

Никола Божиловић
Филозофски факултет
Ниш

УДК 316.723
Оригиналан научни рад
Примљен: 10. 7. 2009. г.

ИДЕЈНИ И ЕСТЕТСКИ КОРЕНИ САВРЕМЕНИХ ПОТКУЛТУРА *

Резиме

Савремене поткултуре односе се превасходно на омладину као друштвену групу, која је њихов физички носилац. Поткултуре су повезане са стиловима живота, а посебно са начином понашања, језиком (жаргон, арг, сленг), одевањем, укусом и другим манифестацијама друштвености. Данас се млади често идентификују са одређеним музичким стиловима (техно, рејв, тренс), који се повезују са шире схваћеним културним преференцијама. Актуелне поткултуре, међутим, утемељене су на извесном претходном искуству (традицији), што нам даје за право да говоримо о њиховим идејним и духовним претечама. Рад који је пред вама посвећен је карактеристичним кореновима данашњих поткултурних стилова, утемељеним у бомији, битничком и кемп стваралаштву. Ове три поткултуре третирају се као репрезенти културног живота и преокупација некадашњих младих неприлагођених, бунтовних и, надарених, креативних људи. Они су се, као боми, битници или кемп авангардисти, огледали на различитим пољима уметничког стваралаштва – од поезије и књижевности до модерног сликарства, филма и рок музике. На тај начин постали су узор савременим младим нонконформистима – трагачима за властитим идентитетом и смисловима својих живота.

Кључне речи: поткултура, животни стил, младост, идентитет, боем, бит генерација, кемп.

Савремене поткултуре (*subculture*), укључујући и оне настале од половине XX века, вуку корене из културних подухвата од којих су се неки догодили већ крајем XIX века. Не значи да свет културног подземља није постојао и раније, али оно што се данас подразумева под појмом поткултура ипак је нешто новијег датума. Условно узевши, претече савремених поткултура¹, њихови идејни и естетски корени, могу се идентификовати у Бомији, раним Битницима, а након тога и у моралном анархизму Кемпа. У сва три случаја реч је о категоријама људи са друштвене маргине, оних који ни по коју цену не прихватају узусе „исправног света“. Боми, битници и антихероји кемпа по том основу припадају поткултури, али не до краја у данашњем смислу

* Рад са пројекта *Култура мира, идентитети и међуетнички односи у Србији и на Балкану у процесу евроинтеграције* (149014Д), који реализује Центар за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, а финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Условно узевши, у савремене поткултуре спадају пре свега музичке поткултуре – од хеви метала (*heavy metal*), панка (*punk*) и хип хопа до оних поткултура као што су хаус, денс (*dance*), техно (*techno*), рејв (*rave*) и тренс (*trance*).

те речи. Прве две су устоличиле супкултурни образац, кога је ова последња довела готово до усијања. Боеми и битници су утрли путеве савременим актерима поткултуре, тако да се у неку руку могу сматрати њиховним „духовним родитељима“, али и кемписти су им сигурно блиски рођаци.

Поткултура боема

Боемија спада у оне појмове који захтевају стално рedefинисање јер је историјски променљива и естетички тешко укротива. Данас се, колико и јуче, под изразом *боем* колоквијално подразумева бескућник, дрипац. Књиге говоре да тај израз има француско порекло (*demi-monde*) и да значи полусвет. Термин је, наводно, 1855. године сковао Александар Дима син (*Dumas fils*) да би њиме означио „класу декласираних“, то јест маргиналаца или оних група људи који живе на друштвеним рубовима. Боемија је, међутим, изнад свега културолошки појам. Зато је К. Кар (Carр) у праву када у есеју „Бунтовници са естетиком – боемска дијаспора“ боемију одређује као „стање свести“ и када тврди да „бескућници нису нужно боеми“ (Види: Марковић 2003:9). Боемија се, дакле, дефинише и по ономе што она „јесте“ и по ономе што „није“, тако да сâм појам захтева да стално и из почетка трагамо за његовим прихватљивим значењем.

Данас се у схватању боемства доста далеко одмакло од његовог етимолошког значења, али упутно је вратити се изворним коренима тога израза. По енциклопедији Ларус, корен речи везан је за чешку покрајину Боемију. Њиме су се означавали номади, за које се веровало да су дошли из Боемије. Следећи наводе Америчке енциклопедије, сазнајемо да је термин боемство еволуирао, тако да се у XIX веку он односио не само на номаде и Цигане већ на све људе окренуте уметностима и посвећене заштити индивидуалности. Заједничке карактеристике свих тих младих – студената, музичара, сликара, песника, журналиста – изражене су у асоцијалности, у захтевима за прекидом конвенционалног уређења друштва и у формирању неформалних група истомишљеника. Важно је рећи и то да су боеми били производ великих урбанизованих средина (Латински кварт у Паризу, Сохо у Лондону, Гринвич Вилиџ у Њујорку), а боемски менталитет је био познат по томе што је игнорисао идеале, једнообразност и статичност у животу и мишљењу. Истовремено, боеми су давали предност неодговорном начину живота, лутању и занемаривању спољашњег изгледа, а нарочито моде.

