

## **SIMBOLIČKI NABOJ POTKULTURNIH STILOVA MLADIH**

### **THE SYMBOLIC IMPETUS OF YOUTH SUBCULTURAL STYLES**

#### **Sažetak**

*U ovom radu potkulture se objašnjavaju preko kategorije životnih stilova. One se definišu kao alternativni modusi života suprotstavljeni dominantnom (vladajućem) kulturnom obrascu. Pažnja autora prebacuje se sa objekata na načine njihovog simboličkog predstavljanja kojima se u potkulturi definitivno oblikuje stil. Potkulturni stilovi obiluju različitim značenjima, koja se u sociologiji ne shvataju kao data, već kao proizvedena. U vezi sa tim, i potkulturni identiteti u vremenu globalizacije društva tretiraju se ne kao nešto nametnuto, već kao stvar ličnog izbora – ono što se stvara u refleksivnim aktivnostima pojedinaca.*

*Pošavši od stava da potkulturni stil predstavlja formu simboličkog otpora, autor prezentuje paletu različitih principa klasifikacije potkultura. On se bavi ispitivanjem nasilničkih (ratnih) i miroljubivih (pacifističkih) potkultura, dok posebnu pažnju posvećuje potkulturi džinsa i trendovima u popularnoj muzici, kakvi su dens, tehno, reyv ili haus. Nekadašnji tediboji, rokeri i pankeri ustupili su mesto klaberima i pripadnicima takozvanih urbanih plemena, dok je „otpor kroz rituale“ splasnulo pred naletom mladih hedonista zaokupljenih igrom i zabavom. Završna razmatranja u ovom radu rezervisana su za sagledavanje perspektiva potkulturnih aktivnosti mladih, koje se odvijaju u domenu novih urbanih pokreta (ekoloških, feminističkih i drugih).*

**Ključne reči:** *potkulturni stil, potkulturna praksa, simbolički otpor, značenja, ritualizovano nasilje, popularna muzika, urbana plemena, klupske kulture*

#### **Summary**

*This paper explains subcultures using the category of lifestyles. Subcultures are defined as alternative modes of life opposed to the dominant (governing) cultural pattern. The author's attention is transferred from the objects to the ways in which they are symbolically represented, in turn used by a subculture to shape its style definitely. Subcultural styles abound in various meanings, which in sociology are not understood as given, but as produced. Analogously, subcultural identities in*

*the era of globalization of the society are also not treated as something imposed, but as a matter of personal choice – that which is created in the reflexive activities of an individual.*

*Starting from the opinion that a subcultural style represents a form of symbolic resistance, the author presents a palette of different principles of the classification of subcultures. He examines violent (war) and peaceful (pacifist) subcultures, while particular attention is paid to the subculture of jeans and popular music trends, such as dance, techno, rave or house. Former Teddy Boys, rockers and punk rockers have made way for clubbers and members of the so-called urban tribes, while the “resistance through rituals” has diminished before the advancing young hedonists preoccupied with dance and fun. The concluding remarks in this paper are reserved for the consideration of the prospects of subcultural activities of the young, which are taking place in the domain of new urban movements (environmental, feminist and other).*

**Key words:** *subcultural style, subcultural practice, symbolic resistance, meanings, ritualized violence, popular music, urban tribes, club cultures*

## Uvod

Potkulture ili supkulture (*subculture*) su sociološki fenomeni *par excellence*. Sociolozi ih definišu tako što ih dovode u odnos sa određenim socijalnim entitetima.<sup>1</sup> Konkretno, izrazite kombinacije odeće, igre, argoa, muzike – svega onoga što je kod Dika Hebdidža obuhvaćeno sintagmom „potkulturene stilske celine“ (Hebdiž 1980: 100), povezuju se sa socijalnim grupama i slojevima, kao što su klase, kaste i staleži, a zatim sa socijalnim skupinama koje su određene polom, starošću i profesijom, nekim slobodnim zanimanjem ili hobijem, kakav je onaj što ga upražnjavaju, recimo, numizmatičari ili skejteri. Potkulturama mogu pripadati ljudi različitog pola, raznih zanimanja, starosne dobi, generacijske pripadnosti, ali je najčešće reč o omladini nesklonoj ustaljenim navikama i strejt ponašanju. Već njihov biološki sat inicira ponašanje koje se poklapa sa otporom autoritetima, pa čak i rizicima sa nepredvidivim ishodom.

---

<sup>1</sup> Kada je reč o istorijatu sociologije supkulture, najpre se pominje Čikaška škola u kontekstu urbane sociologije. Ova škola obavila je, naročito između 1920. i 1950. godine, pionirski posao na planu istraživanja urbanog i modernog kao rodnog mesta supkulture mladih i adolescentnih životnih stilova. Posle nje po značaju se izdvaja Birmingemska škola, koja je počev od 70-ih godina prošloga stoleća radila u okviru Centra za savremene kulturne studije. Najpoznatiji direktor toga centra bio je Stjuart Hol (Stuart Hall), a veliki doprinos brojnim istraživanjima i značajnim studijama o supkulturi kao simboličkom rešavanju problema mladih sa roditeljskom i dominantnom kulturom dali su Koen (Phill Cohen), Hebdidž (Dick Hebdige), Klark (John Clarke), Vilis (Paul Willis) i drugi.

## Potkulturni stil kao forma simboličkog otpora

Potkultura se najčešće definiše preko stila, a on podrazumeva simboličke oblike otpora, oličene u nekonvencionalnom razmišljanju, ponašanju, komunikaciji i načinu odevanja. Skup ovih karakteristika određuje načine simboličkog predstavljanja, kojima se u potkulturi definitivno oblikuje stil. Sadržaji i smislovi potkulturnih stilova generalno su iznikli na poništavanju ustaljenih navika i konzervativnih vrednosti i uspostavljanju alternativnog vrednosnog sistema. *Potkulturni stil* počiva na osobenom sistemu vrednosti i proizvodi raznorazna *značenja*. U vezi sa tim, uvek se mora imati u vidu da „značenje nije dano nego je proizvedeno“ (Perasović 2001: 111). Značenja određenih pojava i ponašanja podložna su promenama i proizlaze iz datog kulturnog obrasca. Na blisku vezu između kulturne dimenzije i društvenog delovanja, iz koje proizlazi da svako delovanje postaje shvatljivo samo osloncem na značenje, ukazivali su predstavnici simboličkog interakcionizma (Crespi 2006: 18). U našem slučaju, a u kontekstu intencionalnosti delovanja, potkulturno delovanje i simboličko posredovanje predstavljaju jedinstven proces u kome su *smislovi* potkulturnih aktivnosti u neposrednoj vezi sa *značenjima* koje te aktivnosti proizvode.

Stil u potkulturi manifestuje se preko *potkulturne prakse*, kojom se svesno krše postojeća pravila, daje novi smisao i kreira kontekst u kome odevni predmeti, frizure, ukrasi, jezički izrazi (sleng, šatro) dobijaju nova značenja. Potkultura stvara jedan poseban kulturni red kojim se bave mnoge nauke, od etnografije, antropologije i sociologije, preko semiologije i psihologije pa sve do aksiologije i estetike. Poruke potkulturnih grupa upisane su u šiframa posebnih stilova koji predstavljaju svojevrzne *mape značenja* (Hebdiđ 1980: 28). Stil ovih grupa po pravilu je provokativan, subverzivan i asocijativan, u smislu da ukazuje na atribute koji se pripisuju konkretnoj socijalnoj, to jest potkulturnoj grupaciji. Pripadnici tih grupacija, na osnovu stilova koje preferiraju, iskazuju kolektivne predstave o sebi, a one su formirane na osnovu zajedničkih interesovanja, aktivnosti i očekivanja.

