

## **pet**

### **Funkcija potkulture**

Potkulture predstavljene u prethodnim poglavljima opisane su kao posredni odgovori na prisustvo veće crne zajednice u Britaniji. Kao što smo videli, bliskost ta dva položaja — bele radničke omladine i crnaca — navodi na identifikaciju, a čak i kada se taj identitet potiskuje ili mu se otvoreno suprotstavlja, crne kulturne forme (npr. muzika) nastavljaju da vrše presudan uticaj na razvoj svakog potkulturnog stila. Sada treba da se pozabavimo odnosom između uočenih potkultura i onih grupa (roditelja, učitelja, policije, „poštene“ omladine itd.) i kultura (radničke i srednje klase) naspram kojih se one prividno definišu. Većina autora još uvek teži da pripiše ogroman značaj suprotnosti između mladih i starih, deteta i roditelja, navodeći obrede koji se, čak i u najprimitivnijim društvima, koriste za obeležavanje prelaska iz detinjstva u zrelost.<sup>1</sup> Ono što nedostaje u tim prilikama jeste bilo kakva ideja o istorijskoj posebnosti, bilo kakvo objašnjenje zašto se te određene forme pojavljuju u određenom vremenu.

Već zvuči kao kliše kada se kaže da je period posle drugog svetskog rata bio period velikog preokreta u kojem su tradicionalni obrasci života u Britaniji uklonjeni i zamenjeni novim, na izgled manje klasnim sistemom. Sociolozi su posvetili posebnu pažnju raspadanju radničke zajednice<sup>2</sup> i pokazali su da je uništavanje tradicionalne životne sredine sa klupama i bakalnicama samo označavalo dublje i manje vidne promene. Kao što Berger (1967) ističe, međaši nisu samo „geografski već i biografski i lični“, te je iščezavanje poznatih međaša posle rata prethodilo propasti jednog celog načina života.

Pa ipak, i pored uveravanja laburističkih i konzervativnih političara da Britanija ulazi u novo doba neograničenog obilja i podjednakih mogućnosti, da nam nikada nije bilo tako dobro“, klasa je odbila da iščezne.

Načini na koji je klasa *življena*, međutim — oblici u kojima se klasno iskustvo odrazilo u kulturi — dramatično su se promenili. Napredak masovnih medija, promene u sastavu porodice, organizaciji škole i rada, izmene u relativnom statusu rada i slobodnog vremena, sve je to poslužilo da rasparča i razdvoji radničku zajednicu, i da stvori niz marginalnih diskursa u okvirima širokih granica klasnog iskustva.

Razvoj omladinske kulture treba sagledati upravo kao deo tog procesa razdvajanja. Posebno možemo navesti relativno povećanje potrošačke moći radničke omladine,<sup>3</sup> stvaranje tržišta određenog za privlačenje nastalog viška, i promene u obrazovnom sistemu zasnovane na Batlerovom zakonu iz 1944. godine kao faktore koji su doprineli pojavi generacijske svesti među mladima posle rata. Ta svest još uvek je bila ukorenjena u uopšteno klasno iskustvo, ali je bila izražena na načine koji su se razlikovali od tradicionalnih formi, a u nekim slučajevima čak im se otvoreno suprotstavljali.

Postojanje klase kao smislaone kategorije unutar kulture mladih tek je nedavno opšte usvojeno, i kao što ćemo videti, na izgled spontana pojava spektakularnih omladinskih stilova ohrabrila je neke autore da govore o omladini kao o novoj klasi — da u omladini vide zajednicu nepodeljenih tinejdžerskih potrošača. Tek se tokom šezdesetih godina, kada su Piter Vilmot (Peter Willmott, 1969) i Dejvid Daunz (David Downes, 1966) objavili nezavisna istraživanja o životu radnika omladinaca,<sup>4</sup> moglo ozbiljnije suprotstaviti mitu o besklasnoj omladinskoj kulturi. Taj izazov se najbolje shvata u okviru konteksta veće debate o funkciji potkulture, koja je, tokom mnogo godina, zaokupljala one sociologe koji su se bavili teorijom devijantnog ponašanja. Na ovom mestu čini se da je prikladno uključiti kratak pregled nekih od pristupa omladini i potkultura koji su izneseni tokom te debate.

Izučavanje potkulture u Britaniji razvilo se iz jedne tradicije urbane etnografije, koja može da se sledi unazad bar do devetnaestog veka: do dela Henrija

Mejhjua (Henry Mayhew) i Tomasa Arčera (Thomas Archer),<sup>5</sup> i romana Čarlsa Dikensa (Charles Dickens) i Artura Morisona (Arthur Morrison).<sup>6</sup> Međutim, nešto „naučniji“ pristup potkulturi, upotpunjen svojom metodologijom (posmatranjem s učešćem), nije se pojavio pre dvadesetih godina kada je jedna grupa sociologa i kriminologa u Čikagu počela da prikuplja materijale o omladinskim uličnim družinama i devijantnim grupama (profesionalnim kriminalcima, švercerima alkohola itd.). Frederik Trešer (Frederick Thrasher) je 1927. godine dao pregled preko hiljadu uličnih družina, a Vilijem Fut Vajt (William Foote Whyte) je kasnije, u *Društvu sa ugla ulice*, detaljno opisao rituale, navike i postupke jedne družine.

Posmatranje s učešćem i dalje daje neke od najinteresantnijih i najuzbudljivijih prikaza potkulture, ali taj metod pati i od nekih značajnih nedostataka. Pre svega, odsustvo bilo kakvog analitičkog ili tumačkog okvira dodeljuje takvom delu marginalan status u pretežno pozitivistički usmerenom glavnom toku sociologije.<sup>7</sup> Takvo odsustvo čini da se u prikazima zasnovanim na posmatranju s učešćem, koji daju obilje deskriptivnih detalja, stalno zanemaruju ili bar potcenjuju klasni odnosi. U takvim prikazima potkultura se najčešće predstavlja kao nezavisan organizam koji funkcioniše izvan većih društvenih, političkih i ekonomskih konteksta. Slika potkulture, kao posledica toga, često je nepotpuna. I pored svih prozih kvaliteta, autentičnosti i neposrednog detalja koje učesničko posmatranje omogućava, ubrzo je postalo očigledno da taj metod treba dopuniti drugim, više analitičkim postupcima.

Tokom pedesetih godina, Albert Koen i Volter Miler (Walter Miller) pokušavali su da uobliče izostavljenu teorijsku perspektivu prateći tokove i prekide između vladajućeg i potčinjenog sistema vrednosti. Koen je naglašavao kompensatornu funkciju omladinske družine: omladinci iz radničke klase koji nisu imali uspeha u školi pridruživali su se u slobodno vreme družina-

ma kako bi razvili alternativne izvore samopoštovanja. U družini su suštinske vrednosti ispravnog sveta — ozbiljnost, ambicioznost, prilagođenost itd. — zamenjivane njihovim suprotnostima: hedonizmom, suprotstavljanjem vlastima i potragom za „zadovoljstvima“ (Cohen, 1955). Miler se takođe usredsredio na vrednosti sistem omladinske družine, ali on je podvlačio sličnosti između družine i roditeljske kulture, tvrdeći da mnoge vrednosti devijantne grupe samo ponavljaju, u iskrivljenom ili uvećanom obliku, „žična interesovanja“ odraslih pripadnika radničke klase (Miller, 1958). Macca (Matza) i Sajks (Sykes) su 1961. godine upotreбили pojam podzemnih vrednosti da bi objasnili postojanje legitimnih kao i delinkventnih kultura mladih. Slično Mileru, i oni su smatrali da u sistemima koji su inače smatrani savršeno ispravnim postoje potencijalno subverzivni ciljevi i namere. Oni su u kulturi mladih pronašli one podzemne vrednosti (traganje za opasnostima, uzbuđenjem i sl.) koje su pre služile za podpiranje nego za potkopavanje dnevnog etosa proizvodnje (odlaganje zadovoljstva, rutina itd.) (Matza i Sykes, 1961; Matza, 1964).<sup>8</sup>

Ove teorije su potom ispitane na praktičnim primerima. Tokom šezdesetih godina, Piter Vilmot je objavio svoje istraživanje niza kulturnih izbora otvorenih radničkoj omladini u istočnom delu Londona. Nasuprot olakim tvrdnjama pisaca kao što je Mark Ejbrems (Abrams, 1959),<sup>9</sup> Vilmot je došao do zaključka da je ideja o potpuno besklasnoj kulturi mladih pre vremena i besmislena. On je tvrdio da su stilovi dostupni mladima bili izmenjeni kroz kontradikcije i podelu svojstvene klasnom društvu. Filu Koenu je ostalo da detaljno istraži načine na koje se specifično klasno iskustvo obeležavalo kroz stilove koji su, uostalom, uglavnom nastali u londonskom Ist Endu. Koen je bio takođe zainteresovan za veze između omladinske i roditeljske kulture, i tumačio je razne omladinske stilove kao delimične prilagođenosti promenama koje su razrušile celu zajednicu Ist Enda. On je definisao potkul-

turu kao „... kompromisno rešenje između dve kontradiktorne potrebe: potrebe da se stvori i izrazi nezavisnost i razlika od roditelja... i potrebe da se održe roditeljske identifikacije“ (Cohen, 1972a). U toj analizi, stilovi teda, moda i skinheda tumačeni su kao pokušaji posredovanja između iskustva i tradicije, poznatog i novog. Za Koen, „latentna funkcija“ potkulture bila je da „... izrazi i razreši, premda magično, kontradikcije koje su ostale sakrivene ili nerazrešene u roditeljskoj kulturi“ (Cohen, 1972a). Modi, na primer, *... pokušali su da ostvare, ali u imaginarnom odnosu, stanje egzistencije društveno pokretljivog radnika sa belim okovratnikom... [dok su] ... njihov jezik i ritualne forme... [nastavili da naglašavaju] ... mnoge od tradicionalnih vrednosti roditeljske kulture* (Cohen, 1972a).