Важна година за приближно правилно схватање смисла боемства јесте и 1916, када је Марсел Дишан (*Duchamp*), са неколико других уметника, прогласио Гринвич Вилиџ републиком – местом које је било асинхроно у односу на пуританску Америку, средиштем анархизма, слободне љубави и слободног стиха. Отада јасније видимо да су боеми уистину уметнички маргиналци, „уметници без заједнице“, или најшире: они представљају људе

(социолошки речено, неформалне друштвене скупине) отуђене од вредности средње класе (уметничких, сексуалних, политичких). *Bohemien*, тај уобичајени француски термин за Цигане (познате као народ друштвених отпадника), или већ поменути *demi-monde*, свеједно, данас је много обухватнији појам и има многобројне нијансе значења, па није чудно што је толико пута рециклиран (Марковић, 11). У сваком случају, боеми или уметници авангардисти остављају за собом дела према којима нико не остаје равнодушан. Тоталитаристи их, пише Д. Франк (Frank), цензуришу, забрањују и спаљују. Неки их мрзе, други им завиде, али дела остају – упркос томе што животи њихових стваралаца нису нимало узорни. „Пикасо може да се одева како му се прохте, Алфред Жари да потезе бодеж колико му драго (у чему се богме не устеже), Бретон и Арагон да измењују песнице са онима које презиру, па ипак њихова застрањивања готово ништа не значе у ономе што је остало иза њих“ (Франк 2008:7-8). Суштина боемије не да се наћи ни у мемљивим собама ни у пијаним душама вечитих луталица и бескућника. Она је уткана у сам чин уметничке креације, схваћен као стваралачки немирно стање духа који се не да ничим спутати. Боемија није нужно и безусловно везана за уметнике, па ипак су прве дефиниције боемства подразумевале став и ангажман уметника – уметник је увек стајао наспрам буржоаске малограђанштине, а најпоузданији доказ његове аутентичности било је његово неиспуњавање деградирајућих очекивања јавности. Укратко, боем је могао бити превасходно онај који статус уметности брани од буржоаске малограђанштине (Стивенсон 2007:137).

Ни у Француској, у којој је скована реч боем, боемија није јединствена и сасвим одређена појава. У том смислу А. Хаузер (Hauser) примећује да лакомислени и пријатни људи из Пучинијевих (Puccini) опера² немају ничег заједничког са Рембоом (Rimbaud) и Верленом (Verlaine) и њиховом опседнутошћу злим дусима и мистицизмом. Хаузер издваја три различите фазе уметничког живота, еквивалентне трима облицима боемства: романтичарском, натуралистичком и импресионистичком. *Романтичарско боемство*, као прва фаза модерног боемства, није било ништа друго до побуна против грађанског начина живота. Ту врсту боемије представљали су млади уметници и студенти, претежно синови имућних људи. Они су се одрицали буржоаског друштва из младалачке разузданости, али не под присилом. Теофил Готје (Gautier), Жерар де Нервал и други били су романтичари у правом смислу речи – желели су да буду необични и оригинални у свом начину живота. Ми бисмо данашњим језиком њихово понашање прогласили животним стилем, културом у култури или још краће: поткултуром.

Међутим, поткултура већ следеће генерације боема била је много другачија. Реч је о *боемима борбеног натурализма*, с главним штабом у пивском подруму. Њима су припадали „стварни боеми“ – Шанфлери (Champfleury),

² Ђакомо Пучини је аутор опере *La Bohème* из 1896. године.

Курбе (Courbet), Надар. Били су то представници „уметничког пролетаријата“, чији је опстанак био несигуран јер су стајали изван граница грађанског друштва и буржоазије. Њихов небуржоаски начин живота није био само маскарада, као што ни борба против буржоазије није била раскалшна игра него насушна потреба. По казивању Хаузера, међутим, стварни живот боема у раздобљу натурализма била је права идила у поређењу са следећом генерацијом боема, представника импресионистичког боемства. Та дружина скитница, изгнанника и очајника потпуно се отцепила не само од грађанског (буржоаског) друштва – она се одрекла и целе европске цивилизације. Бодлер (Baudelaire), Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec), Рембо, Гоген (Gauguin) и Ван Гог (Gogh) разарају у себи све што би могло да користи друштву и искаљују гнев на свему што даје сталност и трајност животу. Импресионистички вид боемства нараста у најагресивнији вид револта (данас би њихов ангажман сличио контракултурном покрету, под условом да захвати шири круг истомишљеника).