Potkulture predstavljaju socijalne grupe sa sopstvenom samosvešću. Iako neformalne u institucionalnom smislu reči, njih karakterišu relativno stabilne društvene veze, zajedničke vrednosne predstave, zajednička praksa i teritorije. Rešavanju problema, pojedinačnih ili grupnih, ne pristupaju na osnovu političkih uverenja i delovanja već na simboličnom nivou. Međutim, aktivnosti i rituali potkulturnih grupa imaju određenu, na prvi pogled neprozirnu, ideološku dimenziju. Stilovi potkulturnih aktera imaju dvostruku funkciju: unutrašnju, kao znak pripadnosti grupi, i spoljnu, kao znak razgraničavanja (od dominantne kulture, od masovne kulture, od kontrakulture, od drugih supkultura). Odnos većine potkulturnih oblika

karakteriše negacija etabliranih vrednosti u dominantnoj kulturi, ali radi se o otporu koji nije direktan već se odvija na simboličkom nivou. Pitanjima potkulturnih stilova prethodi razrešenje nedoumice oko uzroka pojavljivanja potkultura na kulturnoj sceni društva. Na pitanje kako nastaje potkultura, Arnold M. Rouz (Arnold Rose) ima spreman odgovor: „Potkultura može nastati u okvirima ma koje od društvenih kategorija kad god pripadnici date kategorije češće opšte međusobno no s pripadnicima drugih kategorija. To se zbiva unutar dva moguća sklopa okolnosti: (1) kad među tim ljudima postoji na nečemu zasnovan pozitivan afinitet (npr. uzajamna korist, dugogodišnje prijateljstvo, isto okruženje i interesi); (2) kad su ti ljudi u znatnoj meri isključeni iz interakcije s drugim grupama stanovništva“ (Rose 1987).

### **Mreža potkulturnih stilova**

Moderna društva koja postoje u savremenom svetu jesu polikulturalna društva jer u svakom od njih ponaosob egzistira više različitih kultura. No, to su istovremeno i društva sa mnoštvom potkultura, čija raznolikost čini da taj svet nije više crno-beli, kao što je to bio u zajednicama tradicionalnog tipa. Sociologija kulturnog razvoja, uključujući i sociologiju potkultura, neumitno se mora baviti, pored ostalog, i klasifikacijom ovih zajednica, s obzirom na to da je svaka kultura danas podeljena na više manjih kulturno specifičnih celina. Životna svakodnevnica u najvećoj meri odvija se u okviru malih supkulturnih enklava. Reč je o specifičnoj vrsti kulturne koegzistencije jer su supkulture nosioci stilova, a ne nekakvih političkih programa i rezolucija uperenih protiv dominantne („etablirane“, „zvanične“, „legitimne“) kulture i vladajuće elite kao njenog nosioca.

Sa kulturološkog stanovišta, čitav svet kulture predstavlja razgranatu *mrežu potkulturnih stilova*. Svaki element kulture, u ovom kontekstu, zapravo je delić celine koji joj daje specifičan imidž. Kako bi rekao Albert Koen (Albert Cohen), on predstavlja „kulturu u kulturi“ (Cohen 1955) i nema pretenziju da bude njena alternativa. Potkulture se mogu razvrstavati najpre prema pojedinim oblastima kulturnog života. One nam otvaraju široki dijapazon polja jezika, mitova, saznanja, nauke, religije, umetnosti, mode. Razlikovanje potkultura može se vršiti i s obzirom na vremensku dimenziju. Tako imamo antičku, srednjovekovnu, renesansnu, novovekovnu, modernu i postmodernu kulturu.

Osim na istorijskom, potkulturna razdeoba može se vršiti i na geografskom planu, bilo da kulturni okvir predstavlja jedan narod, jedna oblast ili jedna zajednica. U tom smislu postoje francuska, američka, flamanska, katalonska

ili engleska (sup)kultura. I još detaljnije: škotska, velška i irska kultura, u komunikaciji sa spoljnim svetom zavise od engleske kulture, u odnosu na koju predstavljaju svojevrsne supkulture ili ono što se naziva „kulturama satelitima“. Opet, u jednom teorijskom smislu, a s obzirom na nivo ili stepen kulture, može se govoriti o načinu života jedne specifične grupe, što bi predstavljalo „kulturu prvog stepena“, i o ličnoj kulturi, koja se smešta na „drugi stepen“ (Dolo 2000: 51).

Etnolozi se takođe interesuju za pitanja potkulturnih lestvica na svoj način i iz svog ugla. Stupnjevi potkulture njih zanimaju onda kada se dovedu u direktnu vezu sa pojedinim civilizacijama. Ako se ima u vidu hrišćanska Evropa, islam ili indijska civilizacija (kulturni tip), onda se sa sigurnošću mogu ustanoviti bar dva potkulturna stupnja – jedan odgovara „narodnoj kulturi“, a drugi podrazumeva „kulturna područja“ (regionalna ili lokalna). Ako bi se ova razdeoba stavila u kontekst jezičkih grupa (slovenska, romanska ili germanska), onda bi narodnim potkulturama odgovarali narodni jezici, a potkulturama područja dijalekti narodnih jezika. Ujedinjavajući elementi narodnih potkultura su mitologija ili „proizvodi književnosti“, dok se lokalne potkulture odlikuju osobenostima u „nižim“ delovima kulture, u pravilima, odevanju, ishrani, u statusima – posebno povodom pola i starosne dobi. U lokalnim potkulturama pojedinim događajima i pojavama pridaju se značenja koja postaju simbolična, a njihova osobenost vidljiva je u pogledu različitih predmeta i statusa, reči i njihovog izgovora, a naročito u pučkim usmenim tvorevinama – u legendama, pričama, pesmama, poslovicama i u pisanoj lokalnoj književnosti (Kale 1977: 111–112).

Uz primedbu da nijedna od pomenutih potkultura nije jednoobrazna, razvrstavanje se može vršiti i po nizu drugih osnova.<sup>2</sup> Najpoznatija podela koja je izvršena po principu fizičkih nosilaca otvara nam sledeći niz: omladinsku, seosku, gradsku, radničku, kapitalističku, malograđansku potkulturu. Od potkultura različitih generacija, ustanovljenih na osnovu starosne dobi, najpoznatije su potkultura mladih, na jednoj, i potkultura starih, na drugoj strani. Između njih mogu se izdvojiti i druge potkulturne skupine (dece, odraslih i dr.). Svaka profesija takođe je nosilac određene potkulture, budući da se odlikuje osobenim stilom – odevanjem, ponašanjem, manirima, kao i specifičnostima u komunikaciji, verbalnoj i neverbalnoj. Specijalni jezici su najčešće potkulturnog karaktera i nastaju iz potreba različitih socijalnih grupa da unutar iste kulture na reduciran način

---

<sup>2</sup> „Za razlikovanje potkultura ne postoji jedinstveni kriterijum; tako podjednako govorimo o potkulturi starih, žena, crnaca, o potkulturi pripadnika nacionalnih manjina, o potkulturi homoseksualaca, o delinkventnoj potkulturi, o potkulturi narkomana, o potkulturi fudbalskih navijača, o potkulturi u smislu umetničke alternative i o različitim omladinskim potkulturama, vezanim za određene muzičke pravce (npr. rok, pank, rejev itd)“ (Kronja 1999: 104).

komuniciraju unutar sebe i sa drugima. Tu se ubrajaju jezici lekara, bankarskih činovnika, inženjera, umetnika, sportista, vojnika, kriminalaca, narkomana, sveštenika. Tada imamo posla sa žargonom, argoom, slengom ili tzv. šatrovačkim jezikom. Među ovim jezicima postoje razlike, ali svi oni imaju jedinstvenu funkciju da odr(a)žavaju zajednička iskustva grupe, vrednosti i interesovanja i time – (što je za svaku potkulturnu skupinu veoma važno) – demonstriraju grupnu solidarnost (Božilović 2008: 77–78; Lazar i Koković 2017: 69–75).

Vodeći računa o tome da potkulture predstavljaju specifične kulturne crte postojanih i relativno trajnih društvenih grupa, a nikako onih koje se formiraju radi nekih dnevnih potreba, možemo vršiti i razna stilska nijansiranja u okviru određenih grupacija. Na primer, u okviru religijske potkulturne skupine (koja predstavlja skup religijskih ideja i obreda, moralnih i pravnih načela) mogu se razlikovati podskupine hrišćana, muslimana, judaista i budista; i još uže – u hrišćanstvu ima katoličkih, pravoslavnih i protestantskih vernika i njima korespondentnih potkulturnih zajednica; takođe i različite verske sekte, uvažavajući njihove stilove života, poglede na svet, obrede i rituale, imaju jasna supkulturna obeležja. Slična minuciozna nijansiranja mogu se vršiti i na području umetnosti, jezika i ostalih elemenata kulturnog života koji se mogu razvrstavati i unutar sebe, otelevljujući na taj način zajednički kulturni obrazac (Perasović 2001: 22–23).

