима не значе у својој различитости готово ништа.

Колико год „параноидно“ деловали, ти митски системи су дубоко функционални. С друге стране мита о западном/неоригиналном стоји очигледно мит о домаћем/оригиналном, са контрастном синтагматиком. Не само да ће негативизирање „страних“ вредности на тај начин функционисати као позитивирање „домаћих“ него ће се митска категорија „домаћих облика“ протегнути и у домен њиховог реалног непостојања (нпр. „домаћа мода“ или „домаћа омладинска поткултура“).

Како симболичка активност панкерске и шминкерске поткултуре демитологизаторски делује на овакву свест најбоље се види кроз њихов однос према циберима који су, како што смо видели, у одевном дискурсу београдске омладине функционисали као представници

²⁵ Баратамо овде ширим семантичким пољем појма „тотемизам“ који дугујемо К. Л. Стросу, видети: *Totemizam danas*, БИГЗ, Београд, 1979.

„домаћег одевања”. Да поновимо: пежоративни третман они не заслужују самим домаћим пореклом одеће, већ својим антистилским понашањем (за разлику од не-стилског понашања нормалних), не-свешћу о значењу властите одеће. Одећа купљена у домаћој конфекцији није она која је сачињена према неком „домаћем” одевном узору, већ управо она која „незграпно” следи закаснеле обрасце „западне одеће”, равнајући се према неком „испраном”, поједностављеном и унифицирајућем „модном тренду”. Џибери тако постају несвесни „копирани запада”, несвесни своје неоригиналности.

Дакле, поткултуре сачињене „на западу”, у свом развијеном облику, елабориране и објашњене од стране доминантне културе, функционишу као материјал за митско поимање домаћих вредности. Њихова поткултурност очituје се, дакле, управо у овој пукотини, на овом осетљивом месту културе која тежи самосвојности и оригиналним облицима.

Питање оригиналности је тиме питање тумачења поткултуре, а не ње саме. Оригиналност од ње траже они које то „боли”, доминантни облици културе чији глас провејава штање „зашто страни, од толико лепих домаћих облика?”, али исто тако и контракултура (и/или алтернативна) која улаже толико креације и ангажмана да поткултурни облик начини оригиналним да он постаје — културни.

Припадност поткултури је припадност групном идентитету и оно је „неоригинално” по дефиницији. Говорећи о енглеском панкери, Хебди каже:

„Не желимо, наравно, да кажемо да су сви панкери били подједнако свесни несклада између искуства и значења на којем се заснивао цео стил. Стил је несумњиво имао смисла за први талас самосвесних иноватора на нивоу који је недоступан за оне који су постали панкери након што је поткултура избила на површину и заинтересовала јавност. Панк по томе није јединствен; између зачетника и следбеника увек постоји значајна разлика у свакој поткултури”.²⁶

²⁶ D. H e b d i d ţ, op. cit., c. 119.

Ево, ако неког може да „утеши”, како је и енглески панкер био једнако „неоригиналан” као и онај из Ниша. Наша омладинска поткултура као да је антиципирала доба „великог плахирања”, медијско доба које демитологизује појам оригинална. Већ тридесетак година она се „понаша” медијски, марљиво „копирајући” и трпећи критику елигонства. Њен узор, који нема „национално културна обележја” (ни наша, нити више било чија), некад је ставља у табор „изрода”, а други пут од ње чини узданициу, пут из „културне периферије Балкана”. Драговљно представљајући „страност”, она већ дugo служи за стварање умирујуће илузије некакве „домаћости” и оригинална.

Поткултура је симболичка делатност: она не може да се служи домаћим симболима зато што су они „само“ — симболи домаћости.