На крају приче о боемима, Хаузер их, према њиховим стиливима живљења, раздваја на старе и нове. Он каже да је живот старије генерације боема био бар пун колорита – они су трпели беду да би могли да воде разнолик и занимљив живот. Нови боemi³, пак, живе под притиском плеснине и загушљиве досаде – њих уметност више не опија, она само успављује. Осим „незадовољства културом“, нови боemi бирају „унутрашњу емиграцију“, воде апстрактан живот и изражавају се формама које већини публице неминовно изгледају све чудније и неразумљивије (Види: Хаузер 2, 1966:391-396). У неку врсту нових боема могли би се уврстити и хипици, на начин како их види М. Брејк (Brake). „Боем свој идентитет тражи кроз тежњу ка подземним вредностима. Он настоји да створи једну културу до које може доћи за што краће време, а која је спонтана, експресивна, узбудљива и неотуђена“ – на ову, такорећи општу одредбу боемства Брејк „налепљује“ и реченицу из које произилази да испуњење ових циљева на „најпријатнији могући начин“ омогућавају халуциногене дроге. У том смислу су хипици боемизму дали „једну нову и непосреднију експресивност“ (Брејк 1988:19-20). Такође о боemiјанизму у поткултури панка, осим Брејка, често је говорио С. Фрит (Frith). Боemiја, сасвим очигледно, није створена само за једно време, нити за исту поткултурну групу. Она одолева историјском времену и пркоси му тиме што налази начине да преживи проналазећи нове форме испољавања.

³ Интересантна је енглеска варијанта боемства, на коју указује Хаузер, а која носи име: *дендизам*. Денди – „Он је буржоаски интелектуалац подигнут из сопствене класе у вишу, док је боем уметник који је пао на ниво пролетаријата. Утанчана отменост и настраност дендија врши исту функцију као и запуштеност и распусност боема. Они отеловљују исти протест против устаљеног и тривијалног буржоаског живота, с том разликом што се Енглези лакше мире са сунцокретом у рупици од ревера него са откопчаним оковратником“ (Хаузер 2, 1966:404).

Тешко је пратити историјски пут институције која се некада звала „боемија“, јер је она данас од силне употребе (речи и вина) излизала своје значење и постала просто невидљива. По први пут у току 150 година, запажа Кар, на боемију се не може упрти прст на мапи. Догодила се велика „боемска дијаспора“, у чему су медији одиграли велику улогу – они су отворили пут „колонизаторима“ да дестабилишу и уништавају. Стварао се „празан простор у полусвету“, чиме је омогућено да се енергија пресели из Париза у Њујорк, из Вест Вилица у Ист Вилиц, из старе Боемије (1830-1930) у нову Боемију (60-е) и из ње у лажну Боемију (80-е). Боемски дух је еволуирао и у свом „паљењу“ на границу почео да делује исувише амерички. Откад су медији узели боемију под своје, предање о изгладнелом уметнику се мењало, све док у 80-им он није постао симболична, помодна фигура – бунтовник прикладан за рекламу за пиво. У 90-им је Западњачка култура учинила да је граница између маргине и мејнстрима потпуно еродирала. Границу између њих, по Кару, избрисао је „рефлектор медија“ (Марковић, 11).

Питање је, међутим, да ли уопште у овим годинама боемија постоји као таква. Је ли она видљива данашњим генерацијама и да ли је боемска побуна у глобалном свету уопште могућа? Град светлости и данашњи боемски живот добили су нови лик. Кабарети, барови, ателјеи, кафане и бордели сада изгледају сасвим другачије. Боемија и боемска дијаспора са тзв. аутономном зоном свести не иду под руку са модерним кафићима, техно музиком и атмосфером *light-show*-а. У модерној културној атмосфери не би било места ни за наше: књижевнике – Тина Ујевића („краљ боема“), Ђуру Јакшића, Антуна Г. Матоша, Радоја Домановића, Владислава Петковића Диса, Бранка Миљковића; глумце и глумице – Чича Илију Станојевића, Милку Гргуруву („српску Сару Бернар“), Жанку Стокић, Љубинку Бобић, а богами ни за Зорана Радмиловића, Павла Вуисића, Љубу Тадића, Данила Бату Стојковића и остале многобројне, знане и незнане, сликаре, певаче, новинаре. Остаје Скадарлија, „Београдски Монмартр“ као *мементо* на „Три шешира“, „Два јелена“, „Златан бокал“; остају и данашње кафане које негују уметничку атмосферу Београда с краја XIX века, у којој су настајала незаборавна остварења. Сви уметници минулих времена побегли су и нестали – остала су само дела, а то је оно најважније. Боемија је одувек била део избегличке традиције на које су изгубљени ишли да пронађу један другог. Сада, када не постоји ниједно такво место, вели Кар, избегли постају номади, а остаје читава култура несталих (Марковић, 18). Ја бих рекао да је одумирање боемије (не смрт) почело лаганом трансформацијом њених актера и њених намера – преласком у нови лик, нову форму, нове садржаје. Биће да су почети овог пресвлачења постајали видљиви још средином 50-их година минулог века, у време настајања и дифузије тзв. *масовне боемије*. Носиоци те нове културне струје били су припадници Бит генерације. Они се могу сматрати директним потомцима некадашњих боема. Наравно, у новим

условима, са другачијим имицом и ангажманом примереним новом времену. Имиц боема масовне културе обележавају гламурозне личности, попут „принца енглеске боемије“ Д. Боувија (Bowie) и Ф. Меркјурија (Mercury), који пева *Bohemian Rhapsody*. Они су могли да глуме проклете геније и да у исто време продају милионе плоча, а некада је уметник био цењен баш по способности да тржишту окрене леђа (Стивенсон 2007:139). Још један доказ да је боемија амбивалентна већ у своме појму.