Klasifikacija savremenih potkultura ne bi smela zaobići podelu koja je izvršena na osnovu rodne identifikacije. Većina potkulturnih skupina zasnovana je na isticanju *muških* vrednosti. Potkulture bitnika, tediboja i pankera, kojima se bavio Dik Hebdidž u radu *Potkultura – značenje stila* (Hebdidž 1980), jesu muške *par excellence*. Na drugoj strani, Lin Voršam (Lynn Worsham) istražuje radikalnu prirodu francuskog feminizma mapiranjem „spektakularno diskurzivnih supkultura“ *écriture féminine*. Po mišljenju Voršamove, one bi zajedno sa muzičkim supkulturama trebalo da razbijaju „prihvaćene kodove oko kojih je društveni svet organizovan i kroz koje se doživljava“ (Worsham 1991). Polazeći od ovih analiza, Džudi Isaksen (Judy Isaksen) piše o jednoj novijoj supkulturi, koja se može nazvati prevashodno *ženskom*. Reč je o Riot Grrrl pokretu, nastalom 1991. godine, koji najavljuje društveno i muzički žensku revoluciju i koji je jasno usmeren protiv kulturne i patrijarhalne hegemonije. Nova generacija feministkinja, po ovoj autorici, može se posmatrati kroz sočiva *écriture féminine*, diskurzivne supkulture koja se prevodi kao „pisanje koje kaže da je žensko“, „pisanje tela“ ili, jednostavno – „žensko pismo“. Dve ženske supkulture, o kojima je reč, umnogome se razlikuju, ali u pogledu njihovih ciljeva i sredstava između njih postoji upadljiva analogija. Pripadnice Riot Grrrl supkulture

neofeminističkih pankerki osporavaju korporativnu, mačističku muzičku scenu, preuzimaju kontrolu nad reprezentacijom žene i istovremeno zamagljuju rodne linije u cilju otpora „esencijalističkoj identifikaciji žene i seksualnosti“. Koristeći diskurs – putem tekstova pesama, a i telesno – Riot Grrrls kritikuju društvene, kulturne i patrijarhalne odnose moći. Njima su, fizički i muzički, utrle put članice ženskih pank bendova, poput The Slits i The Go-Go's, zajedno sa umeticama, kao što su Grejs Džons (Grace Jones) i Sijuksi Sijuks (Siouxsie Sioux). Na temeljima onoga što su stvorile rane pankerke Riot Grrrl usmeravaju pažnju na političke i društvene ciljeve, diskurzivno osporavajući patrijarhalno ugnjetavanje (vidi: Isaksen 1999).

Tipologija potkultura, fundamentalno, može se praviti i po osnovu vrednosnih sistema, odnosno po skalama vrednosti koje njihove pristalice prihvataju, neguju, slede i šire. *Vrednosti* jesu antroposocijalna kategorija po tome što određuju kakav stav će pojedinac zauzeti prema svojoj prirodnoj i društvenoj okolini ali i prema sebi samome; kako će se odnositi prema svojoj istoriji – prema prošlosti, sadašnjosti i budućnosti; kako će rangirati svoje potrebe i na koji način će vršiti izbor u pogledu ciljeva i sredstava za njihovo zadovoljavanje. Može se reći da su vrednosti uporišna tačka kulture, budući da se njima izražava ljudski smisao života (Golubović 1997: 113–114). Sve ostalo u potkulturi – i odevanje, i šminkanje, i ponašanje, i gestikuliranje, i pozdravi, i igre, pa dakako i izbor muzike – vrši se na osnovu vrednosti koje se preferiraju u datoj skupini. Navedene aktivnosti su, shodno Veberovom (Max Weber) tumačenju, pokrenute određenim interesima, ali su uvek usmerene zajedničkim vrednostima i kulturalnim značenjima (up. Crespi 2006: 53). U tom kontekstu, u osnovi svake potkulturne preferencije stoje vrednosni izbori.

## **Nasilje i pacifizam u potkulturama mladih**

Kod omladinskih skupina jedan od ključnih vrednosnih izbora jeste onaj između mira i tolerancije, na jednoj, i rata i nasilja, na drugoj strani. Ima potkultura koje su pacifistički orijentisane, kao što su *rave* i *trance*-potkultura, dok su neke od njih uverene da svoje probleme mogu rešiti nasilnim putem i agresijom (tipični za to su *skinheads*, kao i *Oi!* pokret, koji predstavlja spoj *skinhed* i *pank* potkulture). Prve se, uslovno, mogu nazvati *antiratnim kulturama* ili *potkulturama mira*, dok su ove druge tipične *potkulture rata* ili, jednostavno, *kulture nasilja* (Božilović 2009).

Dobro je poznato da na tehno-žurkama (*techno-party*) vlada jedna apsolutna opuštenost i postoji miroljubivi odnos među učesnicima. Jednom rečju, sasvim je uočljiva mirna, prijateljska i nenasilna atmosfera. U vezi sa prijateljskim ponašanjem na rejev-žurkama jasno su vidljivi tolerancija i

respekt. Teoretičari objašnjavaju da tolerancija nije unutrašnja komponenta teha već mnogo više nusproizvod jedne generalne nezainteresovanosti. Zanimljivo je da na najvećoj rejev-manifestaciji pod imenom „Love Parade“ sve do 1997. godine nije bilo nikakvih ekscesa – nasilja, tuča i povređenih i da su se prvi agresivni elementi počeli ispoljavati kada je događaj promenio svoj karakter u turističko okupljanje. Takođe se povećanje broja pojedinačnih nasilnih sukoba tokom devedesetih godina objašnjava većim konzumiranjem alkohola i nekih vrsta droga.

Nasilnost izvesnih omladinskih potkulturnih grupacija može isprovocirati nezrela i neartikulisana društvena situacija, kao što se dešavalo u Srbiji ali i na širim prostorima ex Jugoslavije devedesetih godina. Tada je kod mladih došlo do dezorijentacije u sistemu vrednosti. Suvišna frustracija i inverzija vrednosti ispunili su pojedince agresivnim stavom, pripremajući na taj način porast kriminalizacije društva (Marić 1998a: 19). Svaki potkulturni model u osnovi čijeg vrednosnog sistema stoji nasilje podrazumeva da je violencija legitiman obrazac ponašanja, a agresija oblik rešavanja problema koji se dopušta.

Potkulturni tip koji se zasniva na nasilju kao stilu života ukazuje da je sklonost ka nasilju ograničena na članove izabrane manjine, koji žive u skladu sa nasilnim obrascem. Zbog toga se navijanje u sportu, a naročito u fudbalu, često izjednačava sa *huliganizmom*, koji se često manifestuje kroz sukobe navijačkih grupa na stadionu i izvan njega, te sukobe navijača sa policijom. Interesantno je da se huliganizam javlja kao transnacionalna supkultura, odnosno imaginarna zajednica čiji se članovi ne moraju poznavati, ali imaju dosta toga zajedničkog – pre svega u načinu ispoljavanja privrženosti prema fudbalskom klubu, a taj način često podrazumeva i nasilje (Dušanić 2013: 24–25). Identitet nasilničkih potkulturnih grupa, naročito onih koje se formiraju oko sporta, prepoznatljiv je takođe po imidžu koji one ne skrivaju: po odeći koju nose i predmetima kojima se služe, osobenoj siledžijskoj gestualnosti i po žargonu kojim komuniciraju. Kod navijača je prisutna hegemonistička percepcija muškosti sa stereotipnim uverenjima o dominantnoj ulozi muškarca i inferiornoj ulozi žene. Osim viđenja muško-ženskih uloga kao predestiniranih, kod navijača je jasno manifestovana sprega identifikacije sa klubom, a navijanje za klub često odražava „frontalnu“ ljubav prema gradu, naciji ili državi (ibid. 72–73). Agresivni huligani svrstavaju se u navijačke tabore koji se antagonistički odnose prema taborima navijača drugih klubova. Veličanje i favorizovanje sopstvene grupe često dovodi do nasilničkog rivaliteta i diskriminatornih tendencija prema



suparničkim grupama. Ergo, po načinu organizovanja fudbalskih navijači, gledano očima sociologa, u celosti imaju armijsku strukturu.<sup>3</sup>