To je, konačno, bilo tumačenje koje je uzimalo u obzir celu međuigru ideoloških, ekonomskih i kulturnih faktora koji se odnose na potkulturu. Oslanjajući svoju teoriju na etnografske detalje, Koen je u svojoj analizi mogao da se bavi klasom na mnogo višem nivou nego što je to ranije bilo moguće. Ne želeći da predstavi klasu kao apstraktni skup spoljašnjih odrednica, on je pokazao kako ona deluje u praksi kao materijalna sila, prerusena — tako reći — u iskustvo i prikazana kroz stil. Neprerađeni materijal istorije odražavao se u kroju modovog sakoa, u donovima tedibojevih cipela. Strepnje koje su se ticale klase i seksa, tenzije između prilagođenosti i devijantnosti, porodice i škole, rada i slobodnog vremena, sve je to bilo uhvaćeno u formi koja je u isto vreme bila vidljiva i nejasna, i Koen je ukazao na način rekonstruisanja te istorije, prodiranja kroz kožu stila i izvlačenja njegovih skrivenih značenja.

Koenovo delo još uvek pruža najadekvatniji model za tumačenje potkulturnog stila. Međutim, u nameri da podvuče važnost i značenje klase, on je možda bio primoran da previše istakne veze između kultura radničke omladine i odraslih. Između te dve forme postoje i podjednako značajne razlike koje se, takođe,

moraju uvažiti. Kao što smo videli, generacijska svest se pojavila među mladima u posleratnom periodu, pa čak i tamo gde su roditelji i deca imali zajedničko iskustvo, ono se, među članovima te dve grupe, različito tumačilo, izražavalo i koristilo. Otuda, iako očigledno postoje tačke u kojima se „rešenja“ roditelja i dece dodiruju i čak delimično poklapaju, ne smemo da im dodeljujemo najveći značaj kada se bavimo nekom izuzetnom potkulturom. A kada pokušavamo da povežemo potkulturni stil sa njegovim rodnim kontekstom, moramo biti oprezni da ne istaknemo previše podudarnost između uvažene kulture radničke klase i znatno marginalnijih formi s kojima se ovde bavimo.

Na primer, skinhedi su nesumnjivo ponovo utvrdili one vrednosti koje se povezuju sa tradicionalnom radničkom zajednicom, ali oni su to činili *uprkos* raširenom poricanju tih vrednosti u roditeljskoj kulturi — u vreme kada je takvo potvrđivanje klasičnih interesovanja u životu radničke klase smatrano neprikladnim. Slično tome modi su razmatrali promene i kontradikcije koje su u isto vreme uticale na roditeljsku kulturu, ali su to učinili kroz svoju relativno nezavisnu problematiku — izumevši „drugo mesto“ (vikend, Vest End), koje je bilo definisano *naspram* dobro poznatih mesta: kuće, kafane, radničkog kluba, susedstva.

Ako naglasimo integraciju i koherentnost po cenu nesklada i nepovezanosti, dolazimo u opasnost da poreknemo sâm način na koji potkulturna forma kristalizuje, opredmećuje i prenosi grupno iskustvo. Bilo bi nam teško da u potkulturi panka, na primer, pronademo bilo kakve simbolične pokušaje da „povrati neke od društveno kohezivnih elemenata uništenih u roditeljskoj kulturi“ (Cohen, 1972a), osim same kohezije: izraza razvijenog, vidljivog, čvrsto omeđenog grupnog identiteta. Pre bi se reklo da su pankeri parodirali otuđenje i prazninu koji su toliko zabrinuli

sociologe,<sup>10</sup> da su namerno ostvarili najužasnija predviđanja najoštrijih društvenih kritičara, i da su na podrugljivo herojski način proslavili smrt zajednice i propast tradicionalnih formi značenja.

Koenovu teoriju potkulturnog stila, dakle, možemo samo delimično da prihvatimo. Kasnije ću pokušati da razmotrim odnos između roditeljske i kulture mladih kroz bliže sagledavanje celog procesa označavanja u potkulturi. Na ovom stupnju, međutim, ne smemo dozvoliti da te primedbe umanje opšti značaj Koenovog doprinosa. Ne preterujemo kada kažemo da je ideja o stilu kao šifrovanom odgovoru na promene koje deluju na celu zajednicu doslovno preobrazila izučavanje spektakularne kulture mladih. Veći deo istraživanja iznetih u *Otporu kroz rituale* (Hall i dr., 1976a) zasni-  
vao se na osnovnoj pretpostavci da se stil može tako tumačiti. Koristeći se Gramšijevim konceptom hegemonije, autori su tumačili niz stilova omladinske kulture kao simbolične oblike otpora; kao spektakularne simptome šireg i opštijeg neslaganja koje karakteriše ceo posleratni period. Takvo tumačenje stila otvara niz pitanja koja treba ispitati, a pristup potkulturi usvojen u *Otporu kroz rituale* pruža osnovu za veći deo teksta koji sledi. Započnimo s pojmom posebnosti.

#### Posebnost: dva tipa tediboja

Ako za polaznu tačku uzmemo definiciju kulture korišćenu u *Otporu kroz rituale* — kultura je „... onaj nivo na kojem društvene grupe razvijaju uočljive obrasce života i daju *izražajni oblik* svom društvenom i materijalnom... iskustvu“ — možemo videti da svaka potkultura predstavlja drugačije postupanje „neprerađenim materijalom društvene... egzistencije“. Ali šta je, u stvari, taj „neprerađeni materijal“? Od Marksa doznajemo da „ljudi sami stvaraju svoju istoriju, ali ne stvaraju je kako žele, ne stvaraju je pod okolnostima koje su sami izabrali, već pod okolnostima sa kojima se direktno suočavaju, datim i prenesenim iz prošlosti“ (Marx, 1951). U stvari, materijal (tj. društ-

veni odnosi) koji se neprekidno preobražava u kulturu (a otuda i u potkulturu) nikada ne može da bude sasvim „nepreraden“. On je uvek posredan: izmenjen kroz istorijski kontekst u kojem se susreće, postavljen na određeno ideološko polje koje mu daje poseban život i posebna značenja. Ako ne postoji spremnost da se iskoristi neka esencijalistička paradigma o radničkoj klasi kao neumitnom nosiocu apsolutne transistorijske Istine,<sup>11</sup> onda se ne sme očekivati da potkulturni odgovor bude nepogrešivo ispravan povodom stvarnih odnosa pod kapitalizmom, ili da bude *nužno* u dodiru, u bilo kom neposrednom smislu, sa njenim materijalnim položajem u kapitalističkom sistemu. Spektakularne potkulture izražavaju ono što po definiciji predstavlja imaginarni skup odnosa. Nepreradeni materijal iz kojeg one nastaju istovremeno je stvaran i ideološki. On se individualnim članovima potkulture prenosi kroz razne kanale: školu, porodicu, posao itd. Staviše, taj materijal podložan je istorijskoj promeni. Svaki potkulturni „primer“ predstavlja „rešenje“ za određen sklop okolnosti, za posebne probleme i kontradikcije. Na primer, „rešenja“ moda i tediboja nastala su kao odgovor na različite okolnosti koje su ih različito postavile prema postojećim kulturnim formacijama (doseljeničkim kulturama, roditeljskoj kulturi, drugim potkulturama, vladajućoj kulturi). Sagledaćemo to jasnije ako se usredsredimo na jedan primer.

U istoriji potkulture tediboja postoje dva glavna trenutka (pedesete i sedamdesete godine). Ali dok su zadržali isti antagonistički odnos prema crnoj doseljeničkoj zajednici kao njihovi prethodnici iz pedesetih godina, novi tedi su bili drugačije postavljeni u odnosu prema roditeljskoj kulturi i drugim kulturama mladih.

Rane pedesete i pozne sedamdesete godine dele izvesne iste crte: rečnici „ozbiljnosti“ i „krize“, premda nisu identični, slični su, i, što je još važnije, strepnje zbog posledica koje će crnačko doseljavanje imati na zapošljavanje, stanovanje i „kvalitet života“ bile su

uočljive u oba perioda. Međutim, razlike su daleko značajnije. Prisustvo jedne alternativne kulture, prvenstveno radničke omladine (tj. pankera), među kojima su mnogi aktivno prihvatili izvesne aspekte zapadnoindijskog života, poslužiće nam da napravimo jasnu razliku između dva pomenuta trenutka. Rani tedi su označavali nešto sasvim novo. Oni su predstavljali, prema rečima Džordža Melija (1972), „tamnu prethodnicu pop kulture“ i, iako malobrojni, štampa i roditelji su ih napadali kao simptome predstojećeg pada Britanije. S druge strane, sâm koncept „obnove“ tokom sedamdesetih godina dodelio je tediboja izvesnu meru zakonitosti. Napokon, u društvu koje je davalo zapanjujući broj stilova i moda, tediboji su bili skoro institucija: autentičan, premda sumnjiv deo britanskog nasleđa.

Na taj način mladima koji su učestvovali u toj obnovi bilo je u izvesnim oblastima garantovano bar ograničeno prihvatanje. Odrasli članovi radničke klase, bez obzira na to da li originalno tedi ili ne, nostalgичno skloni pedesetim godinama, koji su se, praćeni uspomenama, vraćali u sređeniju prošlost, mogli su da ih prihvate uz toleranciju, čak i uz naklonost. Obnova je podsećala na vreme koje se činilo neverovatno dalekim i, u poređenju, sigurnim; skoro idiličnim u svom postojanom puritanizmu, osećanju za vrednosti, uverenju da budućnost može biti bolja. Oslobođeni od vremena i konteksta, ovi novi tedi mogli su nevino da plove na talasu nostalgije sedamdesetih godina, smešteni negde između Fonza iz televizijske serije „Srećni dani“ i obnovljenog oglasa za toplu čokoladu. Sasvim paradoksalno, dakle, potkultura koja je prvobitno donela tako dramatična obeležja promene pretvorila se, u obnovljenoj formi, u neku vrstu kontinuiteta.