Поткултура битника

Врхунац битничког покрета збио се на прелазу из 50-их у 60-године. *Битници* су тада били доминантна поткултурна група, проистекла из претходне генерације боема. Због њихове различитости, која је била видљива и у спољашњем изгледу и менталном склопу, називали су их различитим именима – у Енглеској су их звали „Гневни млади људи“, а у САД „Нови варвари“. За најшире масе битници су били једноставно „млади брадати људи“, што се свакако није могло схватити као комплимент. Оформљени су као *underground* покрет, а оно што чини њихову везивну нит јесте критика политичког, моралног и естетског поретка Америке и индустријски развијених земаља Запада.

Занимљиво је порекло речи битник. Израз највероватније потиче од Ц. Керуака (Kerouac)⁴, а односи се на лабаво повезану, боемску групу америчких писаца, која се током четрдесетих година јавила изван етаблираних књижевних кругова Сан Франциска и Њујорка. Реч је о данас славним именима, као што су А. Гинзберг (Ginsberg), Т. Лири (Leary), В. Бароуз (Burroughs), Н. Кесиди (Cassidy), Г. Снајдер (Snyder) и Х. Ханке (Huncke). Гинзберг је био будиста, један од идола Деце цвећа (*flower children*) и пријатељ Боба Дилана (Dylan). Керуак је предвидео „Руксак револуцију“, која је деценију касније обележила номадску културу хипија. Лири је словио за „философа отпадника“ и „папу психоделије“, а био је у групи водећих активиста шездесетих. Бароуз се навлачио на хероин, и себе подједнако налазио међу отпадницима, криминалцима, дечацама „на изнајмљивање“ и међу рок светом – пријатељевао је са Макартнијем (McCartney), Џегером (Jagger), Боувијем и панкерима. Снајдер је изврсно познавао културу америчких Индијанаца, а као песник био је један од најутицајнијих представника поткултуре револта у Америци шездесетих.

Сам израз *beat*, извучено из контекста Керуаковог описа, односи се на некога ко је измучен, истрошен, неиспаван и емотивно отворен за „нову свест“. У слободнијем преводу, бити битник значило је бити слободан. Има и таквих тумачења по којима је ова реч у вези са речима *beaten* и *beatific*, наиме

⁴ Прича се како је на ласкања да је он „Краљ битника“, Керуак иронично одговарао: „Ја нисам битник, ја сам католик“.

претучен и блажен (Упор. Шнел 2008:75). Значење ове, по свему судећи, тајанствене речи *beatnik*, по неким изворима, везује се за име једног новинара из Сан Франциска, који ју је измислио по узору на Спутник, а на основу чега су медији читав покрет свели на јефтину жваку и комплет бонго бубњева. И битници су, као и боеми, били припадници једног андерграунд света који, ма колико изгледао загонетан и неразумљив, ипак поседује своје координате. Ц. Лар (Lahr) се усудио да дефинише типичног представника те културе: „Прототип андерграунд човека је увек био аутсајдер. Педесетих, он је био егзистенцијалиста, Мајлеров бели Црнац, полупсихопата, полу-хипстер. Онда је дошло време појединачних и изразитих епифанија: уживање у цезу, пушење марихуане, заподевање кавге по суседству. Било је то време лутања од једног задовољства до другог, свако са властитим значењем, властитим обликом односа“ (Lahr с. а: 112).

Усвајајући елементе црначке цез и бибап (*bebop*) културе, битници се, пре свега, супротстављају вредностима белог, протестантског грађанства оличеног у *square*-у (малограђанину, некоме ко је ограничен). У бит генерацији постојале су две врсте припадника: једну су чинили битници, а другу *хипстери*. У извесном смислу битници су потомци хипстера („мачак који је у току“). Најчувенији међу хипстерима био је чувени саксофониста Чарли „Бирд“ Паркер. И једни и други, пише Хебдиц (Hebdige), израсли су из исте основне митологије: оба стила ослањала су се на црначку културу, али су се у односу према њој различито постављали – њихове културе организоване су око изједначавања са црнцима (симболизованог у цезу), али природа тог изједначавања квалитативно се разликовала. Док је хипстер био типичан помодар из ниже класе, одевен као подводач, који је настојао да говори мирним тоном – не би ли се разликовао од простих импулсивних типова, битник је био поштени средњокласни студент, који је бежао из градова у егзотична места на којима је могао мирно да пише, пуши и медитира (Хебдиц 1980:54-55). Хипстери, као „сладокусци тренутка“, обожавали су чај (енгл. *tea*, један од назива у сленгу за марихуану), носили су ултрамодерне ствари, њихова префињеност била је кључна тачка поноса и убојито оружје за одбрану од подређености, док се битници нису одвајали од фармерки и обичних фланелских кошуља, трагајући за местом где могу живети „као људи“.