Navijačke grupe (pre svega fudbalski „navijači“) često su prepune mržnje, besa i žestine. Međutim, treba praviti razliku između onih grupa kod kojih je karakterističan primitivni nasilnički naboj i onih koje su pristalice tzv. *ritualizovanog nasilja*. Kod njih se ritualizovano nasilje pojavljuje kao civilizovani, sublimisani i metaforički oblik nasilja. Tu postoji samo privid nasilja pa se fizičko nasilje zamenjuje ritualnim, gestualnim i verbalnim oblicima kvazinasilja. Ritualizovano nasilničko ponašanje svodi se samo na puku ekshibiciju pretnji i agresivnih signala koji se upućuju drugima (up. Vrcan 1990: 43–47). U sportskoj i fudbalskoj navijačkoj praksi, po mnogim empirijskim uvidima, mnogo je veći broj navijačkih grupa koje praktikuju pravo nasilje od onih koji simuliraju nasilje i od njega prave ritual. Ono što povezuje potkulture navijača, skinhede, aktere *Oi!* pokreta i strit pank (street punk) jeste da su to desničarski i maskulinistički orijentisani pokreti, sa (manje ili više) šovinističkim odnosom prema drugim etničkim grupama (ali i prema svemu što ima karakter Drugosti). Svi oni forsiraju oblike kolektivnog nasilja, u kojima ima dosta euforije, sadizma i izivljavanja. To ne znači da drugi potkulturni stilovi ne sadrže u sebi elemente nasilja. Kod nekih je ta odlika prikrivena, latentna, a kod nekih potencijalna.

Zaslужuju pažnju i ona tumačenja po kojima vezanost mladih za muziku rokenrola u pozadini nosi jednu konotaciju nasilnosti. Džon Fisk (John Fiske) je došao do saznanja da se mnoga popularna zadovoljstva među mladima, poput onog koje je indukovano rokenrolom, usredsređuju na prekomernu „telesnu svest“ da bi proizvela neku vrstu bekstva, koje on poredi sa Bartovim (Roland Barthes) pojmom *jouissance*. Taj pojam, različito preveden kao ekstaza, blaženstvo ili orgazam, jeste ono zadovoljstvo koje se javlja u trenutku „provale kulture u prirodu“. Tada dolazi do gubitka vlastitog bića i subjektivnosti koja kontroliše to biće i upravlja njime. Bart proširuje ovo stanovište na metaforu „čitanja telom“ pri čemu telo čitaoca fizički reaguje na telo teksta, na njegove fizičke označitelje, a ne na označeno. *Jouissance* u Bartovoj interpretaciji je drugačiji i implicitno inferioran oblik zadovoljstva u odnosu na *plaisir*, koji stvara društvo i tiče se društvenog identiteta. *Jouissance* stvara zadovoljstva koja prate izbegavanje društvenog poretka i tiče se posebnih, karnevalskih trenutaka. Karnevalska sloboda, pak, ne može se interpretirati drugačije do

---

<sup>3</sup> „Bed blu bojs su sebi dali ime po filmu sa Šonom Penom, *Bad Boys* (Loši momci), koji su svi odreda gledali više puta. Dolaze iz zagrebačkih predgrađa, toliko depresivnih da se svakim danom čudite što se blokovi stanova još nisu srušili. Dok je Jugoslavija još bila jedna zemlja, BBB – tako se najčešće nazivaju – pratili bi Dinamo iz Zagreba u Sarajevo ili Beograd da bi se tukli sa bosanskim ili srpskim navijačima. Kada je izbio rat, obukli su vojne uniforme i otišli da se bore sa srpskim navijačima u uniformama“ (Kuper 2007: 259).

kao trenutak kada se telo oslobađa društvenog određenja i kontrole, kao i od tiranije subjekta koji ga nastanjuje. U tom kontekstu *jouissance* se često izražava seksističkim – erotičkim i orgazmičkim metaforama.

Fisku se pojam *jouissance* učinio zgodnim da dovede u vezu zadovoljstva mladih u recepciji rokenrola sa njihovom motivisanošću za izbegavanje društvene discipline. Tim povodom on piše: „Rokenrol, koji se svira tako glasno da se može doživeti samo telesnim putem, a ne slušati uhom, zatim agresivni oblici plesa, zaslepljujuće svetlo u disko-klubovima, korišćenje legalnih i ilegalnih droga – sve to ima zadatak da obezbedi fizička, evazivna, agresivna zadovoljstva. I dakako, sve to privlači sile društvene discipline – moralne, zakonske, estetske“ (Fisk 2001: 62–63). U daljem tekstu Fisk, kao primer, navodi Majkla Džeksona (Jackson) i njegov videospot za pesmu *Thriller*. Tu se povezuje uzbuđenje filma strave („od koga se ježi koža“) sa uzbuđenjem seksualnog orgazma („od koga se nadima telo“), a koje je „ubistveno“ uzbuđenje i u jednom i u drugom slučaju. Igre rečima funkcionišu i u razgovoru momak-devojka i u paralelnom razgovoru zvezda-obožavalac, koji im daruje „uzbuđenje“ Džeksonove interpretacije, *jouissance*, čitanje telom, i to je efekat kojim on deluje na svoje obožavaoce (ibid. 129). Ovakvo viđenje može biti legitimno samo pod uslovom da se naglasi da se rokenrol, kao muzika mladih, doživljava i na niz mnogo suptilnijih načina, bitno različitih od onog koji konotira *jouissance*, a koji potpada pod jednu vrstu društvene nediscipline.

Na drugoj strani, postoji sijaset primera koji će potvrditi tezu o mirotvornosti rok-bendova i muzičara, kao i njihovog celokupnog angažmana. Recimo, muzički angažman Džona Lenona (John Lennon) teško je razdvojiti od njegovog društvenog ili političkog angažmana. Ništa u prilog tome ne može zvučati tako ubedljivo kao kazivanja njegovih kolega i istomišljenika. Indikativno je zapažanje Džela Bijafre (Jello Biafra), bivšeg pevača uticajne pank-rok grupe The Dead Kennedys, koji piše da se Džon nije plašio da upotrebi svoj autoritet i status zvezde *u službi mira* u vanmuzičkim aktivnostima. Kontroverzni Bitls se bez straha probio na listu Niksonovih (Richard Nixon) neprijatelja pevajući *All You Need Is Love* tokom krvavog rata, a takođe je pomagao i hipije malim ali značajnim gestovima. I najbitnije, „Džon je bio taj koji je više od ostalih otvorio vrata Bitlsima i čitavoj pop muzici da se uzdigne iznad definicije 'šašavih ljubavnih pesmica' i da se razvije u društvenu silu koja će preobraziti naš svet i zaustaviti vijetnamski rat“ (vidi: Ono 2007: 23). Na listi rokera-boraca za mir nalaze se i mnoga druga imena, među kojima su najpoznatiji Bob Dilan (Bob Dylan), Donovan, Džoan Baez (Joan Baez) i drugi. Hipi pokret kao angažovana supkultura to jest kontrakultura bio je pravi antiratni i pacifistički pokret, koji je inspirisao i mnoge kasnije mladalačke sub i kontrakulturne grupacije u borbi za mir i jačanje miroljubive koegzistencije.

## Supkulturni jeans

Na početku, u osnovi svih potonjih omladinskih potkulturnih raslojavanja stajala je jedinstvena džins (*jeans*) potkultura. Ima dovoljno razloga za tvrdnju da je džins odeća bila osnovna potkultura kasnih pedesetih, a naročito cele šeste decenije prošloga veka, kada je ona imala mnogo više opozicionih značenja nego danas. Popularnost džinsa ima više dimenzija. Ona je, dakako, bila vezana za njegovu funkcionalnost (praktičnost i široku primenljivost), ali mnogo više se ticala uloge koju je on ostvarivao na sociološkom i kulturološkom planu. Fisk kaže da funkcionalnost džinsa jeste preduslov njegove popularnosti, ali dodaje da se njegova široka prihvaćenost time ne može objasniti. Ovo pre svega zato što funkcionalnost ima malo veze s kulturom, koja se tiče značenja, zadovoljstava i identiteta, a ne delotvornosti. Takođe se pomoću funkcionalnosti džinsa ne može objasniti njegova sposobnost da proдре u gotovo sve zamislive društvene kategorije i mnogovrsna obeležja identiteta: rodna, klasna, rasna, starosna, nacionalna, religijska, obrazovna. Ipak, postoje dva glavna središta. Njih čine omladina i radnička klasa, kao potkulturne grupacije. Ali, po Fisku, ta središta su pre semiotička nego sociološka, dakle pretežno središta značenja, a ne društvenih osobnosti.