Šire gledano, dva rešenja tediboja predstavljala su odgovore na specifična istorijska stanja, formulisane u krajnje različitim ideološkim atmosferama. Krajem sedamdesetih nisu postojale nikakve mogućnosti da radnička klasa pruži podršku kroz vesele imperative

obnove: „nasmeši se i trpi“, „čekaj i vidi“ itd. Široko razočaranje radničke klase u Laburističku partiju i parlamentarnu politiku uopšte, propast socijalnog sistema, kolebljiva ekonomija, stalni nedostatak poslova i prikladnog smeštaja, gubitak zajednice, neuspeh potrošnje da zadovolji stvarne potrebe, i neprekidna smena industrijskih sporova, obustava rada i štrajkačkih sukoba, sve je to poslužilo da se stvori osećaj umanjenih prihoda, koji je bio u oštroj suprotnosti sa borbenim optimizmom ranijeg perioda. Uz nesumnjivu pomoć ideoloških konstrukcija, koje su retrospektivno pripisane drugom svetskom ratu (podsticanje patriotiskog ratnog duha u potrazi za neprijateljem, negde oko 1973. godine, kao odgovor na stalne industrijske sporove, naftnu krizu, trodnevnu radnu nedelju itd.; zamena koncepta „fašističko“ konkretnim „nemačko“), ti su razvoji, kombinovani sa vidljivošću crnih zajednica, učinili da rasizam izgleda kao valjano i pouzdano rešenje za probleme života radničke klase.

Osim toga, odeća i izgled tediboja imali su sasvim drugi smisao u sedamdesetim godinama. Naravno, „krapa“ stila gornje klase, koja je prvobitno omogućila ceo stil tediboja, bila je odavno zaboravljena, i tokom vremena prava priroda preobražaja nepovratno je izgubljena. Štaviše, šepurenje i seksualna agresivnost imali su različita značenja u ova dva perioda. Narcisoidnost ranih tedija i telesna gimnastika prilikom plesa suprotstavljeni su onome što Meli (1972) opisuje kao „sivi bezbojni svet u kojem su dobri dečaci igrali ping-pong“. Vernost druge generacije tedija prema tradicionalnim stereotipovima „rđavih ljudi“ bila je zato očigledna i nazadna. Uz zvuke davno otpisanih ploča, u odeći koja kao da je pripadala muzejima, ovi novi tediboji ponovo su uspostavili niz seksualnih običaja (galantnost, udvaranje) i hvalisavu muževnost — tu čudnovatu kombinaciju šovinizma, briljantina i iznenadnog nasilja — koja je već bila pohranjena u roditeljskoj kulturi kao *jedini* model muškog ponašanja: model koji je ostao nedotaknut među

grozničavim preterivanjima posleratnog „slobodnog društva“.

Zbog svih tih faktora, potkultura tediboja u svojoj drugoj inkarnaciji se *približila* roditeljskoj kulturi, i pomoću njih je mogla da se definiše naspram drugih postojećih kulturnih izbora mladih (pankeri, entuzijasti severnjačkog soula, hevi metal rokeri,<sup>12</sup> fudbalski navijači, običan pop, „primerni“ itd.). Nositi drapirani kaput 1978. godine upravo zbog svega toga nije značilo isto što i nositi ga 1956, uprkos činjenici da su dve grupe tediboja obožavale identične heroje (Elvisa, Edija Kokrena, Džemsa Dina), negovale iste kovrdže i zauzimale približno isti klasni položaj. Suprotni koncepti *okolnosti* i *posebnosti* (svaka potkultura predstavlja osobit „trenutak“ — određen odgovor na određen skup okolnosti) stoga su nezaobilazni za izučavanje potkulturnog stila.

#### **Izvori stila**

Videli smo kako se iskustvo izraženo kroz šifre u potkulturama uobličava na raznim mestima: na radu, kod kuće, u školi itd. Svako od tih mesta nameće svoju jedinstvenu strukturu, svoja pravila i značenja, svoju hijerarhiju vrednosti. Iako se te potkulture zajedno izražavaju, one to čine sintaktički. One su vezane koliko kroz razliku (kuća naspram škole, škola naspram posla, kuća naspram posla, privatno naspram javnog itd.), toliko kroz sličnost. One, kako bi rekao Altiser, sačinjavaju različite nivoe iste društvene formacije. I premda su one, kako Altiser nastoji da pokaže, „relativno autonomne“, te se strukture, u kapitalističkim društvima, izražavaju kroz „opštu kontradikciju“ između kapitala i rada (vid. posebno Althusser, 1971a). Složena međuigra između raznih nivoa društvene formacije reprodukuje se u iskustvu i vladajuće grupe i podređenih grupa, a to iskustvo, potom, postaje „neprerađeni materijal“ koji nalazi izražajni oblik u kulturi i potkulturi. Sredstva medija igraju ključnu ulogu u našem definisanju vlastitog iskustva. Ona nam pružaju naj-

dostupnije kategorije za klasifikovanje društvenog sveta. Iskustvo se organizuje, tumači i, tako reći, *sjedinjuje u suprotnosti* prvenstveno kroz štampu, televiziju, film i slično. Ne treba onda da nas iznenadi što je većina onoga što se nalazi šifrovano u potkulturi već bilo u izvesnoj meri podložno uticaju medija.

Stoga će, u posleratnoj Britaniji, bogati sadržaj potkulturnog stila biti u istoj meri funkcija onoga što Stjuart Hol naziva „ideološkim efektom“<sup>13</sup> medija i reakcija na doživljene promene u institucionalnom okviru života radničke klase. Kao što je Hol tvrdio, sredstva medija su „postupno kolonizovala kulturne i ideološke sfere“:

*Dok društvene grupe i klase žive, ako ne u produktivnim, onda u „društvenim“ odnosima, svoje sve podeljenije i različitiije živote, masovna medija postaju sve odgovornija (a) za pružanje osnove na kojoj grupe i klase konstruišu sliku života, značenja, praksi i vrednosti drugih grupa i klase, i (b) za pružanje slika, predstava i ideja oko kojih se društvena sveukupnost, sastavljena od svih tih odvojenih i podeljenih delova, može u celosti da pojmi (Hall, 1977).*

Dakle, verovatna slika društvene kohezije može da se uspostavi samo kroz usvajanje i ponovno definisanje kultura otpora (npr. kultura radničke omladine) koje se tiču te slike. Na taj način, sredstva medija ne pružaju grupama samo bitne slike drugih grupa; ona, takođe, vraćaju radnicima „sliku“ njihovih života, koja je „sadržana“ ili „uokvirena“ ideološkim diskursima koji je okružuju i određuju.

Potkulture, očigledno, nisu povlašćene forme; one ne stoje izvan povratnog kola produkcije i reprodukcije koje, bar na simboličnom nivou, povezuje razdvojene i podeljene delove društvene sveukupnosti. Potkulture su, bar delimično, predstave tih predstava, i elementi preuzeti iz „slike“ života radničke klase (i društvene celine uopšte) moraju da nađu odjek u značenjskim praksama raznih potkultura. Nema razloga za pretpostavku da potkulture spontano potvrđuju samo ona *blokirana* „čitanja“ koja su isključena iz novina ili sa radio-talasa (svest o podređenom statusu, konfliktni model društva itd.). One, takođe, izražavaju,

u većoj ili manjoj meri, neka od *odabranih* značenja i tumačenja, ona koja se pretpostavljaju drugima i prenose kroz autorizovane kanale masovne komunikacije. Tipični članovi jedne kulture radničke omladine delimično se suprotstavljaju, a delimično slažu sa vladajućim definicijama toga šta su i ko su, i postoji znatna mera zajedničkog ideološkog tla ne samo između njih i kulture radničke klase odraslih (sa prigušenom tradicijom otpora) već i između njih i vladajuće kulture (bar u njenim više „demokratskim“, dostupnim formama).

Na primer, razrada nagore i nadole usmerenih mogućnosti otvorenih radničkoj omladini ne mora nužno da ukaže na bilo kakvu značajnu razliku u relativnom statusu poslova dostupnih prosečnom modu iz 1964. i skinhedu iz 1968. godine (premda bi jedan popis mogao da otkrije takvu razliku). Ona još manje *direktno* odražava činjenicu da su se mogućnosti zapošljavanja otvorene radničkoj omladini u stvari smanjile tokom tog perioda. Pre se može reći da različiti stilovi i ideologije koje ih grade i određuju predstavljaju ugovorene odgovore savremenoj mitologiji klase. U toj mitologiji „odumiranje klase“ paradoksalno je suprotstavljena nepomućena „klasnost“, romantični koncepti tradicionalnog načina života (radničke klase), koji se dva puta nedeljno oživljava u televizijskim serijama kao što je *Coronation Street*. Modi i skinhedi, dakle, na svoje različite načine, „upravljali“ su tom mitologijom koliko i svojim materijalnim potrebama. Oni su učili da žive unutar ili izvan tog amorfnog tela slika i tipova, dostupnog kroz masovne medije, u kojem se klasa naizmenično previđa i potcenjuje, poriče i svodi na karikaturu.

Slično tome, *pankeri* nisu samo direktno odgovarali na rastuću nezaposlenost, promenu u moralnim standardima, ponovno otkriće siromaštva, depresiju itd., oni su *dramatizovali* ono što je nazvano „padom Britanije“, konstruišući jezik koji je, nasuprot opštevažećoj retorici Rok Establišmenta, bio nepogrešivo direk-

tan i prizeman (otuda psovke, pominjanje „debelih hipika“, krpe, lumpenpoze). Pankeri su usvojili retoriku krize koja je ispunjavala radio-talase i uredničke uvodnike tokom celog perioda i preveli je na opipljive (i vidljive) izraze. U sumornoj, apokaliptičnoj sredini poznih sedamdesetih godina — sa masivnom nezaposlenošću, sa zlokobnim nasiljem u Noting Hillu, Granviku, Luischemu i Lejdivudu — sasvim je bilo prikladno da se pankeri predstave kao „degenerici“; kao obeležja mnogo naglašavanog propadanja koja su savršeno predstavljala atrofirano stanje Velike Britanije. Razne stilske celine koje su pankeri prihvatili nesumnjivo su izražavale pravu agresiju, frustraciju i strepnju. Ali ti iskazi, bez obzira na to koliko su bili čudnovato konstruisani, bili su izraženi jezikom koji je bio opšte dostupan — jezikom koji je bio tekući. To objašnjava, prvo, prikladnost pank metafore i za članove potkulture i za njene protivnike, i drugo, uspeh pank kulture kao spektakla: njenu sposobnost da predstavi ceo roj savremenih problema. To objašnjava sposobnost potkulture da privlači nove članove i da izaziva neophodne besne odgovore roditelja, učitelja i poslodavaca prema kojima je moralna panika bila usmerena, kao i odgovore „organizatora morala“ — lokalnih savetnika, učenih osoba i članova Parlamenta — koji su bili odgovorni za vođenje „krstaškog rata“ protiv nje. Ako se želi da se saopšti nered, prvo se mora odabrati prikladan jezik, čak i ako ga treba razrušiti. Da bi pank bio otpisan kao haos, on je morao prvo da se „osmisli“ kao buka.