9. ЗАКЉУЧАК

Кренули смо од „мутне материје“ симбola и завршили с њом. Многи ћe можда помислiti да су ствари и даљe нејасne. Али, пре би сe рекло да антрополошко проучавање поткултура као резултат не нуди уобичајене каузалности. Поткултура на неки „волшебни“ начин избегава и јасну културну и јасну социјалну детерминированост. „Културно“ и „социјално“ помажу њеном расветљавању и приближавању, али не везују њену појаву нераскидиво ни за једну од својих чињеница, предуслова ни тенденција, поготову кад сe то односи на разноликост њене појавности. Поткултура сe пре „понаша“ пре-логички (или пред-логички) нeгo на логичан начин. С друге стране, она ћe нам, формирајући своје функционалне симболичке системе у оним пукотинама стварности којe нису до краја осмишљене мрежом постојећe културе, или тамо где јe дубока контрадикција прекривена само танким (али дeлотворним) митским слојем — приказивати многe ствари из сасвим новe перспективе.

Њена н е о р и г и на л н о с т — због тога је, због ко-
пирања, епигонства, помодности, готово „испала из иг-
ре” већ на самом почетку — не само да не смета њеном
примарном функционисању (као, до екстрема доведен-
их и „експерименталних” животних модела), већ се по-
пут бумеранга враћа онима који су само у некој (ми-
тској) оригиналности били спремни препознати „прави
смисао”. Значења стилских симбола ће, на свој дискре-
тни начин, извести нову опозицију: од оригинал/неори-
гинал, извешће *свест о* (властитом) неоригиналу наступ-

пот несвести о њој. У оквиру дometа њиховог скромног деловања — казну ће платити они „наивни” непоседници ове свести, које ће закитити погрдним епитетима, али ће бити дотакнут и снажни, „барокно укращени” мит о оригиналности наше културе. Црпећи своју митску грабљу углавном из ризнице етнокултурних оригиналa, које смешта у прошлост (традицију), он се показује веома осетљивим и крхким за обухватање савремених културних израза. Ако и тражи „оригинале”, мада је вредновање на основу оригиналности, барем на плану групних и свеобухватних културних појава, већ иза нас (а из темеља је пољујано и на плану индивидуалних и уметничких израза), ако их, дакле, и тражи, модерна култура поставља нове захтеве. У оквиру тих нових координата, тешко је задржати и старе.

Вероватно је да су поткултуре тако интензивно проблематизовале појам оригиналa и због овог „немог”, неекспликаторног карактера. Улажећи све у говор симбола, који је био препуштен утилитарним читањима, поткултурни начин у многима ће изазвати дојам „недотупавости”, магловитости својих захтева, или („још горе”) њиховог потпуног непостојања. Празнина коју на тај начин изазивају сигурно је, бар делимично, заслужна за њихово проглашавање празним на начин моде, чак лажним иувредљивим. Да су умелe (или хтелe) да сроче неке јасне критике и захтеве, да су и најоштрије удараје по проблемима и контрадикцијама (мада су и то већ еуфемизми) своје стварности — оне би сигурно биле схваћене озбиљно и порекло њихових „маски” било би више-мање заборављено. Али, оне су тврдоглаво говориле искључиво својим језиком: шминкери су у среде кризе смештали хоризонте свог раја на земљи, панкерски мрак био је опет сувише универзалан, сувише „хтонски”.

Сигурно је, дакле, да је једна од „поткултурности” наше поткултуре била и њена аполитичност, колико год то можда парадоксално звучало.

И у приказивању социјалних разлика поткултура је заказала: нити су шминкери „представници богатих”, нити су панкери „представници сиромашних и обес-

прављених". И једни и други су из средњег, више или мање стандардом изједначеног слоја. Шминкери су често (што би рекли „нови примитивци") „... јели крумпирушу да би се тако обукли", а панкери каткаđ давали читава мала богатства да набаве своје „симболе сиромаштва".

Али, и „богати и сиромашни", и „оптимисти и пессимисти", и „комформисти и анархисти", и „хедонисти и морбидни"... препознали су се у њиховим вештачким, претераним, артифицијелним сликама живота.