Доминантна култура Америке (тзв. стрејт култура, која се поистовећивала са званичним, регулативним делом друштва) за битнике је представљала свет са којим се они нису могли помирити. Као „збуњена деца америчке средње класе“, они су били упорни борци за алтернативан начин живота. На време су схватили испразност мита о „америчком сну“ (*american dream*), који је такозваном обичном човеку нудио стил живота моделован према метафори која је показивала пут „од трња до звезда“, „од брвнаре до Беле куће“, од сиромаштва до богатства. Они су указивали да се циљеви

америчког друштва премештају са терена духовности на терен материјалног, тамо где битишу комерцијализована и тривијална култура, потрошачки менталитет и провинцијализам, и цветају корупција и агресија. Бит покрет, као кристализација незадовољства проблемима које је стварало америчко друштво, развио се у израз визионарског сензибилитета. Он је био изражен у књижевним делима – Мајлера (Mailer), Фицџералда (Fitzgerald) и Драјзера (Dreiser), али све више је захватао и друге уметничке врсте, као што је музика Џ. Кејџа (Cage) или балет М. Канингема (Cunningham) и „Living Theatre“ са Џ. Малином и Џ. Беком (Beck). Фасцинација битом сваким даном могла се запазити у новим књигама, сликама, филмовима и музичким делима. Из уметничког, а надасве литерарног опуса развијале су се бoемске вредности – креативност, спонтаност и експресивност, које су практиковане у различитим видовима слободних уметничких форми и импровизације.

Но, битнике не треба везивати искључиво за америчку културу. Великим делом њихов покрет израстао је на вредностима које су долазиле из Града светлости. Своју филозофију они су темељили на стилу живота париских боема, а посебно на филозофији егзистенцијализма илити „филозофији тренутка“, жаљења, ниҳилизма и очаја. Овај филозофски правац био је нарочито популаран међу студентском омладином Париза, који је био уточиште послератне боџије. Духовни узор тамошње интелектуалне омладине били су Ж. П. Сартр (Sartre), С. де Бовоар (Beauvoir), А. Ками (Camus), Ж. Кокто (Cocteau), али ништа мање сликар П. Пикасо (Picasso) или шансоњери Е. Пјаф (Piaf), М. Шевалије (Chevalier) и Ж. Греко (Greco). Чувени стих „Малог врапца“, Едит Пјаф, „Ништа не жалим ја“ млади су узимали за свој животни *credo*, који је доцније парафразирао и преформулисан у поклич бит и хипи подвижника „Уради то, све и одмах“. Било је то време нових боџа у Паризу или, тачније, битника, који су се окупљали на левој обали Сене, око булевара Сен Мишел и у кафићу „Deux Maggots“. Носили су шарене фланелске кошуље и фармерице. Посебно упадљива била је њихова склоност ка ношењу црног. Она потиче управо из егзистенцијалистичке моде с краја четрдесетих иако је та боја и пре тога симболизовала антибуржоаску побуну.

Појава битника није укинула боџију, она је бoемске захтеве само поставила на другачије основе и примерила их новом духу времена. Из индивидуализма, проблема отуђености и егзистенцијализма као филозофије и погледа на свет полагао се развијао специфичан бoемски покрет, сада све више опседнут источњачким мистицизмом, поезијом, цезом и дрогама. Изабрани *modus vivendi* ове, бит генерације био је до сада! Карактеристично за њих је да нису упражњавали насиље, а секс им је био лишен формалности. Бит је означавао испражњено стање свести, пријемчиво за новотарије. Основна начела живота битника, по Брејку, могу се срочити у три тачке: 1) *Уздржавање* (од свих, осим минималних контаката са „сквер“ светом); 2) *Одрицање* (од традиционалног породичног живота, од друштва, од прављења

каријере); 3) *Тражење* (оригиналних егзистенцијалних решења за основне животне проблеме) (Брејк 1988:13-15). Све то у непрекидном и бескомпромисном трагању за смислом.