Sada počinjemo da shvatamo zašto se Bouijev kult izražavao oko pitanja roda a ne klase, i da se suočavamo sa onim kritičarima koji interesovanja „autentične“ radničke kulture vezuju samo za sferu proizvodnje. Boui-ti se sigurno nisu borili ni na koji *direktan* način sa poznatim skupom problema u prodavnicama ili učionicama: problema koji su se vrteli oko odnosa sa vlastima (pobuna naspram prihvatanja, mogućnosti izbora koji vode nagore naspram onih koji vode na-

dole itd.). Pa ipak, oni su pokušavali da pronađu smislaoni međuprostor negde između roditeljske kulture i vladajuće ideologije: prostor na kojem se mogao okriti i izraziti njihov alternativni identitet. Po tome su oni bili uključeni u onu izrazitu potragu za merom autonomije koja karakteriše sve pot- (i kontra-)kulture mladih (vid. šestu belešku u četvrtom poglavlju). Nasuprot svojim skinhed prethodnicima, boui-ti su se suočavali sa očiglednijim šovinizmom (seksualnim, klasnim, teritorijalnim) i nastojali su, sa većim ili manjim entuzijazmom, da ga izbegnu, potkopaju ili svrgnu. Oni su se u isto vreme (1) suprotstavljali tradicionalnom radničkom puritanstvu čvrsto ukorenjenom u roditeljskoj kulturi, (2) odupirali načinu na koji se to puritanstvo koristilo kao oznaka radničke klase u sredstvima medija, i (3) usvajali su slike, stilove i ideologije dostupne kroz televiziju i filmove (npr. kult nostalgije iz ranih sedamdesetih godina), kroz časopise i novine (visoka moda, pojava feminizma u obliku robe, npr. *Cosmopolitan*), u nameri da konstruišu alternativni identitet koji je saopštavao uočenu razliku: Drukčijost. Oni su se, ukratko, na simboličnom nivou suprotstavljali „neumitnosti“, „prirodnosti“ klasnih i rodovskih stereotipova.

## šest

### Potkultura: neprirodni raskid

„Osećao sam se nečisto skoro 48 časova“ (savetnik Opštinskog veća Londona posle koncerta Seks Pistolsa, „New Musical Express“, 18. jul 1977).

[Jezik je] od svih društvenih institucija, najmanje podložan inicijativi. On se meša sa životom društva, a ono, inertno po prirodi, predstavlja osnovnu konzervativnu snagu (Saussure, 1974).

Potkulture predstavljaju „buku“ (nasuprot zvuku): mešanje u normalan redosled koji vodi od stvarnih događaja i pojava do njihovog predstavljanja u sredstvima medija. Stoga ne smemo da potcenjujemo označavajuću moć spektakularne potkulture, ne samo kao

metafore potencijalne anarhije „tamo negde“ već i kao stvarnog mehanizma semantičkog nereda: neku vrstu privremenog zaprečavanja u sistemu predstavljanja. Kao što je Džon Mefam (John Mephram, 1972) pisao: *Razlike u istovetnosti mogu da budu toliko duboko ukorenjene u naš govor i mišljenje o svetu, bilo zbog njihove uloge u našim praktičnim životima ili zato što su saznanjno moćni i predstavljaju važan aspekt načina na koji osmišljavamo naše iskustvo, da svaki teorijski izazov prema njima može da nas iznenadi.*

Svako izostavljanje, skraćivanje ili sjedinjavanje vladajućih lingvističkih i ideoloških kategorija može da ima duboko zbunjujuće posledice. Ta skretanja, ukratko, izlažu arbitrarnu prirodu kodova koji prožimaju i uobličavaju sve oblike govora. Stjuart Hol (1974) piše (govoreći o eksplicitno političkom skretanju):

*Novi... razvoji koji su istovremeno dramatični i „besmisleni“ u okvirima uzajamno ozakonjenih normi, predstavljaju izazov normativnom svetu. Oni predstavljaju kao problem ne samo kako je svet definisan već i kakav treba da bude. Oni „ruše naša iščekivanja“...*

Pojmovi koji se tiču svetosti jezika blisko su povezani sa idejama društvenog reda. Granice prihvatljivog lingvističkog izražavanja propisane su izvesnim brojem na izgled univerzalnih tabua. Ovi tabui garantuju trajnu „prozirnost“ (shvatljivost) značenja.

Predvidljivo je, onda, da će kršenja autorizovanih kodova, putem kojih se društveni svet organizuje i doživljava, posedovati znatnu moć da izazivaju i uznemiravaju. Ona se obično osuđuju, rečima Meri Dagleas (Mary Douglas, 1967), kao „suprotne svetosti“, a Levi-Stros je zapazio kako se, u izvesnim primitivnim mitovima, pogrešan izgovor reči i pogrešna upotreba jezika svrstavaju, zajedno sa incestom, u užasne grehove koji mogu da „izazovu buru i oluju“ (Levi-Strauss, 1969). Slično tome, spektakularne potkulture izražavaju zabranjene sadržaje (svest o klasi, svest o razlici) kroz zabranjene forme (prekršaje u normama odevanja i ponašanja, kršenje zakona itd.). One se smatraju nečistim i često se, što je značajno, definišu kao „neprirodne“. Izrazi kojima se u bulevarskoj štampi opisuju one mlade osobe koje kroz svoje ponašanje

ili odevanje izražavaju pripadnost potkulturi („kreteni“, „zveri... koje su, kao pacovi, hrabre samo kada love u čoporima“<sup>1</sup>) nagoveštavaju da se najprimitivnije strepnje u vezi sa svetom razlikom između prirode i kulture mogu probuditi usled pojave neke takve grupe. Nema sumnje da se kršenje pravila meša sa „odsustvom pravila“ koje, prema Levi-Strosu (1969), „izgleda da pruža najsigurnija merila za razlikovanje prirodnog procesa od kulturnog“. Izvesno je da zvanična reakcija na potkulturu pankaa, posebno na „nepristojan jezik“ Seks Pistolsa, kojim su se koristili na televiziji<sup>2</sup> i ploči,<sup>3</sup> kao i na povraćanje i pljuvanje na aerodromu u Hitrou,<sup>4</sup> pokazuje da su ovi osnovni tabui podjednako duboko ukorenjeni i u savremenom britanskom društvu.

### Dva oblika prihvatanja

*Nije li ovo društvo, zasićeno esteticizmom, već integrisalo ranije romantizme, nadrealizam, egzistencijalizam, pa čak i marksizam u nekoj meri? Jeste, kroz trgovinu, u obliku robe. Ono što je juče otkriveno, danas postaje kulturna roba široke potrošnje, i potrošnja tako guta ono što je trebalo da daje značaj i smer (Lefebvre, 1971)*

Videli smo kako potkulture „ruše naša iščekivanja“, kako predstavljaju simbolične izazove jednom simboličnom redu. Ali mogu li potkulture uvek efektno da se prihvate u društvu, a ako mogu — kako? Pojava spektakularne potkulture neumitno je praćena talasom histerije u štampi. Ta histerija je tipično ambivalentna: ona se kreće između užasa i zanosaa, gneva i zabave. Dok zaprepasćenost i zgražavanje dominiraju naslovnim stranicama (npr. *Roten isećen*, „Daily Mirror“, 28. jun 1977), urednički stupci, na unutrašnjim stranicama, vrve od „ozbiljnih“ komentara,<sup>5</sup> a srednje stranice ili dodaci sadrže mahnite prikaze najnovijih pomodnosti i ritualaa (vid., na primer, dodatke u boji u „Observeru“ od 30. januara i 10. jula 1977. godine, i od 12. februara 1978). Naročito stil izaziva dvojak odgovor: on se naizmenično hvali (na modnim stranicama

ma) i kudi (u člancima koji definišu potkulture kao društvene probleme).

U većini slučajeva, pažnju medija najpre privlače stilske novine nove potkulture. Posle toga policija, sudstvo i štampa „otkrivaju“ devijantne ili „antidruštvene“ postupke — vandalizam, psovanje, tuče, „životinjsko ponašanje“ — i ti se postupci koriste da bi se „objasnilo“ originalno kršenje odevnih normi u datoj potkulturi. U stvari, devijantno ponašanje ili uočavanje izrazite odeće (ili, što je tipičnije, kombinacije dve vrste uniforme) mogu da se pokažu kao katalizator moralne panike. U slučaju pankera, uočavanje pank stila od strane sredstava medija u potpunosti se podudarilo sa otkrivanjem ili izmišljanjem pankerske devijantnosti. „Dejli miror“ je objavio prvu seriju alarmantnih srednjih stranica o potkulturi, usredsređujući se na bizarno odevanje i nakit, tokom sedmice (29. novembar — 3. decembar 1977) u kojoj su Seks Pistols kao bomba uleteli u javnost na televizijskom programu *Danas*. S druge strane, modi, možda zbog prigušenog karaktera njihovog stila, nisu bili identifikovani kao grupa sve do prazničnih tuča 1964. godine, iako je potkultura do tada bila sasvim razvijena, bar u Londonu. Bez obzira na to šta začne interesovanje javnosti, ono se neumitno završava istovremenim širenjem i gašenjem potkulturnog stila.