У једном кратком периоду културе, поткултурни модели служе за осмишљавање и презентацију њених „изгубљених делова". Поједини изражajни облици поткултуре „за награду" улазе у званични озбиљни, или пак званични разонодни део културе, Онај њен суштински део ипак остаје краткотрајан, „безопасан" и „беззначајан". Како каже Елвис Куртвић: „Био сам пионир, па омладинац, па хипник, па панкер, па — не запослени".

БИБЛИОГРАФИЈА:

1. T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
2. T. Adorno, M. Horkheimer, *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb, 1980.
3. D. Albahari, *Rok i književnost*, Almanah novog talasa u SFRJ, IIC SSO Srbije, Beograd, 1983.
4. V. Andđelković, *Jugoslovenske potkulture u sedamdesetim* Almanah novog talasa u SFRJ, IIC SSO Srbije, Beograd, 1980.
5. V. Andđelković, *Nova levica, kontrakultura i istočne religije*, Potkultura 1, IIC SSO Srbije Beograd, 1985.
6. F. Alberoni, *Omladina pred istorijskim izazovom*, Omladina Beograda, MCSK, Beograd, 1983.
7. M. Arsić, D. Marković, '68. — *Studentski bunt i društvo*, IIC SSO Srbije, Beograd, 1984.
8. D. Bandić, *Etnos, Etnološke sveske IV*, EDS, Beograd, 1982.
9. P. Barbarić, *Poskus opredelitve kriterijev vrednotenja panka*, Punkt pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
10. R. Bart, *Sistem mode, Marksizam-strukturalizam*, Delo, Beograd, 197.
11. R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 197.
12. R. Barthes, *Rhetoric of Image, Music, image, text*, Fontana Paperbacks, London, 1984.
13. A. Baš, *Oblačilna moda kot sredstvo politične propagande pri Slovencih ob revoluciji 1848.*, EP 20-21, Beograd, 1984/5.
14. V. Benjamin, *Umetničko delo u epohi svoje tehničke reprodukcije*, Treći program, Radio Beograd, proljeće 1969.
15. Београд у прошлости и садашњости (група аутора), Београд, 1927.
16. Београд у сећањима (група аутора), Београд, 1983.
17. S. Bolčić, *Razvoj i kriza jugoslovenskog društva — u sociološkoj perspektivi*, SIC, Beograd, 1983.
18. M. Brejk, *Nevidljiva devojka — kultura ženstvenosti protiv muževnosti*, Potkultura 1, Beograd, 1985.