Од париске боџије до америчких битника није био дуг пут. Појаву битника А. Тофлер (Toffler) описује тако што се средином педесетих година мала скупина писаца, сликара и њихових пришипетљи окупила у Сан Франциску и око Биг Сура на калифорнијској обали. Убрзо потом, под надимком битника почели су проводити посебан начин живота. Од најважнијих одлика битника он издваја следеће: глорификовање сиромаштва – траперице, сандале и колибе; нарочиту склоност ка црначком џезу и говору; занимање за источњачки мистицизам и француски егзистенцијализам; отпор према друштву које се темељи на технологији. Битници су, по Тофлеру, остали ипак незнатна секта све до појаве лисергичне киселине, познатије као ЛСД. Захваљујући, како он каже, месижанској пропаганди Гинсберга, Хакслија (Huxley), Лирија и Кизија (Kesey) ова врста дроге почела се употребљавати на америчким универзитетима, а врло брзо проширила се и по Европи. Уз ЛСД долази и занимање за марихуану, дрогу којом су битници дуго експериментисали. Из ове две поткултуре – битника из средине педесетих и „киселине“ (дрогe), раних шездесетих година, израсла је нова, већа скупина, а касније и покрет, познат као покрет хипија (Упор. Toffler 1975:237-238). Овај опис речито показује како су се поткултуре, односно покрети, ланчано надовезивали један на други, што је било природно с обзиром на неслагање са путем којим је кренула западна цивилизација, а који води крајњој комерцијализацији живота и фаворизовању потрошње на уштрб људских слобода, спонтаности и индивидуалности. Боџи, битници, а затим и хипици били су попут потока који су се уливали у једну велику реку отпора ауторитаризму и, уопште, култури која гаји огромно поверење у моћ разума, науке и технологије. У вези са тим Т. Рошак (Roszak) конструисао је синтагму „мит објективне свести“, коме се (миту) бунтовна омладина првих деценија друге половине ХХ века супротставила уз помоћ концепције „неинтелектуалне свести“. Ова концепција је антипод западњачком интелекту и заснована је на оријенталном мистицизму зен филозофије (Roszak 1978:67). Конкретно, битници својим ангажманом, који има претежно естетску основу, обрађују специфична искуства из периода тридесетих до педесетих година, а посебно миграције ка граду, депресију, сиромаштво маса, Хирошиму, Корејски рат, макартизам и друге актуелне социјалне догађаје, који су зарад политичке и економске користи владајућих структура нарушавале духовни и морални поредак човечанства.

Не може се оспорити изузетна инвентивност и креативност бит генерације. Већина тих младих дисидената бавила се филозофијом и уметношћу. Изучавали су источњачке религије, сликали техником *action painting*, први практиковали јавно читање поезије, а у џез музици створили *cool jazz*. „Једина одбрана од света који граби ка пропасти је – чин стварања“ –

говорили су Ч. Паркер и Д. Томас (Thomas), симболи послератне генерације. Томасови стихови имали су изражену ноту социјалног протеста и представљали су реакцију на свет спаљених градова, на патњу и терор, на ваздушне нападе и гасне коморе. Заједничка карактеристика стила бит песника било је одбацивање формализма, конзервативизма и класицизма. Глас битника по многимима је најснажније одјекнуо у поезији, која се одликовала спонтаношћу, непоштовању синтаксе и конвенција. Бит поезија, која је већини људи у то време била несхватљива, изражавала је тежњу за сопственом аутентичношћу и, надасве, за спасењем. Књижевна средства којима се служе бит песници и новелисти су: коришћење жаргона конститутивног за групу, алегорија, а затим пародија и иронија. Кар указује на „трептај истинског трансгресивног потенцијала уметности“ у шездесетим годинама, када се уметност изметнула у нешто „садржајно и чудновато“. Чинило се да је она тада могла да промени живот, о чему сведоче андерграунд и синестетички филмови, кибернетичке скулптуре, интермедија, а онда и смрт сликарства, смрт романа, смрт театра (Марковић 2003:15).

Најчувеније битничко дело је поема „Урлик“ (*The Howl*) А. Гинзберга, из 1956. године. Гинзберг, „улични интелектуалац“, „екстатични поета“, „дивљи шаман Бит генерације“ и „племенити гуру Деце цвећа“ (по сопственом казивању хомосексуалац, али изнад свега радикални мислилац) урликнуо је против свих облика духовног и психолошког угњетавања његове Америке, коју је идентификовао са паклом. У тој поетски тешкој, а збиљски снажној анти-ратној поеми Гинзберг је истовремено и хроничар и пророк, он је сведок човекових ванвременских и духовних потреба. Његови стихови су „необријани и прљави“, а недотераност их чини стварнима и природнима и због тога искренима (Roszak, 99). Гинзберг је потресан и више него уверљив док пева са криком на уснама:

*Толико је сломљених лобања на овоме свету,
Згњечених стопала, ископаних очију,
Искасањених прстију, расечених гркљана,
Дизентерије, милиона бескућника,
Измучених срца,
Празних душа.⁵*

Још једно незаобилазно и незаборавно дело бит генерације представља роман „На путу“ (*On the Road*) Џека Керуака. Тај роман намењен је безнадежној Америци и безнадежном Свету, а прву верзију аутор је написао 1952. године, на маргинама новинске хартије и ролнама тоалет папира. Објавио га је 1957, после вишегодишњег трагања за издавачем. Данас се та књига сматра „библијом“ битничке генерације. Она представља асоцијацију

⁵ Одломак из песме „Толико је буља, толико пичака на овоме свету“ (*Under the World There's a Lot Of Ass, a Lot Of Cunt*).