Kada potkultura počne da zauzima svoju izrazito tržišnu pozu, kada njen rečnik (i vizuelni i verbalni) postane sve poznatiji, tada kontekst uz koji se ona može najkonvencionalnije pripisati postaje sve očigledniji. Na kraju, modi, pankeri, gliter rokeri mogu da se prihvate u društvo, da se vrate u red i smeste na omiljenoj „mapi“ problematične društvene stvarnosti“ (Geertz, 1964), tamo gde dečaci sa karminom na usnama postaju „samo deca koja se maskiraju“, a devojke u plastičnim haljinama „kćerke baš kao vaše“. Sredstva medija, kako je Stjuart Hol primetio (1977), ne beleže samo otpor, već ga „smeštaju unutar vladajućeg okvira značenja“, i one mlade ljude koji pri-

stupe nekoj kulturi istovremeno vraćaju, kroz predstave na televiziji i u štampi, na mesto gde bi zdravi razum želeo da ih smesti (kao „životinje“ svakako, ali takođe „u porodicu“, „među nezaposlene“, „savremene“ itd.). Kroz taj trajni proces vraćanja ispravlja se narušeni red, a potkultura se prihvata kao zabavni spektakl u okviru vladajuće mitologije iz koje delom proističe: kao „narodni đavo“, kao Drugi, kao Neprijatelj. Sâm proces vraćanja pojavljuje se u dva izrazita oblika: 1) *pretvaranje potkulturnih obeležja (odeća, muzika i dr.) u predmete masovne proizvodnje (tj. robni oblik);* 2) *„obeležavanje“ i ponovno definisanje devijantnog ponašanja od strane vladajućih grupa — policije, sredstava medija, sudstva (tj. ideološki oblik).*

#### [Robni oblik]

Odnos između spektakularne potkulture i raznih industrija koje je uslužuju i iskorišćavaju izuzetno je višesmislen. Takva potkultura, konačno, zainteresovana je, pre svega, za potrošnju. Ona deluje isključivo u sferi slobodnog vremena („Ne bih otišao u pank odelu na posao — za sve postoji određeno vreme i mesto“, vid. bel. 8). Ona opšti kroz robu čak i ako su značenja pripisana tim proizvodima namerno iskrivljena ili odbačena. Stoga je u ovom slučaju teško uspostaviti bilo kakvu apsolutnu razliku između komercijalnog iskorišćavanja, s jedne strane, i kreativnosti/originalnosti, s druge, iako su te kategorije izrazito suprotne u vrednosnim sistemima većine potkultura. U stvari, nastanak i širenje novih stilova nerazdvojivo su povezani sa procesom proizvodnje, reklamiranja i pakovanja, koji mora neumitno da vodi do gašenja subverzivne moći potkulture — novine moda i pankera direktno su uticale na visoku modu i glavne tokove mode uopšte. Svaka nova potkultura uspostavlja nove smerove, rađa nove izgledе i zvukove koji povratno deluju na odgovarajuće industrije. Džon Klark (1976b) primećuje: *Širenje omladinskih stilova iz potkultura na modno tržište nije samo „kulturni proces“ već stvarna mreža infrastrukture novih vrsta komercijalnih i ekonomskih*

institucija. Male prodavnice ploča i kompanije za izdavanje ploča, butici i modna preduzeća sa malim brojem radnika — te verzije zanatskog kapitalizma određuju dijalektiku komercijalnog „manipulisanja“, a ne neke uopštenije i bezličnije pojave.

Međutim, bilo bi pogrešno insistirati na apsolutnoj autonomiji „kulturnog“ i komercijalnog procesa. „Trgovina je... i društveni i intelektualni fenomen“, smatra Lefevr (1971), a roba dospeva na tržište već opterećena značenjem. Ona, po Marksovim rečima, predstavlja „društvene hijerogliffe“, a njihovo značenje se krivi kroz konvencionalnu upotrebu.

Otuda, čim se originalne novine koje označavaju „potkulturu“ prevedu u robu i postanu opšte dostupne, one se „zamrzavaju“. Kada ih iz njihovih ličnih konteksta izdvoje mali preduzimači i veliki modni interesi, koji ih proizvode u masovnim razmerama, one se sistematizuju, postaju razumljive, i u isto vreme se svode na javno vlasništvo i unosne proizvode. Na taj način, može se reći, dva oblika prihvatanja (semantičko/ideološki i „stvarno“/komercijalni) sjedinjuju se u robnom obliku. Stilovi omladinskih kultura mogu da započnu kroz isticanje simboličnih izazova, ali moraju neumitno da se završe kroz uspostavljanje novog skupa konvencija, kroz stvaranje nove robe i novih industrija ili kroz obnovu starih (pomislite koliki je podsticaj pank dao industriji šivaćeg pribora!). To se događa nezavisno od političke usmerenosti potkulture: makrobiotički restorani, prodavnice ručnih radova i „starina“ iz hipi ere lako su pretvoreni u pank butike i prodavnice ploča. To se takođe događa nezavisno od sadržaja stila: pank odeća i obeležja mogla su da se kupe preko pošte već u leto 1977. godine, a u septembru iste godine *Kosmopoliten* je prikazao najnoviju kolekciju modnih ludosti Zandre Rouds, koja se isključivo sastojala od varijacija na temu panka. Modeli pokriveni planinama zihernadli i plastike (igle su bile ukrašene draguljima, „plastika“ je bila od satena) i prateći tekstovi završavali su se aforizmom „Šok je šik“ — koji je proricao blisku smrt potkulture.

#### Ideološki oblik

Ideološki oblik prihvatanja najadekvatnije su obradili oni sociolozi koji su se koristili modelom opisivanja u prikazu devijantnog ponašanja. Na primer, Sten Koen je dao detaljan opis kako je jedna određena moralna panika (koja je okruživala sukob moda i rokera sredinom šezdesetih godina) izazvana i kako je bila podržavana.<sup>7</sup> Ali, iako ova vrsta analize može da pruži izuzetno dobra objašnjenja o tome zašto spektakularne potkulture stalno izazivaju takve napade histerije, ona isto tako može da previdi suptilnije mehanizme kroz koje se upravlja potencijalno opasnim pojavama. Kao što korišćenje termina „narodni đavo“ pokazuje, previše se težine daje senzacionalističkim istupima bulevar-ske štampe na račun dvosmislenih reakcija koje su, napokon, mnogo tipičnije. Kao što smo videli, način na koji se potkulture predstavljaju u sredstvima medija čini ih i više i manje egzotičnim nego što stvarno jesu. U njima se sagledavaju i opasni tuđinci i bučni klinci, divlje zveri i pitomi kućni ljubimci. Rolan Bart daje ključ za taj paradoks u svom opisu „identifikacije“ — jedne od sedam retoričnih figura koje, prema Bartu, odlikuju meta-jezik građanske mitologije. Bart određuje malograđanina kao osobu „... nesposobnu da zamisli Drugog... Drugi je skandal koji dovodi u opasnost njegovo postojanje“ (Barthes, 1972).

Za suočavanje sa tom opasnošću razvile su se dve osnovne strategije. U prvoj, Drugi može da se obezbedi, približi, odomaći. Razlika se u tom slučaju jednostavno poriče („Drukčijost se svodi na istovetnost“). U drugom slučaju, Drugi može da se preobrazi u besmisleni egzotičnost, „čist predmet, spektakl, klovna“. Razlika se tada prenosi u tačku izvan svake analize. Spektakularne potkulture se uvek definišu upravo na taj način. Fudbalski huligani, na primer, uvek se smeštaju van „granica opšte pristojnosti“ i klasifikuju se kao „životinje“. („Te osobe nisu ljudska bića“, menadžer jednog fudbalskog kluba u televizijskim *Vestima*

u deset, 12. marta 1977.) S druge strane, štampa je nastojala da odredi mesto pankerima u porodici, možda zbog toga što su članovi te potkulture namerno nastojali da prikriju svoje poreklo, poricali su porodicu i s voljom su igrali ulogu narodnog đavola, predstavljajući se kao čisti predmeti, kao ružni klovnovi. Izvesno je da je pank, kao i svaka druga kultura mladih, uočavan kao opasnost za porodicu. Ta je opasnost povremeno bukvalno isticana. Na primer, „Dejli miror“ (1. avgust 1977) je objavio fotografiju deteta koje leži na putu posle sukoba pankera i tedijsa pod naslovom „ŽRTVA PANK ROK TUČE: DEČAK KOJI JE STRADA U RULJI“. U tom slučaju, opasnost panka za porodicu načinjena je „stvarnom“ (to je moglo biti moje dete!) kroz ideološko uokviravanje fotografskog dokaza koji se obično ne smatra problematičnim.

U nekim drugim prilikama, međutim, prihvaćen je suprotan smer. Iz ko zna kakvih razloga, neumitnom mnoštvu članaka koji su optuživali najnovije istupe pankera suprotstavljan je podjednak broj tekstova koji su posvećivali pažnju malim detaljima njihovog porodičnog života. Na primer, u broju od 15. oktobra 1977. godine „Vumens oun“ donosi članak pod naslovom „Pankeri i majke“, koji ističe besklasne, smešne aspekte pank odevanja.<sup>8</sup> Fotografije koje su prikazivale pankere sa nasmejanim majkama, pankere koji se odmaraju pored porodičnih bazena ili igraju sa porodičnim psom, stajale su iznad teksta koji se bavio običnošću pojedinih pankera: „Nije to takav užas kao što izgleda... „pank može da bude i porodična stvar“... „pankeri nisu zainteresovani za politiku“, i najlukavije, premda tačno, „Džoni Roten je poznat koliko i Hjui Grin““. Tokom leta 1977. godine objavljivani su članci o pank bebama, pank braći, pank—ted venčanjima. Svi su oni imali ulogu da umanje Drukčijost koja je toliko bučno bila objavljena u stilu panka, i da definišu potkulturu upravo u onim terminima kojima je ona najžešće pokušavala da se suprotstavi i da ih pokrene.

\* Voditelj popularne TV-emisije u kojoj se pojavljuju novi talenti. — (Prim. prev.)