19. M. Brejk, Potkultura kao analitičko oruđe u sociologiji, *Potkultura* 2, Beograd, 1986.
20. M. Brejk, Sociologija mladičkih subkultura, KRT, Ljubljana 198.
21. M. Broćić, Mladi kao predmet posebnog naučnog proučavanja, *Mlada generacija danas*, Beograd, 1982.
22. R. Bucaj, M. Jurkota, Primerjava oblačilne kulture dveh generacija sa slovenski gimnazijama v Kopru, *Na poti k etnologiji*, Knjižica GSED, 6., Ljubljana, 1982.
23. E. Čimić, Metodološki problemi istraživanja omladine, *Mlada generacija danas*, Beograd, 1982.
24. I. Čolović, Nove narodne pesme, *Kultura* 57-58, Beograd, 1982.
25. Čulig, Fanuko Jerbić, Vrijednosti i vrijednosne orientacije mladih, CDD ŠSO Hrvatske, Zagreb, 1982.
26. Đ. Dorfles, Moda, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1986.
27. M. Dragičević Šešić, Pokušaj definisanja dominantnih i produktivnih modela kulturnog života u Jugoslaviji, *Potkulture* 1, Beograd, 1985.
28. M. Dragičević Šešić, Alternativni muzički izraz(i) — umetnost i potkultura, *Potkultura* 2, Beograd, 1986.
29. S. Drakulić, Historijska značaj kontrakulture, *Kultura* 59, Beograd, 1982.
30. T. Džeferson, Kulturni odgovori tedijskih, *Potkultura* 2, Beograd, 1986.
31. U. Ecco, Kultura, informacija, komunikacija,
32. M. Elijade, Okultizam, magija i pomodne kulture, Zora, Zagreb, 1981.
33. F. Feraroti, Mladi u traganju za novim društvenim identitetom, Omladina Beograda, MCSK, Beograd, 1983.
34. S. Frit, Sociologija roka, IIC i CIDID, Beograd, 1987.
35. M. Fuko, Uvod u arheologiju znanja, Marksizam-Strukturalizam, Delo, Beograd, 1974.
36. Fulgosi, Radin, Stilovi života zagrebačkih srednjoškolaca, CDD ŠSO Hrvatske, Zagreb, 1982.
37. D. Glavan, Punk, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1980.
38. D. Glavan, Na koncertu lekcije iz sociologije, Almanah novog talasa u SFRJ, IIC ŠSO Srbije, Beograd, 1983.
39. M. Gržinić, Was ist Kunst, Republika 10, 11, 12, Zagreb, 1985.
40. D. Hajmz, Etnografija komunikacije, BIGZ, Beograd, 1980.
41. D. Hebdidž, Potkultura: značenje stila, Rad, Beograd, 1980.
42. S. Ivanović, Narodna muzika između folklora i kulture masovnog društva, *Kultura* 23, Beograd, 1973.
43. P. Janjatović, Poklič sa zidova, Almanah novog talasa u SFRJ, Beograd, 1983.

44. B. Jovanović, Antropološki pristup istraživanju podkultura, *Potkultura* 1, Beograd, 1985.
45. Dž. Klark i ostali, Podkulture kulture i klasa, *Potkultura* 1, Beograd, 1985.
46. Dž. Klark, Skinchedi i magično oživljavanje zajednice, *Potkultura* 2, Beograd, 1986.
47. Lj. Kljajić, Strip ili o nečemu čega nema, *Almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd, 1983.
48. R. Konstantinović, Ko je barbarogenije, *Treći program*, Radio Beograd, proleće, 1969.
49. I. Kovačević, Blue jeans kao element masovne kulture, *Etnološke sveske* II, SED, Beograd, 1980.
50. B. Krilović, Televizija se može i gledati, ponekad, *Almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd, 1983.
51. D. Kršić, Prije i poslije, *Republika* 10, 11, 12, Zagreb, 1985.
52. C. Lasch, *Narcistička kultura*, Zagreb, 1986.
53. E. Lič, *Kultura i komunikacija*, BIGZ, Beograd, 1983.
54. M. Lerner, Anarhizam i američka kontrakultura, *Kultura* 59, Beograd, 1982.
55. S. Liht, Integracija i dezintegracija u kulturi, *Kultura* 59, Beograd, 1982.
56. R. Lindner, Pank, *Potkulture* 2, IIC SSO Srbije, Beograd, 1986.
57. Z. Lisa, O istorijskoj promenljivosti muzičke apercepcije, *Treći program*, Radio Beograd, proleće 1969.
58. S. Lissa, *Estetika glazbe*, GZH, Zagreb, 19.
59. M. Makluan, *Poznavanje opštila — čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.
60. R. Marić, *Beogradski šminkeri*, Polja 346, Novi Sad, decembar, 1987.
61. M. Marković, Kontrakultura i establišment (Promene), *Potkultura* 3, Beograd, 1987.
62. D. Markuš, Ideologija omladinskih potkultura, *Potkultura*, 1, Beograd, 1985.
63. H. Markuze, *Merila vremena*, Grafos, Beograd, 1985.
64. B. Maširević, *Beogradski kafići*, *Potkultura* 2, Beograd, 1986.
65. R. Merton, O teorijskoj sociologiji, CDD SSO Hrvatske, Zagreb, 1979.
66. A. Milić, Elementi za istorijski pristup određenja pojma omladine, *Mlada generacija danas*, Beograd, 1982.
67. A. Milić, Porodični život članova neformalnih omladinskih grupa, Polja 346, Novi Sad, decembar, 1987.
68. A. Milić, *Zagonetka omladine*, CIDID i IDIS, Beograd, Zagreb, 1987.
69. V. Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka, 1964.