Džins je verovatno izgubio osnovna potkulturna svojstva onda kada je suštinski postao objedinjujući, to jest kada je počeo poricati društvene razlike. Ne može potkulturno biti nešto što poriče različitost, nešto neformalno, uniformno, besklasno, kao odeća uniseks, podesna za grad i za selo. U vezi sa tim, postoji jedan suštinski paradoks, a on se sastoji u sledećem: želja da neko bude ono što jeste navodi na nošenje odeće koju nose svi drugi (*sic*). Reč je o tipično idealističkom paradoksu američke (zapadne) ideologije koji dovodi do toga da želja osobe da bude ono što jeste ne podrazumeva želju da se bude suštastveno različit od svih drugih, već pre želju da se pojedinačne razlike postave unutar pripadnosti zajednici (Fisk 2001: 10). Integrativno značenje džinsa unutar zajednice navodi na pomisao, koju iznosi Fisk, da se odeća pre koristi za prenošenje društvenih značenja nego za izražavanje ličnih emocija ili raspoloženja. Džins nosi u sebi značenja prirodnosti i seksualnosti, uz istovremeno poricanje klasnih i polnih razlika.

I pored izražene funkcije unifikovanja, džins je zauvek zadržao svoju američku prirodu – on je proizvod tipično američkog duha, vezan je za američki Zapad, kauboje i mitologiju vesterna (slobodu, fizičku snagu, neustrašivost). On se može smatrati, ako ne jedinim, onda najvećim američkim doprinosom međunarodnoj modnoj industriji. Iako je našao mesta u popularnim kulturama svih zemalja sveta (bez obzira na različita lokalna značenja), on je zadržao na sebi sve tragove američkog duha.

Kada se od džins odeće danas očekuje da izražava opoziciona značenja, da pokaže makar gest društvenog otpora, on se mora na neki način razgraditi – nejednako obojiti, nepravilno izbeleti ili, naročito, poderati. Tako razgrađen i delimično individualizovan, on bi mogao povratiti svoju supkulturnu, subverzivnu, prirodu. Značenja uniseksualnosti i muško-ženskosti, kao značenja zajedništva, ne moraju biti u koliziji sa značenjima individualnosti. Semiotičko bogatstvo džinsa podrazumeva da on ne može imati jedinstveno značenje već da predstavlja „riznicu mogućih značenja“.

Svesni ovih činjenica, proizvođači džinsa nastoje da ih iskoriste za svoje komercijalne ciljeve. Oni u svojim marketinškim strategijama ciljaju na specijalne društvene grupe, želeći da svom proizvodu (modelu) daju supkulturno specifične varijante – bilo preko simbola društveno obespravljenih, a lično slobodnih ljudi, preko simbola muškog identiteta, ali i ženske seksualnosti. Danas proizvođači džinsa pokušavaju da preko robnih maraka identifikuju društvene razlike, da bi potom stvarali ekvivalentne razlike u proizvodima. Proizvođači se obraćaju ciljanoj društvenoj formaciji, to jest potkulturi, u nameri da njenim pripadnicima omoguće da u proizvodu prepoznaju vlastiti društveni identitet i vrednosti. Time se ide u pravcu pomodnog i društveno distinktivnog, što Fiska navodi na ideju da komparira suprotstavljenost između „džinsa uopšte“ i „džinsa poznatih proizvođača“. On *džins uopšte* vezuje za centralne kategorije „zapad“ i „priroda“, a *džins poznatih proizvođača* za kategorije „istok“ i „kultura“. A zatim, redom, prvom tipu pridaje odrednicu „besklasan“, a drugom odrednicu „bliži višim klasama“, prvi je označen kao seoski, zajednički i uniseks, a drugi kao gradski, društveno distinktivan i ženski (ili, ređe, muški). Na kraju, „džins uopšte“ je tradicionalan i nepromenljiv, a „džins poznatih proizvođača“ savremen i promenljiv. Jačanje individualizma ide naporedo sa usponom u društvenoj hijerarhiji, tako da je džins u reklamnoj industriji danas prešao u svet u kome klasne i polne razlike i tanane društvene distinkcije imaju ogroman značaj (Fisk 2001: 15–16). Time se džins, makar simbolično, vratio u svet kome prirodno pripada i zadržao imidž jedinstvene džins supkulture.

### **Potkulturni trendovi u popularnoj muzici**

U poslednje tri decenije dvadesetog veka događale su se velike promene na polju popularne muzike, za koju se zna da predstavlja nepresušni izvor različitih potkulturnih stilova – od ranih „radničko-klasni“, kao što su tediboji, modovi, skinhedi, rastafarijanci ili pankeri (Hebdiđ 1980), do potonjih „neoplemena“ (Maffesoli 1996) i „klupskih kultura“ (Thornton 1995), oličenih u densu (*dance*), tehnu (*techno*), rejuvu (*rave*), trensu (*trance*) ili hausu (*house*). Te promene uslovljavale su evoluciju na mnogo širem

planu jer su uticale na promenu načina mišljenja, stavova, ponašanja, jednom rečju, pogleda na svet mladih ljudi. U tom periodu nastao je izuzetno veliki broj muzičkih stilova u okviru pop i rok muzike.<sup>4</sup> Zajedničko svima njima je to što su bili diktirani novim dostignućima na planu tehnike, elektronike i industrije, kao i potrebama tržišta (detaljnije o muzičkim potkulturama vidi: Božilović 2009).

Ako se zna da savremeni pop predstavlja kulturu koja teži ukidanju diskursa, onda će biti jasno da je on pre i iznad svega estetska kultura, koja je više vezana za čula i za telo nego za um, te se na neki način shvata kao antiintelekt. Takođe je veoma važno da se pop-kultura u celini mora shvatiti kao jedan urbani produkt i da se svi muzički stilovi grupisani oko nje definišu kao eksplicitno urbani. Pop-kultura se širi iz gradskih jezgara ka unutrašnjosti i danas ona predstavlja značajan globalni medij komunikacije. Najnovije muzičke potkulture dolaze iz metropola u kojima postoji izražena socijalna diskriminacija i segregacija, rasizam, ksenofobija, kao i različiti oblici nasilja. U gradovima pop se prikazuje kao jedno od markantnih lica globalne kulture, koja se održava na istovremenoj protivrečnosti i koegzistenciji supkulture i kulturne industrije (*mainstreama*), *undergrounda* i *overgrounda*. Zato što ne mogu pobeći od dejstva kulturne industrije, navedene supkulture nisu u potpunosti autonomne (Klein 2004: 138).

Razvoj globalizacije i komunikacijskih tehnologija doprinio je neprekidnom povećavanju broja pristalica teha kao dela pop-kulture, a takođe i rasprostranjanju ove kulture širom sveta. Pošto je život u gradovima zahtevniji od seoskog života, muzika je umnogome doprinosila organizovanju utočišta u metropoli. Popularna muzika predstavljala je transmisioni kanal kojim je gradska muzika iz dvorana visoke kulture distribuirana ka ljudima. Ona je istovremeno pomagala lokalnim zajednicama da opstanu sa svim svojim specifičnostima. Istraživanja u zemljama zapadne Evrope, Nemačkoj i Francuskoj, pokazala su da se pristalice raznih oblika popularne kulture (muzike), naročito među mladima, danas broje na milione. Posebno ohrabruje činjenica što jedna integralna omladinska kultura, s jedne strane, ima lokalnu dimenziju, a s druge strane, ostvaruje globalne efekte.