I ovde moramo da nastojimo da izbegnemo povlačenje apsolutne razlike između ideoloških i komercijalnih „manipulacija“ u potkulturi. Simbolično vraćanje kćerki porodici, prekršitelja svome stadiu, preduzeto je u vreme kada se „kapitulacija“ pank muzičara silama tržišta koristila u svim sredstvima medija kao ilustracija činjenice da „pankeri su ipak samo ljudi“. Muzičke novine bile su ispunjene poznatim pričama o uspehu koje su opisivale put od prnja do bogatstva — o pank muzičarima koji su leteli u Ameriku, o činovnicima koji su postali urednici časopisa ili producenti ploča, o namučanim švaljama koje su preko noći postale uspešne poslovne žene. Naravno, sve te priče o uspesima imale su dvojaka značenja. Kao i u svakoj drugoj „omladinskoj revoluciji“ (npr. prodoru bit generacije, eksploziji moda i tzv. „Swinging Sixties“) relativan uspeh nekolicine pojedinaca stvarao je utisak energije, širenja i neograničenog uspona. To je, na kraju, jačalo sliku otvorenog društva kojoj se samo prisustvo potkulture panka — sa naglaskom na nezaposlenost, stanovanje u višespratnicama i sužene mogućnosti izbora — prvobitno suprotstavljalo. Kao što je pisao Bart (1972): „mit može uvek, kao poslednje utočište, da označava otpor koji je trebalo da mu se suprotstavi“ i on to čini tako što nameće svoje ideološke termine, zamenjujući u tom slučaju „bajku o umetnikovoj kreativnosti“<sup>9</sup> umetničkom formom „u granicama svake svesti“,<sup>10</sup> „muzikom“ koju treba prosuditi, otpisati ili nuditi kao „buku“ — logički doslednim, samostvorenim haosom. On to napokon čini tako što zamenjuje potkulturu koju je proizvela istorija, proizvod stvarnih istorijskih kontradikcija, šakom sjajnih nekonformista, satanskih genija koji, kako je rekao ser Džon Rid (John Read), predsednik E. M. I., „u određeno vreme postaju potpuno prihvatljivi i mogu mnogo da doprinesu razvoju moderne muzike“.<sup>11</sup>

# sedam

## Stil kao namerna komunikacija

*Ja govorim kroz svoju odeću (Eco, 1973).*

Krug koji vodi od suprotstavljanja do gašenja, od otpora do prihvatanja, obuhvata svaku potkulturu. Videli smo kako se sredstva medija i tržište uklapaju u taj krug. Sada moramo da se okrenemo samoj potkulturi da bismo tačno razmotrili kako i šta potkulturni stil saopštava. Moramo da postavimo dva pitanja koja nas suočavaju sa izvesnim paradoksom: šta potkultura znači svojim članovima? Kako ona označava nered? Da bismo odgovorili na ova pitanja, moramo preciznije da definišemo značenje stila.

U *Retorici slike* Rolan Bart suprotstavlja „namernu“ reklamnu sliku i na izgled „nevinu“ novinsku fotografiju. Obe predstavljaju složene izraze posebnih kodova i praksi, ali novinska fotografija deluje „prirodnije“ i prozirnije od reklamne. On piše — „značenje slike je sigurno namerno... reklamna slika je jasna ili bar izrazita“. Bartova razlika može analogno da se upotrebi za isticanje različnosti između potkulturnih i „normalnih“ stilova. Potkulturne stilske celine — te izrazite kombinacije odeće, igre, argoa, muzike itd. — stoje u približno istom odnosu prema konvencionalnijim obrascima („normalnim“ odelima i kravatama, sportskoj odeći itd.) kao reklamna slika prema manje svesno konstruisanoj novinskoj fotografiji.

Naravno, značenje ne mora da bude namerno, na šta su semiotičari već ukazali. Umberto Eko piše da „ne samo izrazito namerni komunikativni predmet... već svaki predmet može da se sagleda... kao znak“ (Eco, 1973). Na primer, konvencionalna odeća koju na ulici nose prosečan muškarac i žena odabira se u okvirima novčanih mogućnosti, „ukusa“, naklonosti i sl., i nema sumnje da ti izbori imaju značenja. Svaka celina ima svoje mesto u unutrašnjem sistemu razlika — konvencionalnim načinima odevnog govora — koje se uklapaju u odgovarajući skup uloga i izbora koje

je društvo propisalo.<sup>1</sup> Ti izbori sadrže čitav niz poruka koje se prenose kroz precizno određene razlike jednog broja prepletenih skupova — klase i statusa, slike-o-sebi i privlačnosti itd. Oni, ako ništa drugo, svakako izražavaju „normalnost“ naspram „devijantnosti“ (tj. razlikuju se po svojoj relativnoj nevidljivosti, prikladnosti, „prirodnosti“). Međutim, namerna komunikacija pripada drugom redu. Ona stoji izdvojeno, kao vidljiva konstrukcija, opterećen izbor. Ona privlači pažnju na sebe, i nudi se tumačenju.

To je ono što razlikuje vidljive celine spektakularnih potkultura od celina koje ističe okolna kultura. One su očigledno smišljene (čak su se i modi, nesigurno smešteni između sveta ispravnih i sveta devijantnih, na kraju deklasirali kao različiti kada su se okupljali izvan plesnih dvorana i na morskoj obali). One prikazuju svoja pravila (npr. iscepana majica pankera) ili bar pokazuju da se pravila mogu koristiti i kršiti (npr. one su smišljene, a ne nasumice sastavljene). Po tome, one se kreću nasuprot toku glavne kulture čija je glavna odrednica, prema Bartu, sklonost da se maskira kao priroda, da zameni istorijske forme „normalizovanim“, da prevede stvarnost sveta u sliku sveta koja se, potom, predstavlja kao da je sastavljena prema „evidentnim zakonima prirodnog reda“ (Barthes, 1972).

Kao što smo videli, upravo se u tom smislu može reći da potkulture krše zakone „čovekove druge prirode“. Određujući novo mesto i kontekst robi, podrivajući njene konvencionalne upotrebe i izmišljajući nove, potkulturni stilista otkriva laž onoga što je Altiser nazvao „lažna očiglednost svakodnevnog prakse“ (Altusser i Balibar, 1968), i otvara svet predmeta za nova i prikriveno oprečna tumačenja. Saopštavanje značajne razlike (i uporedno saopštavanje grupnog identiteta) predstavlja, dakle, „cilj“ iza stila svih spektakularnih potkultura. To je nadređeni termin koji upravlja svim drugim značenjima, poruka kroz koju govore sve druge poruke. Pošto smo ovoj početnoj razlici dodelili pri-

marno određenje nad celom sekvencom stilskog rađanja i širenja, možemo se vratiti istraživanju unutrašnje strukture pojedinih potkultura i našoj ranijoj analogiji: ako spektakularna potkultura predstavlja namernu komunikaciju, ako je ona, da pozajmimo termin iz lingvistike, „motivisana“, šta onda ona tačno saopštava i oglašava?

### Stil kao bricolage\*

Uobičajeno je nazivati „čudovišnom“ svaku mešavinu neskladnih elemenata... Ja nazivam „čudovišnom“ svaku originalnu, neiscrpu lepotu (Alfred Žari).

Pored činjenice da [sve] prvenstveno [potiču] iz radničke klase, potkulture o kojima smo govorili imaju još jednu zajedničku odliku. To su, kao što smo videli, [izrazito] potrošačke kulture — čak i kada se, kao u slučaju skinheda i pankera, izvesni tipovi potrošnje izrazito odbijaju — i upravo kroz uočljive rituale potrošnje, kroz stil, potkultura odmah otkriva svoj „tajni“ identitet i saopštava svoja zabranjena značenja. Način na koji se roba koristi u potkulturi razdvaja samu potkulturu od ortodoksnijih kulturnih formacija.

Ovde mogu da nam pomognu otkrića do kojih se došlo na polju antropologije. Koncept *bricolage*-a može posebno da nam koristi za objašnjenje kako su konstruisani potkulturni stilovi. U *Divljoj misli* Levi-Stros pokazuje kako magijski oblici koje primenjuju primitivni narodi mogu da se sagledaju kao implicitno koherentni, premda eksplicitno zbunjujući, sistemi veza između stvari koje savršeno opremaju njihove korisnike za „osmišljavanje“ vlastitog sveta. Ti magijski sistemi veza imaju jednu zajedničku odliku: oni mogu beskrajno da se šire jer se osnovni elementi mogu koristiti u mnoštvu improvizovanih kombinacija koje im daju nova značenja. *Bricolage* je stoga opisan kao „nauka o konkretnom“ u jednoj novijoj definiciji koja razjašnjava originalno antropološko značenje reči:

[Bricolage] se odnosi na sredstva pomoću kojih nepismeni, netehnički um tzv. „primitivnog“ čoveka odgovara na svet oko njega. Proces obuhvata „nauku o

konkretnom“ (nasuprot našoj „civilizovanoj“ nauci o „apstraktnom“) koja, daleko od toga da bude lišena logike, u stvari pažljivo i precizno sređuje, određuje i raspoređuje u strukture sve pojedinosti fizičkog sveta u njihovom obilju pomoću „logike“ koja se ne podudara s našom. Te strukture, „improvizovane“ ili načinjene kao *ad hoc* odgovori na životnu sredinu, potom služe za uspostavljanje homologija i analogija između reda u prirodi i reda u društvu, i na taj način zadovoljavajuće „objašnjavaju“ svet i omogućavaju da se u njemu živi (Hawkes, 1977).

Implikacije strukturisanih improvizacija *bricolage*-a za teoriju o spektakularnoj potkulturi kao sistemu komunikacije već su istražene. Na primer, Džon Klark je naglasio način na koji potkulturni *bricoleur* radikalno prilagođava, podriva i širi istaknute oblike diskursa (posebne mode):

Predmet i značenje zajedno konstituišu znak, a u okvirima bilo koje kulture takvi znaci se stalno okupljaju u karakteristične oblike diskursa. Međutim, kada *bricoleur* premesti označeni predmet na drugo mesto unutar tog diskursa, koristeći se istim opštim repertoarom znakova, ili kada se taj predmet smesti u okvire različite celine, tada se konstituiše novi diskurs, prenosi se različita poruka (Clarke, 1976).