на дух скитања, а замишљена је као трагање младог човека за сопственим идентитетом у духовно разореној Америци. Главна личност овога култног дела битничке литературе налази се на истинском путу трагања за властитим идентитетом боема и битника, а сâмо путовање, са свим изазовима и неизвесностима, има истински и метафорички смисао. „Увек уради оно што желиш да урадиш“ – девиза је Керуака, човека у карираној кошуљи и фармеркама, који је ходао у ритму *bebop jazz*-а са поруком да је боље спавати у неудобном кревету слободан, него у удобном кревету неслободан.

Утицај пионира битничког покрета био је снажно изражен у култури младих друге половине XX века, а посебно се осетио на рок и поп сцени од 60-их до 80-их година – Т. Вејтс (Waits), К. Кобејн (Cobain) и други. Еклатантан пример добре фузије музике и поезије представља бит стваралаштво Боба Дилана. До његове појаве примарна функција рок текстова састојала се у преношењу расположења, без неке значајне поруке. Диланово стваралаштво, једнако оличено у поезији и музици, симболизовало је карику која недостаје. Она је повезивала рудиментарне бит, односно рок клише и размишљања на завидном интелектуалном нивоу. По Љ. Трифуновићу, Дилан је устолочио рок поезију, али као вид анти-литературе. Била је то поезија која пуни смисао и оправдање има тек укомпонована у адекватне музичке форме. Комуницирање са роком захтевало је синестезијски напор, што само по себи говори о његовој мултимедијалној природи. У сваком случају, Дилан је разбио једноставне поп-схеме и пресудно утицао на промене опште текстуре модерног рока. Уз формалне иновације које су омогућиле широки уплив рока у алтернативну уметност („естетика рока“), важан је био и Диланов друштвени ангажман. Он се сводио на критику целокупног друштвеног система јер је садржавао захтеве за поштовањем грађанских права и за ослобађањем од ауторитета, протест против рата у Вијетнаму и против употребе нуклеарног оружја (Трифунвић 1986:40-41). Ту се није радило о протесту усамљеног човека већ представника младих који је преносио незадовољство читаве Нове генерације, најављујући велику америчку културну револуцију. Диланове композиције биле су прототип друштвено ангажоване музике, у коју су сврставане протестне песме (*protest songs*) и песме о слободи (*freedom songs*). Његова *Blowin` In The Wind* сматрала се неком врстом химне ангажоване рок песме.

*Колико путева мора човек да прође
Пре него што га назовеш човеком?
Да, и колико мора бела голубица да прелети
Пре но што засти у песку?
Да, и колико још пута морају топовска ђулад да лете
Пре но што буду заувек забрањена?
Одговор, пријатељу мој, лебди у ветру,
Одговор лебди у ветру.⁶*

⁶ Одломак из песме „Лебди у ветру“ (*Blowin` In The Wind*).

Музичке трансформације Боба Дилана, које су се у почетку кретале у распону од фолка до психоделије, луцидно је запазио Рошак. У првој фази Дилан је писао песме које су тежиле друштвеној правди, у маниру традиционалног фолк протеста. Оне су могле препознати по заједничкој особини да су увек биле антишефовске, антиексплататорске и антиратне. У следећој фази Диланове песме постају надреалистичке и психолошке. Оне из сфере рационалног расправљања о проблемима друштва одједном продиру у дубину ноћне море, нечег ирационалног и подсвесног. Рошак апострофира овај период као преломан у каријери песника, у коме се запажа оријентација на силе интелектуалних дубина, која је најављена нешто раније. Задатак промена самог себе, свог начина живота, својих перцепција и свог сензибилитета постаје одједном важнији од мењања институција и политике – а тај задатак су почетком педесетих година себи поставили битници (Roszak, 55).

Код уметника бит генерације била је истакнута тенденција да искрено саопштавају своја најдубља осећања не би ли укинули растућу имперсоналност и склоност ка неговању „чисте“ естетске форме. Главна начела и преокупације у њиховом стваралаштву могу се сажети у неколико тачака: а) против дезиндивидуализације, а за надмоћ индивидуалног над колективним; б) против анонимности, безличности и сивила индустријске цивилизације, а за повратак исконској вези човека и природе; в) за афирмацију ослобођеног и спонтаног „ја“, а тиме за „поновно рођење“ и повратак идентитета. Они су заговарали слободно изражавање и писање, које није робовало унапред задатим нормама нити формама. Код битника у првој фази, по Керуаковим речима, реч *beat* односила се на протест поражених и потлачених, док касније, са „погледом навише“, ти некадашњи изгнаници из властите културе проналазе у биту „блаженост“ и духовну узвишеност (*beatitude*). То је указивало на посвећеност и креативност покрета. Снага субверзије читаве поткултуре битника зависила је од енергије и уметничког набоја сваког појединог припадника бит генерације песника.