70. Mladi i neformalne grupe (grupa autora), IIC SSO Srbije, Beograd, 1988.
71. P. Mlakar, Svetovnonazorski princip punka, Punk pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
72. R. Močnik, Postmodernizam i alternativa, Republika 10, 11, 12, Zagreb, 1985.
73. Moda i antimoda, Pitanja 8/9, Zagreb, 1979.
74. E. Moren, Duh Vremena (I, II), BIGZ, Beograd, 1979.
75. Nova narodna muzika, Kultura 8, Beograd, 1970.
76. M. Ogrinc, Ni nam do tega, da bi postali zgodovina, Punk pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
77. D. Pantić, S. Joksimović, B. Džuverović, V. Tomanović, Interesovanja mladih, IIC SSO Srbije, Beograd, 1981.
78. Ž. Papić, Ogled o ponašanju mladih, Pitanja 8/9, Zagreb, 1979.
79. R. Pavlović, Refleksija na punk „gibanje“ v nekaterih socijalno in kulturno ideoloških institucijah pri nas, Punk pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
80. V. Pešić, Društvena slojevitost i stil života, Društveni slojevi i društvena svest, CSI IDN, Beograd, 1977.
81. D. Popadić, Šareno jato fudbalskih navijača, Polja 346, Novi Sad, decembar, 1987.
82. N. Popov, Studentski pokreti u Jugoslaviji, 1963-1974., Sociološki pregled 3-4, Beograd, 1984.
83. M. Popović, S. Bolčić, V. Pešić, M. Janičijević, D. Pantić, Društveni slojevi i društvena svest, CSI IDN, Beograd, 1977.
84. A. Potokar, Punk v Lublan, Punk pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
85. M. Povrzanović, Kultura mladih u Jugoslaviji: pregled suvremenih socioloških i etnoloških istraživanja, EP 20-21 Beograd, 1984-85.
86. И. Прица, О критици новокомпоноване народне музике — елементи мита о народу, ГЕИ САНУ XXXV, Београд, 1986.
87. F. Radin, O nekim stilovima života mladih, Mlada generacija danas, Beograd, 1982.
88. M. Rajin, Psihodelična umetnost i rock'n' roll, Potkultura 2, Beograd, 1986.
89. T. Roszak, Kontrakultura, Naprijed, Zagreb, 1978.
90. D. Rupel, Položaj slovenske (post) moderne umjetnosti, Republika 10, 11, 12, Zagreb, 1985.
91. I. Slavec, Noša (način oblačenja) kot razpoznavni znak načina življenja študentov v Ljubljani, Problemi 197, april 1980. Ljubljana, (Etnologija danes-prispevki k raziskovanju načina življenja).
92. S. Sontag, Bilješka o Campu, Off1, Zagreb, 1978.
93. S. Sontag, Stilovi radikalne volje, Mladost, Zagreb, 1971.