[Preuzimanje i preobražaj edvardovskog stila, koji su tediboji oživelili početkom pedesetih godina, može na taj način da se protumači kao čin *bricolage*-a.] Slično tome, za mode se može reći da su delovali kao *bricoleur*-i kada su prisvojili određene proizvode smestajući ih u simboličnu celinu koja je služila za brisanje ili podrivanje njihovih prvobitnih ispravnih značenja. Tako su pilule koje se u medicini daju za lečenje neuroza korišćene kao cilj-po-sebi, a skuteri, nekada ugledno sredstvo prevoza, pretvoreni su u preteći simbol grupne solidarnosti. Na isti improvizovan način su metalni češljevi, zaoštreni kao žileti, pretvorili narcisoidnost u ubojito oružje. Britanske zastave su prišivane na prljave zimske jakne ili su pretvarane u vešto sašivene sakoe. [Konvencionalna obeležja poslovnog sveta — odelo, kragna i kravata, kratka kosa, itd. — lišena su svojih originalnih značenja — poslovnosti, ambicije, pokornosti prema vlastima — i preo-

\* *Bricolage* i *bricoleur*, termini kojima se Klod Levi-Stros služi u svojoj *Divljoj misli*, kod nas su prevedeni kao „domaće majstorisanje“ i „domaći majstor“ (vid. Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, „Nolit“, Beograd 1966). — (Prim. prev.)

brazena u „prazne“ fetiše, predmete koji su željeni i cenjeni sami za sebe.]

Mogli bismo, po cenu da zvučimo melodramatično, da upotrebimo frazu Umberta Eka „semiotičko gerilsko ratovanje“ (Eco, 1972) da bismo opisali te subverzivne prakse. Rat može da se vodi ispod nivoa svesti individualnih članova neke spektakularne potkulture (iako je potkultura, na drugom nivou, namerna komunikacija), ali sa pojavom takve grupe, „rat — i to rat nadrealizma — objavljuje se na svetu površina“ (Annette Michelson, navedeno u: Lippard, 1970).

Radikalni estetski postupci dade i nadrealizma — stvaranje u snu, kolaži, „ready mades“, itd. — značajni su i za nas. Oni predstavljaju klasične načine „anarhijskog“ diskursa.<sup>3</sup> Bretonovi manifesti (1924. i 1929) utvrdili su osnovnu premisu nadrealizma: da će se nova „nadrealnost“ pojaviti kroz podrivanje zdravog razuma, pad vladajućih logičkih kategorija i suprotnosti (npr. san) stvarnost, rad (igra) i slavljenje abnormalnog i zabranjenog. To je prvenstveno trebalo da se ostvari kroz „juxtapoziciju dve više ili manje udaljene stvarnosti“ (Reverdy, 1918), za koju je Breton nalazio primer u Lotreamonovoj bizarnoj frazi: „Lepo kao slučajni susret kišobrana i šivaće mašine na stolu za seciranje“ (Lautréamont, 1970). U *Krizi predmeta* Breton nastavlja teoriju te „estetike kolaža“, optimistički smarajući da bi napad na sintaksu svakodnevnog života koja diktira načine na koje se većina svetovnih predmeta koristi podstakao:

*„opštu revoluciju predmeta“: koja treba da odvrati predmet od njegovih ciljeva pripisujući mu novo ime i potpisujući ga... Poremećenost i izopačenost ovde su potrebni samo sebe radi... Tako objedinjeni predmeti poseduju zajedničku činjenicu da potiču, a ipak uspevaju da se razlikuju, od predmeta koji nas okružuju kroz jednostavnu promenu uloge (Breton, 1936).*

Maks Ernest (1948) izražava istu misao, ali na prikriveniji način: „Onaj ko kaže kolaž kaže iracionalno.“

Očigledna je veza između ovih praksi i *bricolage*-a. Potkulturni *bricoleur*, kao i „autor“ nadrealističkog ko-

laža, tipično „suprotstavlja dve na izgled nepomirljive stvarnosti (tj. „zastava“: „jakna“; „rupa“: „majica“; „češalj“: „oružje“) u na izgled nepodesnoj srazmeri... i upravo tu dolazi do eksplozivnog spoja“ (Ernst, 1948). Pank pruža najjasniji primer potkulturnih korišćenja tih anarhističkih načina. On je kroz „poremećenost i izopačenost“ takođe pokušao da obori i reorganizuje značenje, kao što je, takođe, tragao za „eksplozivnim spojem“. Ali šta su, ako uopšte jesu, označavali ti subverzivni postupci? Kako ih „čitamo“? Posvećujući posebnu pažnju panku, možemo bolje da sagledamo neke od problema koji nastaju prilikom čitanja stila.

### **[Stil u revoltu: revolti stil]**

*Ništa nam nije bilo sveto. Naš pokret nije bio ni mističan, ni komunistički, ni anarhističan. Svi ti pokreti imali su neku vrstu programa, ali naš je u potpunosti bio nihilističan. Mi smo pljuvali na sve, uključujući i sebe. Naš simbol bio je ništavilo, vakuum, praznina (George Grosz o dadi). Tako smo lepo, o tako lepo... pra-zni (The Sex Pistols).*

Iako je često direktno vređao (majice pokrivene psovka) i pretio (terorističko-gerilska oprema), pank stil se prvenstveno definisao kroz nasilje svojih „kolaža“. Slično Dišanovim (Duchamp) „ready mades“ — industrijski predmeti koji su postajali umetnička dela zato što ih je on tako nazivao, u području pank (ne) mode mogli su da se nađu najobičniji i najneprikladniji predmeti — zihernadla, štipaljka, deo televizora, brijač, tampon. Sve se moglo pretvoriti u deo onoga što je Vivijen Vestvud (Vivien Westwood) nazvala „odećom suočavanja“ ukoliko je raskid između „prirodnog“ i konstruisanog konteksta bio jasno vidljiv (tj. moglo bi se reći da je pravilo glasilo: ako ti kapa ne odgovara, nosi je).

Predmeti pozajmljeni iz najprljavijih konteksta našli su mesto u pankerskim odelima: klozetski lanci visili su u ljupkim lukovima preko grudi pokrivenih plastičnim kesama za đubre. Zihernadle, izvađene iz svog domaćeg „pomoćnog“ konteksta, nošene su kao

grozni ukrasi probodeni kroz obraze, uši ili usnu. „Jeff-tine“ tkanine (polivinil, plastika, lureks itd.) u vulgarnim dizajnima (npr. lažna koža leoparda) i „gadnim“ bojama, koje je vrhunska modna industrija odavno odbacila kao kič, pankeri su pretvarali u delove odeće (pilotske frulice, „obične“ mini suknje), koji su predstavljali svesne komentare pojmova savremenosti i ukusa. Konvencionalne ideje o lepoti napuštane su zajedno sa tradicionalnim ženskim zakonima kozmetike. Protivno savetima svakog ženskog časopisa, mladići i devojke nosili su šminku koja se videla. Lica su se pretvorila u apstraktne portrete: pronicljivo uočene i precizno izvedene studije otuđenja. Kosa je farbana (slamnožuto, sasvim crno, ili, pak, narandžasto sa zelenim pramenovima) ili izbeljenim znakovima pitanja), dok su majice i pantalone pričale priču o svom nastanku kroz mnogobrojne patent-zatvarače i uočljive spoljašnje šavove. Slično tome, delovi školske uniforme (bele najlonske košulje, školske kravate) simbolično su skrnavljeni (košulje su bile pokrivene parolama ili lažnom krvlju, kravate nisu vezivane) i nošeni uz kožne frulice ili šokantne sakoe od ljubičastog mohera. Perverzno i abnormalno cenjeno je samo po sebi. Nedopuštena ikonografija seksualnog fetišizma takođe je obilno korišćena, uz predvidljive efekte. Maske siledžija i odeća od gume, kožne bluže i mrežaste čarape, cipele sa neverovatno tankom štiklom, ceo pribor za vezivanje — kaiševi, kopče i lanci — sve je to iskopano iz budoara, ormana i pornografskog filma i izneseno na ulicu, gde je zadržalo svoja zabranjena značenja. Neki mladi pankeri čak su ogrnuli prljave kišne mantile — taj najprozaičniji simbol seksualne „nastranosti“ — i tako izrazili svoju devijantnost kroz prikladne lumpen termine.

Naravno, pank nije ostao samo na razaranju garderobe. On je potkopao sve povezane diskurse. Tako je igranje, obično izrazito izražajno medijum u britanskim rok i pop kulturama, pretvoreno u pantomimu praznih robota. Pank plesovi nisu bili ni u kakvoj vezi

sa nepovezanim plesovima koje Džef Mangem (Geoff Mungham) opisuje kao bitne za radnički ritual subotnje večeri u „Top renku“ ili „Meki“. Štaviše, preterano izražavanje heteroseksualnog interesovanja posmatrano je s prezirom i sumnjom, dok konvencionalni obrasci udvaranja nisu imali nikakvo mesto u plesovima kao što su pogo, poza ili robot. Iako je poza dozvoljavala minimum društvenosti (tj. mogle su dve osobe zajedno da učestvuju), „par“ je uglavnom pripadao istom polu, a fizički dodir nije bio dozvoljen, jer se u plesu prikazivao „profesionalan“ odnos. Jedan učesnik je zauzimao pogodnu stereotipnu modnu pozu, dok se drugi spuštao u klasičan fotografski čučanj da bi ga slikao. Pogo je zabranjivao čak i tako malu meru uzajamnosti, premda je ispred scene uvek bilo dosta muškog skakutanja. U stvari, pogo je bio karikatura — *reductio ad absurdum* svih solo igračkih stilova povezivanih sa rok-muzikom. On je podsećao na „anti-igranje“ „lipnika“ [od engl. leap: skakati — prev.], koje Meli opisuje u vezi sa bumom trad džeza (Melly, 1972). Isti skraćeni pokreti — skakanje u vazduh, ruku pripijenih uz telo, da bi se glavom udarila imaginarna lopta — ponavljani su bez ikakvih promena u skladu sa mehaničkim ritmovima muzike. Nasuprot sporom, nespontanom igranju hipika i „idiotskom igranju“ hevi metal ropera (vid. bel. 12 u petom poglavlju), pogo je isključivao improvizaciju: jedine varijacije proisticale su iz promena u tempu muzike — brze stvari „tumačene su“ kroz manijačko prepuštanje u obliku sumanutog skakanja u mestu, dok su sporije igrane u duhovnoj povučenosti koja se gotovo graničila sa katonijom.