---

<sup>4</sup> Rok-muzika počinje svoju dominaciju u kulturnom životu mladih šezdesetih godina minulog veka i istrajava do danas kao oponent ostalim oblicima muzičkog izraza. „Ona nije bila i nije ni danas samo novi tonalni / atonalni govor (jezik), već i filozofija života širokih društvenih slojeva, određeni stil i moda, novi vrijednosni sistem i način komuniciranja i sl., točnije, ona je postala u zadnjim decenijama dvadesetog stoljeća specifični kulturni trend, ili rock kultura“ (Repovac 2009: 105).

Uputno je osvrnuti se na savremene muzičko-potkulturne trendove, baš zato što su se grupisanja mladih odvijala najpre oko raznih popularnih muzičkih pravaca. Otkad je didžej postao „gospodar ceremonije“ (*master of ceremony* – MC), mnogo toga se promenilo na muzičko-potkulturnoj sceni. Pojavili su se brojni muzički žanrovi sa raznim podžanrovima i stilovima. I forme okupljanja mladih odgovarale su karakteru muzike i plesa koji su se preferirali. Rejv-žurke, često ilegalne, nudile su opuštanje uz konzumiranje ekstazija. Droga u hipi pokretu trebalo je da otkrije nove svetove, dok je ova vrsta droge na kraju veka bila svojevrsan poziv na zaborav. Međutim, prepuštanje jednoj, kao i drugoj, podjednako vodi u smrt (Torg 2002: 30).

Disko-muzika s početka sedamdesetih nudila je fizičko utapanje u zvuk. U okviru te muzike telesnog oslobađanja, čiji uspon započinje oko 1985. godine u Detroitu, bili su uspostavljeni mnogi žanrovi. Najvažniji među njima svakako su haus i tehno. Prvi je nazvan prema imenu jednog kluba u Čikagu – Warehouse i on predstavlja mešavinu crnačke muzike i sintetičkog popa. U tehno-muzici muzičar se krije iza mašina za obradu zvuka – on kreira atmosferu po sopstvenom nahođenju manipulišući već postojećim snimcima. Tehno-zvuk počiva na sintesajzerima, semplerima i ritam-mašinama, sistematizujući elektronska istraživanja određenih muzičkih grupa. Moderno disko iskustvo, po viđenju nekih kulturologa, predstavlja neobičnu mešavinu discipline, bodibildinga, sadomazohizma i sigurnog seksa. Smatra se da sve ove attribute povezuje „disciplinovani self“ i zadovoljavajuća erotska praksa (up. Marić 1998b: 182).

U okviru DJ-muzike, osim navedenih pravaca, grupisani su i drugi pravci, kao što su trends, džangl (*jungle*), *drum'n bass*. Disko predstavlja početnu tačku u istorijskom razvoju kulture igre. On je prva urbana plesna kultura koja se nije temeljila na živoj muzici već je uzdizala DJ-eve do heroja. Disko započinje svoj uspon s početka sedamdesetih da bi koncem tih godina doživeo svoj vrhunac. Grejl Markus (Greil Marcus) u brošuri *Lipstick Traces* poredi disko sa pankom i pankerskim „ne“ i „No future“. Tako, dok pankeri upotrebljavaju agresiju i upražnjavaju destruktivno-perverzne akcije, pripadnici disko-potkulture svoje „ne“ ostavljaju iza sebe kako bi počeli sa pokazivanjem svoga glasno euforičnog „da“. Za vreme pankerskog ispoljavanja rušilačke energije, disko pripadnici su ignorisali boga, državu, posao, slobodno vreme i porodicu. Ukratko, oni su sve to posmatrali ne kao činjenice već kao nešto fabrikovano, promenljivo i podložno ukidanju – sve u cilju ostvarenja prostora u kome mogu biti neotuđeni, samoodređeni i srećni (Marcus 1989). U poređenju sa hardom, pankom, repom ili treš i grandž-muzikom iz devedesetih godina, gde je svaki stil na svoj način odgovarao jetkim zvucima na određeni društveni trenutak, po rečima Torga, ostale muzičke struje pravile su ravnotežu njihovom oštrom izrazu. One su

svedočile o slabljenju veza između muzike i društva, a praćene su čitavim nizom obeležja koja su svojim slušaocima nudila mnogostruke mogućnosti poistovećivanja. To je bilo vreme mode oblačenja i češljanja zasnovane na disko-zvuku, koja je došla i prošla na krilima filma *Groznica subotnje večeri* (Torg 2002: 29).

U okviru novijih muzičkih i supkulturnih trendova posebno mesto pripada savremenoj dens-muzici i klupskim kulturama. U danas dalekim sedamdesetim godinama sintagma „muzika za igru“ (*dance-music*) bila je sinonimna sa diskotekama ili „diskom“. Disko je u to vreme bio posmatran kao antiteza „ozbiljnijoj“ muzici, kojoj su pripadali hard-rok, „progresivni“ rok i, kasnije, pank. Fanovi ovih muzičkih pravaca često su sa podsmehom gledali na centralne odlike diska: izandane melodije, otrcani tekstovi i komercijalna produkcija. Zbog svega toga disko-muzika nije zaokupljala ozbiljnu akademsku pažnju, ako se izuzmu retki radovi koji su ukazivali na značaj diska za gej-kulturu. Tek u devedesetim godinama minolog veka dens postaje priznat i akademski ispitivan žanr, što znači da se i sama muzika počela tretirati na ozbiljan način. Kao i dens sedamdesetih, i savremena dens-muzika biva komercijalno uspešna. Međutim, poređenje novijih dens-izvođača, poput The Prodigy i The Aphex Twin, sa onima iz sedamdesetih, poput ABBA i Bee Gees, pokazuje koliko su se promenili senzibiliteti fanova ali i samih umetnika (Bennett 2001: 118).

Uprkos mnogobrojnim autoritativnim reakcijama kritički nastrojene štampe i uskomešane javnosti, dens-muzika postaje sve popularnija, što pokazuje porast diverziteta u hausu i tehnu (mnoštvo specifično novih podžanrova). Dens muzička scena devedesetih uvodi u rečnik potkultura novi sociološki termin – „klupske kulture“ (*club cultures*). Kritičkom oku nije mogla promaći činjenica da su se u stilističkom senzibilitetu ljudi na haus zbivanjima dogodili fundamentalni pomaci. Vizuelni izgled omladine postao je pitanje individualnog izbora – mladi ljudi konstruišu i rekonstruišu svoj identitet po vlastitim nahodanjima. Istovremeno, podele dens-žanrova dovele su do individuacije različitih stilova i grupisanja fanova u određene tipove ljudi koji posećuju klubove. Studije o klupskim „kulturama ukusa“ dobar su primer „postsupkulturnog“ razdoblja istraživanja u kome su napušteni okviri analize „otpora kroz rituale“. Novi potkulturni stilovi, naime, nisu jednoznačno determinisani klasnom strukturom. Nemogućnost primene ranijih koncepata ogleda se i u tome što neke potkulture, poput reyv-kulture, jesu bitno hedonističke, zaokupljene su zabavom i dobrim raspoloženjem, a ne menjanjem statusa quo (Perasović 2001: 138–139).

Sara Thornton (Sarah Thornton) poslužila se Burdijeovim (Pierre Bourdieu) konceptom „kulture prestonice“ kako bi pokazala da kluberi (*clubbers*) koriste razne resurse kao *potkulturnu prestonicu* (specifična znanja o dens-

muzici, lični izgled, pristup određenim „ekskluzivnijim“ klubovima preko društvenih mreža ili ekspertiza u korišćenju određenih droga radi ostvarivanja specifičnog klupskog doživljaja). „Prestonica“ će im omogućiti da artikulišu status autentičnih klabera u odnosu na one za koje se pretpostavlja da im nedostaje takvo znanje i lični klabinig atributi. Najnovija istraživanja pokazuju da su izrazi kolektivnog identiteta artikulisani kroz dens-muziku uglavnom vezani za vremensku perspektivu i atmosferu u klubu, gde se klupska masa sastoji od individua čije se socio-etničko poreklo često meša i čiji se putevi retko ukrštaju van klubova (Bennett 2001: 127).