94. S. Švar, Sociološki presjek jugoslovenskog društva, Obzor, Zagreb, 1970.
95. S. Timotijević, Novotalasna fotografija u novom ključu, Almanah novog talasa u SFRJ, Beograd, 1983.
96. A. Todorović, Sociologija mode, Gradina, Niš, 1980.
97. G. Tomc, Između džungle i zoološkog vrta, ili Prilog uporednoj analizi robne estetike u kapitalizmu i planske estetike u socijalizmu sa posebnim osvrtom na našu subkulturu od Sirotanovića do Gnusa, Gledišta 3-4, mart, april, Beograd, 1987.
98. G. Tomc, Spori in spopadi druge Slovenije, Punk pod Slovenci, KRT, Ljubljana, 1985.
99. Lj. Trifunović, Potkultura u Jugoslaviji na razmeđi kontrakulture i kulture, Potkultura 2, Beograd, 1986.
100. Lj. Trifunović, Vibracije, IIC SSO Srbije, Beograd, 1986.
101. O. Tvrtković, Pet stoljeća novog primitivizma, Lica 1, Sarajevo, nov. 1987.
102. Đ. Uskoković, Neke najčešće teorijsko-metodološke teškoće i jednostranosti empirijskih istraživanja društvenog položaja i svesti mlađih u Jugoslaviji, Mlada generacija danas, Beograd, 1982.
103. M. Vasović, Idejna stremljenja članova omladinskih neformalnih grupa, Polja 346, Novi Sad, novembar, 1987.
104. Dž. Voker, Alternativa lepoj umetnosti: frik kultura, Potkultura 2, Beograd, 1986.
105. S. Vrcan, Suvremeno pokoljenje mlađih — novo i osobito pokoljenje, Mlada generacija danas, Beograd, 1982.
106. A. Žikić, S. Rakezić, Valjda imate da kažete nešto. Almanah novog talasa u SFRJ, Beograd, 1983.

СКРАБЕНИЦЕ

- BIGZ — Beogradski grafički izdavački zavod
CDD SSOH — Centar za društvenu djelatnost Saveza socijalističke omladine Hrvatske
CIDID — Centar za istraživačku i dokumentaciono izdavačku aktivnost Predsedništva Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije
CSIDN — Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka
EP — Etnološki pregled
GEI SANU — Glasnik Etnografskog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti
GSED — Glasnik slovenačkog etnološkog društva
GZH — Grafički zavod Hrvatske
IDIS — Institut za društvena istraživanja Sveučilišta u Zagrebu
IIC SSOS — Istraživačko izdavački centar saveza socijalističke omladine Srbije
KRT — Knjižica revolucionarne teorije
MCSK — Marksistički centar Saveza komunista
SEDJ — Savez etnoloških društava Jugoslavije
SIC — Studentski izdavački centar

Zusammenfassung

JUGENDLICHE SUBCULTURE IN BEOGRAD: SIMBOLISCHE PRAXIS

Die Arbeit basiert auf Untersuchungen zum Lebensstil der Beograder Jugend aus den Jahren 1985, 1986, und 1987. Die spezifische Form der Analyse hat zur Folge, dass die Ergebnisse für einen breiteren zeitlichen und räumlichen Kontext Gültigkeit haben. Das empirische Material, das als eine Kette von deskriptiven Modellen präsentiert wird (Die Art, sich zu kleiden, das Verhalten, die Arten der konsumierten Musik, Elemente der verbalen Kommunikation), lässt Verf symbolische Faktoren erkennen, die ihre semantische Qualität vor allem zwei kontextuellen Ebenen verdanken: Die bedeutsamsten Subkultur-Stile sind eine Folge der Medieneinwirkung aus dem „Westen“ (Hippies, Punks, „sminkeri“). Für eine Untersuchung bot sich speziell die Rezeption in dem neuen und beträchtlich veränderten sozial-kulturellen Kontext an in dem die „globalen“ Symbole durchaus lokale Funktionen erfüllen. Das Resultat dieser semantischen Prozesse war auch die Herausbildung von kontextuell zustandegekommenen Stilen der „normalen“ Jugend (die angemessener als Nicht-Stile zu bezeichnen wären, da sie eine Null-Position einnehmen, d. h. es wird bewusst auf Symbole verzichtet, die sie klar entweder als „westliche“ oder als „einheimische“ stilistische Muster ausweisen) sowie des problematischen Anti-Stils der sog. dzibéri oder seljaci (eigentlich „Bauern“). Es handelt sich um ein Substrat mit pejorativer Konnotation, das durch einen schlechten Gebrauch, ja fast eine Blosstellung der Symbole des „Urbanen“, „Modernen“ bzw. „Westlichen“ gekennzeichnet ist und — vielleicht auch dank eingeborener Selbstironie — ganz einfach den Begriff des „Einheimischen“ repräsentiert.