Robot, koji se viđao samo na najekskluzivnijim skupovima pankera, bio je i „izražajniji“ i nešto manje „spontan“ u uskim okvirima značenja tih reči u pank rečniku. On se sastojao od jedva приметnih pokreta glave i ruku ili nastranih posrtaja (prvi koraci Frankenštajna?), koji su iznenada bili prekidani. Nastali položaj zadržavao se nekoliko trenutaka, čak i nekoliko mi-

nuta, i potom se, iznenada i neobjašnjivo, ceo postupak ponavljao. Neki usrdni pankeri otišli su još dalje i pripremali su koreografiju za cele večeri, pretvarajući se tokom nekoliko časova, kao Gilbert i Džordž (George),<sup>5</sup> u automate, žive skulpture.

Muzika se na sličan način razlikovala od glavnog toka roka i popa, i bila je jednostavna i direktna, bilo zbog namere ili zbog neumešnosti. Ako je zbog drugog, onda su pankeri uspeli da načine vrlinu od nužnosti („Mi želimo da budemo amateri“ — Džoni Roten). U tipičnom vidu, paljba gitara sa najjačim zvukom, praćena ponekad saksofonom, nemilosrdno bi sledila (ne)melodijske linije naspram uzburkane pozadine kakofoničnog bubnjanja i vrištavih glasova. Džoni Roten je sažeto definisao stav panka po pitanju harmonije: „Mi smo za kaos, a ne za muziku.“

Nazivi grupa (Neželjeni, Odbijeni, Seks pistolsi, Najgori itd.) i naslovi pesama („Belzen je bio prava zabava“, „Ako ne želiš da se tucaš sa mnom, odjebi“, „Želim da mi je muka od tebe“) odražavali su sklonost prema namernom skrnavljenju i voljnom prihvatanju statusa izgnanika koji su odlikovali ceo pank pokret. To su bile taktike od kojih je, kao što je rekao Levi-Stros, „majčina kosa mogla da posedi“. U prvim danima bar, te „grupe iz garaža“ mogle su da uspevaju bez muzičkih pretenzija i da „tehniku“, u tradicionalno romantičnoj terminologiji, zamene „strašću“, tajne pozne postojeće elite — jezikom običnog čoveka, a buržuj-ski pojam zabave ili klasičnog koncepta „visoke umetnosti“ već poznatom oružnicom frontalnih napada.

U području samog izvođenja pank grupe su predstavljale najjasniju opasnost za zakon i red. One su, izvesno je, uspele da razruše konvencije koncerta i nastupa u noćnim klubovima, i što je najznačajnije, pokušale su i fizički i kroz pesme i stil života da se još više približe svojoj publici. Sam postupak nije jedinstven: granica između umetnika i publike često se pojavljivala u revolucionarnoj estetici (Brecht, nadrealisti, dada, Markuze i dr.) kao metafora veće i teže prolazne

prepreke koja razdvaja umetnost i san od stvarnosti i života pod kapitalizmom.<sup>6</sup> Horde pankera opsedale su ona mesta koja su dozvoljavala nastup grupama „novog talasa“, a ako bi uprava odbila da toleriše drsko nepoštovanje običaja u dvorani za ples, grupe i njihovi sledbenici još više su se zbližavali u zajednici pljuvačke i uzajamnih pogrda. Maja 1977. godine, u sali „Rejnbou“, dok je grupa Kleš svirala „Belu pobunu“, publika je lomila stolice i bacala ih na pozornicu. U međuvremenu, svaki nastup, bez obzira na to koliko bio apokaliptičan, nudio je opipljive dokaze da su stvari mogle da se promene, da su se, u stvari, menjale: da je sâm nastup bio mogućnost koju nijedan autentičan panker nije smeo da odbaci. Muzičke novine bile su pune primera o „običnim ljubiteljima“ (Sijuksi iz grupe *Sijuksi i Benšis*, Sid Višes iz *Seks Pistolsa*, Mark P iz lista „Sniffin glu“, Džordan iz grupe *Ants*), koji su izveli simboličan prelazak sa podijuma za igru na pozornicu. Čak su i skromniji položaji u rok hijerarhiji pružali atraktivnu alternativu mučnom fizičkom radu, kancelarijskom poslu ili osobi koja je primala socijalnu pomoć za nezaposlene. Strenglers su, navodno, pokupili Finčli Bojse sa fudbalskih tribina i zaposlili ih kao svoje tehničare.

Ako su ove „priče o uspesima“ bile podložne u izvesnoj meri „iskrivljenim“ tumačenjima u štampi, onda je u drugim oblastima svakako bilo inovacija koje su omogućavale suprotstavljanje vladajućim definicijama. Najizrazitiji je bio pokušaj, i to prvi u nekoj izrazito radničkoj omladinskoj kulturi, da se stvori alternativni kritički prostor unutar same potkulture za delovanje protiv neprijateljskog ili bar ideološki obojenog tumačenja panka u sredstvima medija. Postojanje alternativne pank štampe pokazalo je da se i druge stvari, pored odeće i muzike, mogu neposredno i jeftino proizvesti od ograničenih dostupnih izvora. Fanzini (*Sniffin Glue*, *Ripped and Torn* i dr.) su bili časopisi koje su uređivali pojedinci ili grupe, sastavljeni od prikaza, uredničkih komentara i razgovora sa istaknutim pankerima, koji su bili štampani u malom obimu

uz minimum sredstava i prodavali se kroz mrežu malog broja naklonjenih prodavaca na malo.

Jezik kojim su razni manifesti izraženi bio je izrazito „radnički“ (tj. bio je slobodno začinjen psovka), dok su na završnim otiscima ostajale slovne i gramatičke greške, kao i ispreturana paginacija. Ispravke i žvrljotine načinjene pre objavljivanja ostavljane su čitaocima na tumačenje. Dobijao se opšti utisak hitnosti i neposrednosti, novina stvorenih u nedoličnoj žurbi, zabeležaka sa fronta.

Sve je to neumitno zahtevalo drečav i napadni stil, koji je, kao i muziku koju je opisivao, bilo teško „primati“ u većoj količini. Samo povremeno mogli su da se pojave duhovitiji, apstraktniji prilozi — ono što bi Harvi Garfinkl (Harvey Garfinkel), američki etnometodolog, mogao da nazove „pomoć za lenje mašte“. Na primer, *Snifin glu*, prvi fanzin, koji je ostvario najveći tiraž, objavio je, možda, najinspirativniji prilog propagandi koju je stvorila potkultura — definitivan iskaz uradi-sam filozofije panka — crteže koji su pokazivali položaje tri prsta na vratu gitare uz tekst: „Ovo je jedan akord, ovo su još dva, a sada oformite svoju grupu.“

Čak su i crteži i tipografija, korišćeni na omotima ploča i u fanzinima, bili u skladu sa podzemnim i anarhičnim stilom panka. Dva najčešće korišćena tipografska modela bili su model parola, preveden na procurela slova ispisana „sprejom“, i model ucenjivačkog pisma, u kojem su pojedinačna slova isečena iz raznih izvora u raznim tipovima lepljena zajedno u obliku anonimne poruke. Omot ploče „Bože, čuvaj kraljicu“ Seks Pistolsa (koji je kasnije prenesen na majice, postere i dr.) uključio je oba stila: grubo sastavljen naslov bio je prelepljen preko kraljičinih očiju i usta, koji su dodatno iskrivljeni crnim trakama koje se koriste u jeftinim detektivskim časopisima za prikriivanje identiteta (tj. one označavaju zločin ili skandal). Na kraju, proces ironičnog samoponižavanja koji je odlikovao potkulturu bio je proširen i na sâm naziv

„pank“, koji su, i pored njegovih pogrdnih značenja, kao „zlobna i sitna podlost“, „trulo“, „bezzvredno“ itd., vodeći članovi potkulture radije prihvatili od neutralnijeg naziva „novi talas“.<sup>7</sup>

## osam

### Stil kao homologija

Potkultura panka označavala je haos na svakom nivou, ali to je bilo moguće samo zato što je sâm stil bio potpuno uređen. Haos se sjedinio u smislaonu celinu. Možemo sada da pokušamo da rešimo taj paradoks pomoću koncepta koji je originalno upotrebio Levi-Stros: homologije.

Pol Vilis (Paul Willis, 1978) prvi je primenio termin „homologija“ na potkulturu u svojoj studiji o hipicima i motociklistima, upotrebivši ga prilikom opisivivanja simboličnog sklada između vrednosti i životnih stilova jedne grupe, njenog subjektivnog iskustva i muzičkih oblika koje koristi da izrazi ili pojača svoja žižna interesovanja. U *Profanoj kulturi* Vilis pokazuje kako se, protivno popularnom mitu koji potkulture predstavlja kao forme bez zakona, unutrašnja struktura bilo koje potkulture odlikuje krajnjom sredo-nošću: svaki deo je organski povezan sa drugim delovima i upravo kroz njihov sklad član potkulture osmišljava svet. Na primer, homologija između alternativnog sistema vrednosti, halucinantnih droga i esid roka načinila je hipi kulturu „celovitim načinom života“ za pojedine hipike. U *Otporu kroz rituale* Hol i drugi su ukrstili koncepte homologije i *bricolage*-a da bi pokazali zašto je određeni potkulturni stil privlačan za određenu grupu ljudi. Autori su postavljali pitanje: „Šta potkulturni stil označava samim članovima potkulture?“

Odgovor je bio da prisvojeni predmeti ponovo okupljeni u izrazite potkulturne celine „odražavaju, izražavaju i oglašavaju... aspekte grupnog života“ (Hall et al., 1976b). [Odabrani predmeti,] bilo po sebi ili u