U okviru istraživanja dens-muzike Benet je ispitivao pitanje vremenskog ograničenja i klupske kulture, koristeći se Mafezolijevim (Michel Maffesoli) konceptom *tribusa* ili neoplemena (*neo-tribe*). Ovde se pleme tretira kao oblik organizacije koji se više obraća određenom ambijentu, stanju uma, izražavajući se kroz životne stilove koji favorizuju izgled i formu. Plemenizacija (*tribalization*) uključuje deregulaciju kroz modernizaciju i individualizaciju modernih formi identiteta baziranog na klasi, lokalitetu i polu i vrši rekompoziciju u „plemenske“ identitete i forme združivanja. Dens-klub služi kao primer plemenskih asocijacija koje karakterišu savremeno društvo. Klub postaje mesto na kojem se ostvaruju takve neoplemenske asocijacije – u njemu se izražava zajedništvo zasnovano na artikulaciji zabave, opuštanja i zadovoljstva (Bennett 2001: 128).

Savremena dens-muzika igrala je važnu ulogu u inspirisanju mnogih socio-političkih pokreta, uključujući „Povratimo ulice“ (*Reclaim the Streets*) i „Protest protiv izgradnje puteva“ (*Anti-Road Protest*). Različite vrste aktivnosti ovoga tipa, kolektivno nazvane „Uradi sam protestnim pokretom“ (*DiY protest movement*), srušile su barijere između umetnosti i protesta koristeći nove oblike kreativnog i poetskog otpora. Oblici otpora koji se koriste neposrednim akcijama kroz performanse i instalacije značajni su u smislu upozorenja kod rastuće zagađenosti vazduha i različitih oblika ekološkog zagađenja. Efektivnost ovog oblika otpora proizlazi iz spektakla koji se ne stvara samo za medije već i za slučajne prolaznike, koji su najpre zapanjeni, a onda i privučeni da učestvuju u dijalogu o konkretnim problemima. Ovi i njima slični pokreti doprineli su tome da se uoči povezanost ekološke problematike sa društvom u celini, da građani uvide da su pitanja ekološke krize politička pitanja i da je na tom planu potrebno više demokratske kontrole. Zahvaljujući takvim inicijativama, danas raste broj istraživanja u domenu urbane političke ekologije (vidi: Heynen, Kaika i Swingedouw 2006).

Osim povezanosti dens-muzike sa novim društvenim pokretima aktuelizovana su i istraživanja koja pokreću pitanja o promenljivoj prirodi odnosa između polova na podijumu za igru. Važna je promena u modusima



ženstvenosti koja se prevashodno tiče učešća žena u savremenoj klupskoj kulturi. Žene se osećaju oslobođene od tradicionalnog povezivanja podijuma za igru sa mestom seksualnog poziva i one nesmetano ulaze u otvoreno iskazivanje fizičkog zadovoljstva i uzbuđenja. Iako dens-klubovi dopuštaju izražavanje određenih konvencionalnih vrednosti polova, takvi izrazi ipak nisu povezani sa idejom o klubu kao mestu gde individue odlaze kako bi pronašle seksualne partnere. To ne znači da i dalje nema mišljenja da je ovakva slika samo prividna i parcijalna. Neki događaji u klubovima pokazuju da se tu radi o povećanoj seksualnosti ili „hiperseksualizaciji“ (Bennett 2001: 132–134). U svakom slučaju odnos mladih prema problemu seksualnosti danas i ranije, u disko-klubovima sedamdesetih, umnogome je drugačiji.

### **Umesto zaključka: perspektive potkulturnog delovanja**

Potkulture su kulturološki fenomen jer proizlaze iz određenih miljea kulture, ali ne tako što usvajaju njihove obrasce već obratno – one deluju u pravcima suprotnim od onih koje uspostavlja dominantna kultura. One su takođe sociološki fenomen *par excellence* zato što u okvirima konkretnih društvenih struktura nalaze razloge za svoje subverzivno delovanje. Uprkos tome one zadržavaju prilično čvrstu autonomiju. Njih ne treba tretirati kao pasivne epifenomene ili satelite društva i kulture. Njihovo delovanje je antidruštveno i kontrakulturno, a efekti koje proizvode pružaju garanciju raznovrsnosti ljudske egzistencije u svakodnevlju.

Pitanja potkulturnih perspektiva danas ne mogu se razmatrati izvan konteksta sveprisutne globalizacije i, u vezi sa njom, dekonstrukcije identitarnih obrazaca. U našem slučaju, Bergerova (Peter Berger) tvrdnja da društvo dodeljuje identitete, a da ih individue prisvajaju (Berger 1974: 163), prihvatljiva je pod uslovom da se podrazumeva aktivna interakcija učesnika procesa identifikacije. Dakle, samoidentitet (*self-identity*) nije nešto naprosto dato ili bezrezervno usvojeno, već ono što se stvara i održava u refleksivnim aktivnostima pojedinaca (Giddens 1991: 52). Pojedinaac, ovde pripadnik nekog potkulturnog stila, nije meki vosak koji društvo oblikuje shodno svojim interesima i nezavisno od njegove volje, već aktivni sudionik dijalektičkog procesa koji prema ličnim preferencijama bira kako će živeti i na koji način se ponašati. Na prvi pogled izgleda paradoksalno, ali činjenica je da globalni procesi u kulturi otvaraju prostor nastajanju većeg broja specijalnih, potkulturnih identiteta. Pošto je globalni svet lišen *self* perspektive i ne može da obezbedi realnu osnovu za identitarno oblikovanje, on stvara veći broj alternativa u pogledu izbora tipa identiteta. Ne može se pripadati „celini sveta“ jer je to apstraktni entitet, a ne mesto na kome se

odvija stvarni život. Pošto „svet“ nije zajednica, on ne može biti rodno mesto identiteta. Stoga je pojedinac primoran da potraži mesta, realne lokalitete i mikrosredine u kojima će ostvariti svoju potrebu za sigurnošću i emocionalnom povezanošću (Golubović 2003: 60). Posebni i stvarni interesi pojedinaca bliskomišljenika (slične želje, brige, zanimanja, afiniteti, senzibiliteti, ukusi) mogu se sadržajnije zadovoljiti u okviru neformalnih potkulturnih zajednica, čiji sadržaj predstavlja realnost egzistencije u svakodnevlju.

Neskromno je reći da su supkulturni i kontrakulturni pokreti značajno uticali na promenu sveta, ali je svakako tačno da se njihov uticaj itekako oseća u brojnim akcijama, od kojih mnoge vuku korene iz alternativnih ideologija. Takva je, recimo, orijentacija na organsko gajenje hrane ili povećano oslanjanje na upotrebu alternativnih biljnih lekova (Bennett 2001: 39). Ovi i njima slični pokreti i kampanje danas su realnost, a može se očekivati da će se potkulturni život u još većoj meri okretati sličnim modelima rada i angažovanja. Ima realnih indicija da bi potkulturna dejstva ubuduće mogla biti više usmerena na rešavanje gorućih socijalnih problema kako lokalnih zajednica tako i globalnog društva. Tom prilikom građani će se povezivati sa određenim supkulturnim i kontrakulturnim grupacijama kako bi lakše ostvarili neke od svojih interesa. Već danas ima više organizacija ekološkog usmerenja vezanih za problematiku očuvanja prirodne sredine i uspostavljanja ekološke ravnoteže. Novi potkulturni stilovi će u svakom slučaju biti orijentisani na rešavanje problematike ljudi u svakodnevlju, a njihove akcije biće kreativno osmišljene i izvedene tako da provociraju učešće što većeg broja građana. Jednom rečju, reagovaće se na sve ono što strejt društvo želi da stavi „pod tepih“ ili da prikaže kao jedino ispravno. Na temeljima ovih i njima sličnih aktivnosti danas u SAD postoji veliki broj urbanih pokreta i organizacija sa ekološkim aspiracijama koje premašuju okvire lokalne sredine (Pelow 2006: 226).