Auss er auf die Herausbildung und Funktion neuer "Stile" lenkt Verf ihre Aufmerksamkeit auch auf das Schicksal jener Subkulturen, die gemäss dem originären Anliegen der entwickelten Mediengesellschaften des Westens (in erster Linie Grossbritanniens und der USA) begründet wurden und deren Existenz im jugoslawischen Raum in jedem Falle im Rahmen globaler

Zivilisationsprozesse (Verbreitung des „Globaldorfs“) zu sehen ist. Verf. beschäftigt sich auch eingehend mit jenem rebellischen kontrakulturellen Potenzial der Jugend, das in der Nachkriegsgeschichte mit nahezu gleichartigem Anspruch in ideologisch ganz unterschiedlich begründeten Gesellschaften auftritt, im lebendigen und kontroversen Symbolrauster des jugoslawischen Alltags jedoch einer unterschiedlichen Deutung (und auch Funktion) unterliegt. Bei der Betrachtung dieses Prozesses war die Kenntnis der originalen Bedeutung dieser Subkulturen sehr entscheidend: Probleme der Gegenkultur, der Subkultur, der symbolischen Stile, der Medienkommunikationen. Sie sind in den einschlägigen soziologischen und kulturologischen Untersuchungen in aller Welt von grosser Bedeutung.

Die Erforschung der denotativen und konnotativen Bedeutungen der stilistischen Symbole, deren Verknüpfung mit den relevanten sozialen Faktoren, führen zu entsprechenden Ergebnissen: Man konnte die „kranken Punkte“ der gegebenen Kultur ausfindig machen, die von den Subkulturen auf eine symbolische bzw. latente Art und Weise problematisiert werden.

Der Schlusselbegriff, den die Existenz der jugendlichen Subkulturen in der jugoslawischen Gesellschaft problematisiert, ist der Begriff der Originalität bzw. Nichtoriginalität der Kulturelemente, der sich sogar bis zur spürbaren Grenze einer Bevölkerung gegenüber der Originalität nationaler Kulturen unter den Bedingungen der modernen Zivilisation erstreckt. Die Nichtoriginalität der Subkultur verleiht derselben ja meist Epitheta des Epigonentums und des bedeutungslosen Modernen, hat ihr primäres Funktionieren als bis zum Extrem getriebene und „experimentelle“ Lebensmodelle aber nicht behindert, die in einem dominierenden, unifizierenden kulturellen und ideologischen Muster lediglich als „Tendenzen“ gegenwärtig waren und nicht als bis zu Ende geführte und symbolisch ausgestattete Modelle. Auf diese Weise bietet die Subkultur nicht nur eine Umformulierung der problematischen Frage nach der Originalität der „kleinen“ Kultur im Verhältnis zur „grossen“ an (vermittels ihres Wissens um die eigene Nichtoriginalität), sondern verkündet ihrer neuen Umgebung auch jene Kontroverse, die durch das dominante Muster nicht „vorhersehbar“ war (jedenfalls nicht bis zum jüngsten akuten Stand der jugoslawischen Krise als die „Wahrheiten“ unaufhaltsam ans Tageslicht gelangten).

Ines Prica

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека САНУ, Београд

PRICA, Ines

ОМЛАДИНСКА ПОТКУЛТУРА У БЕОГРАДУ; СИМ-
БОЛИЧКА ПРАКСА / Инес Прица. — Београд: САНУ, 1991.
— 156 стр.; 25см. — (Посебна издања Етнографског ин-
ститута. Српска академија наука и уметности; књ. 34)
Упоредни наслов на енглеском. — Библиографија: стр.
147—151. — Извод на немачком

YU ISBN 86-7587-005-1

316.723-053.7(497.111)