Najveća opasnost za potkulture u perspektivi bila bi kada bi se one od svoga izričitog „protiv“ uvukle nesvesno u nešto što bi bilo „za“. Ništa manja opasnost dolazi od sposobnosti kapitalizma da apsorbuje sve vidove pobune i protesta i da putem tržišta i potrošnje dobro unovči do tada marginalni pokret ili stil. Tada sukob i protest počinju da slede liniju neminovnog uklapanja u interese dominantne kulture, kojom prilikom dolazi do komercijalizacije u sferi muzike, ikonografije, mode, literature, filma. To se po nekima može kontrolisati, pa Naomi Klajn (Naomi Klein) predlaže originalan način za proveru autonomije nekoga pokreta. Ona najpre želi da podseti na to da je reklamiranje „ekstremni sport“, a generalni direktori „nove rok-zvezde“, kao i na to da ni ekstremni sportovi ni nepolitički pokreti kao ni rok nisu revolucija. Sledi zanimljiv predlog: „U stvari, da bi se utvrdilo da li neki pokret zaista predstavlja izazov za strukturu ekonomske i političke moći, treba samo da se izmeri koliko na njega utiču dešavanja u modnoj i

reklamnoj industriji. Ukoliko on, čak i ako ga proglase za najnoviji modni krik, nastavi da funkcioniše kao da se ništa nije desilo, gotovo je sigurno da je to pravi pokret. Ali ako pokrene talas spekulacija, ako počne da se postavlja pitanje da li mu je otupela oštrica, njegove pristalice bi trebalo da potraže efikasnije oruđe“ (Klajn 2003: 124). Jednom rečju, opasnosti za potkulturno delovanje vrebaju sa svih strana, kako iz pravca strejt-kulture tako i sa strane onih koji bi želeli da joj doskoče ili da zauzmu njeno mesto. I jednima i drugima potkulture su zgodne kao odskočna daska za ostvarivanje parcijalnih interesa iako se prave da to što čine – čine za dobrobit svih ljudi. U tom smislu potkulture će se uvek nalaziti pred velikim iskušenjima.

Ni muzičke potkulture neće se naći izvan ovog vrzinog kola. One će se i nadalje grupisati oko određenih muzičkih žanrova, ali njihov angažman neće biti čisto muzičke prirode. Estetika na kojoj one počivaju može se smatrati socijalnom jer se muzikom suprotstavljaju društvu glavnoga toka. Muzičke potkulture predstavljaju otpor vladajućim konceptima kulture, a to čine na sebi svojstven način – preko muzičkih formi, melodija, ritmova i tekstova. Podzemnom ili alternativnom scenom protutnjali su i rokeri, i tediboji, i mōdovi, i hevimetanci, i pankeri, i skinhedi, i hiphoperi i denseri. Scena ostaje otvorena za nastupe novih aktera. Familije novih buntovnika nastaviće svoje živote kroz stilove i aktivnosti nekih drugih i drugačijih mladih neposlušnika i otpadnika. U vezi sa tim, treba skrenuti pažnju na važnu činjenicu: digitalna revolucija dovela je do promena u muzičkom svetu ali i društvu kao celini. Muzika danas stvara se i komunicira na sasvim drugačiji način od nekadašnjeg, pri čemu internet čini da se mladi grupišu oko rokenrola shodno emocijama i raspoloženjima, u jednom relaksiranijem tonu od onoga koji je značio otpor prema autoritetima i mejnstrim-kulturi (Jovanović i Lokner 2016).

Mnoge potkulture su se ugasile, ali njihov uticaj je i dalje više ili manje prisutan u novim kulturnim strujanjima. Zato ima smisla izučavati prakse starih potkulturnih grupa i iznova otkrivati smislove i značenja njihovog socijalnog angažovanja. Nove muzičke potkulturne stilove prate i savremeni teorijski koncepti. Oni se moraju razlikovati od teorija koje su analizovale omladinu, muziku, ukuse i stilove od sredine dvadesetog veka. Postbirmingemski pristupi u novijim istraživanjima koja obavljaju S. Thornton, V. Strou (Will Straw), E. Benet i drugi nastali su upravo na kritici teorija potkultura u okviru birmingemskog Centra za savremene studije kulture. Ti koncepti uvode pojmove „ukusa“ „kulturnog kapitala“, „scene“, „polja“ i „distinkcije“. Time se i sâm pojam potkulture odnosno supkulture na neki način šalje u ropotarnicu istorije, ali njegova misija ostaje živućom u novim, savremenosti prikladnijim alternativnim izrazima. Mladi će i dalje iznalaziti načine rešavanja pitanja na koja odrasli ne mogu ili ne žele odgovarati.

## Literatura

1. Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Open University Press, Buckingham.
2. Berger, P. (1974) *Modern Identity: Crisis and Continuity*, u: *The Cultural Drama: Modern Identities and Social Ferment*, ur. Dillon, Smithsonian Institution Press, W. S. Washington, str. 158–181.
3. Božilović, N. (2008) *Umetnost, kreacija, komunikacija*, Filozofski fakultet u Nišu, Niš.
4. Božilović, N. (2009) *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura*, NKC, Niš.
5. Cohen, A. K. (1955) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Free Press, Glencoe Illinois.
6. Crespi, F. (2006) *Sociologija kulture*, Politička kultura, Zagreb.
7. Dolo, L. (2000) *Individualna i masovna kultura*, Clio, Beograd.
8. Dušanić, S. (2013) *Karakteristike fudbalskih navijača*, Perpetuum mobile – Centar za razvoj mladih i zajednice, Banja Luka.
9. Fisk, Dž. (2001) *Popularna kultura*, Clio, Beograd.
10. Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge.
11. Golubović, Z. (1997) *Antropologija u personalističkom ključu*, Gutenbergova galaksija – Valjevska štamparija, Beograd – Valjevo.
12. Golubović, Z. (2003) *Izazovi demokratije u savremenom svetu*, Centar za kulturu, Požarevac.
13. Hebdidž, D. (1980) *Potkultura – značenje stila*, Rad, Beograd.
14. Heynen, N., Kaika, M., Swingedouw, E. (2006) *Urban Political Ecology: Politicizing the Production of Urban Natures*, u: *In the Nature of Cities*, ur. Heynen, N., Kaika, M. i Swingedouw, Routledge, London – New York, str. 1–20.
15. Isaksen, J. (Spring 1999) „Identity and Agency: Riot Grrrls` Jouissance“, *Enculturation*, vol. 2, N° 2.
16. Jovanović, P., Lokner, B. (2016) *Rokenrol u kandžama interneta*, Računajte na računare, Beograd.
17. Kale, E. (1977) *Uvod u znanost o kulturi*, Školska knjiga, Zagreb.
18. Klajn, N. (2003) *Ne logo*, Samizdat B92, Beograd.
19. Klein, G. (2004) *Electronic Vibration – Pop Kultur Theorie*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
20. Kronja, I. (1999) „Potkultura novokomponovanih“, *Kultura*, br. 99, Beograd, str. 103–114.
21. Kuper, S. (2007) *Fudbalom protiv neprijatelja*, Samizdat B92, Beograd.
22. Lazar, Ž., Koković, D. (2017) *Sociologija kulture: sa elementima kulturne antropologije*, Mediterran Publishing, Novi Sad.
23. Maffesoli, M. (1996) *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Sage, London.
24. Marcus, G. (1989) *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press.

25. Marić, R. (1998a) „Potkulture zone stila“, *Kultura*, br. 96, Beograd, str. 9–35.
26. Marić, R. (1998b) „Potkulturni stil kao polje simboličke akcije“, *Sociologija*, br. 2, Beograd, str. 159–190.
27. Ono, J. (prir.) (2007) *Sećanja na Džona Lenona*, PortaLibris, Beograd.
28. Pelow, D. N. (2006) *Transnational alliances and global politics: new geographies of environmental justice struggles*, u: *In the Nature of Cities*, Eds. Heynen, N., Kaika, M. i Swingedouw, Routledge, London – New York, str. 216–234.
29. Perasović, B. (2001) *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
30. Repovac, H. (2009) *Sociologija simboličke kulture*, Fakultet političkih nauka, Sarajevo.
31. Rose, A. M. (1987) *Potkultura starih: Tema za sociološko istraživanje*, u: *Potkulture 3*. Ćurgus Kazimir, V., ur., IIC SSO Srbije, Novi Beograd, str. 102–106.
32. Thornton, S. (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity, Cambridge.
33. Torg, A. (2002) *Pop i rok muzika*, Clio, Beograd.
34. Vrcan, S. (1990) *Sport i nasilje danas u nas*, Naprijed, Zagreb.
35. Worsham, L. (1991) *Writing against Writing: The Predicament of Ecriture Féminine in Composition Studies*, u: *Contending with Words: Composition and Rhetoric in a Postmodern Age*, ur. Harkin, P. i Schilb, J., MLA, New York, str. 82–104.