Бит уметници су у сваком погледу сматрали узвишеним оно што је званична култура осуђивала као отпадничко. Редифинисали су појам душевног здравља и проналазили властита упоришта. Тежили су очувању праслике Америке као земље бескрајних потенцијала, отворености и различитости, што су стављали наспрам друштвене болести, оличене у униформности и идолопоклонству. Битничка поткултура је, изградњом посебног језика, сленга и *hip* говора, тежила да узмакне реторици званичне културе. У њеној основи налазио се култ индивидуализма и личног моралног суда. Конформизму и менталној стандардизацији она је изазовно и храбро супротставила нужност Различитог у свету Истог и Једноличног. У ту сврху користила се „методама“ блискости, спонтаности, неусиљености и природности. Битничка култура охрабрила је Америку да настави трагање за Новим човеком, а не да вечито понавља

Старог, како би могла да крене путем духа који је вековима раније повео њихове претке Западним путем ка Новом свету (Упор. Машовић 2002:607-620).

По ономе шта су осећали, колико су радили и како су се понашали, битници су били типична поткултура класичног кова – са стилем који је препознатљив, оригиналан и неконвенционалан, али не тако предузимљив и амбициозан да би заузео место владајуће културе. Бит генерација залагала се за пасиван облик протеста. Значи да се она није борила против главне струје друштвеног покрета већ је тај покрет игнорисала. Код битника је био изражен недостатак интересовања за индустријски и технолошки прогрес, као и одсуство поверења у разум, цркву и политичке партије. Занимљиво је да они друштво нису отворено одбацивали, тврдећи да од друштва више и није остало ништа значајно што би се могло одбацивати. Приметна је била њихова унутрашња одсутност и пасивност, које се могу протумачити као побуне без транспарентног политичког израза. Али битници су ипак отворили простор појави једне енергичне и радикалне поткултурне варијанте. Она је понела име које јој је савршено одговарало – контракултура.⁷ *On the Road again*, што би рекли амерички блузери Canned Heat у истоименој песми.

Кемп поткултура

Док су се бојем скрасили и сачували свој *image* у дисидентској поткултури битника, дотле је кемп (*camp*) прилично аутономан културни „пројекат“, који се не може директно извести нити из једне културе пре њега. У данашњем смислу речи (када се кемпизам приписује превасходно поп и рок звездама) он се јавио на прелазу из 60-их у 70-е године XX века. Манифестације кемпа као стила живота, међутим, јако су карактеристичне за раздобље XIX века. У неким видовима, чак, кемпизам је био присутан много раније, тако да има индиција по којима можемо Леонарда да Винчија (Vinci), Микеланђела (Michelangelo) и Каравађа (Caravaggio) сврстати у кемп протагонисте (Види: Кор 2003:66, 156, 200).

Пошто кемп представља једну врсту креативне откачености, лакше је пронаћи личности које би могле стати у његов оквир неголи дати неку сасвим јасну и одређену дефиницију кемпа као културног феномена. Узалудност дефинисања кемпа можда је најсликовитије описана у реченици у којој се каже да је покушавати дефинисати кемп исто што и пробати да седиш у углу кружне собе (Medhurst 2005:28). Аутор књиге *Кемп. Лаж која говори истину*, Ф. Кор (Core), такође сматра да је кемп неподложен дефиницији и непоколебљив, па зато пред читаоце просипа сијасет различитих одређења кемпа, за која (одређења) верује да би могла да им приближе његово значење. Покушаћу да одредбе кемпа, које Кор презентује у форми духовитих афоризама, ставим

⁷ Шире о појму контракултуре и културном идентитету хипика, као типичне контракултурне скупине, види: Никола Божиловић (2004) *Рок култура*. Ниш: СКЦ, стр. 66-101.

у контекст одређеног научног дискурса. И та форма могла би да има благи укус кемпа јер како бисмо дефиниције кемпа могли уопште схватити, а да смо ми сами апсолутно изван кемпа? Елем, када кажемо „Кемп је ефемерно фундаменталан“, ми смо заузели један *филозофски* став; Сентенца „Кемп почива у оку посматрача, нарочито ако је посматрач кемп“ одређена је из значајно *психолошког* дискурса; Тврдња да је кемп „слободна асоцијација, а слободно мишљење није кемп“ могла би бити некаква *логичка* максима; Кемп без *социологије* не може, о чему сведочи изрека „Кемп је морална анархија која не може да направи место за себе, а да не измени ставове друштва“; Књига о којој је реч носи поднаслов „Кемп је лаж која говори истину“, што је парафраза изјаве Ж. Коктоа „Ја сам лаж која говори истину“, и она може имати призвук једног *етичког* принципа; Одредба кемпа никако не може без *естетичког* става – „Кемп је уметност без уметника“; И на крају, како је кемп културни феномен и тиче се односа човека према свеколиком окружењу, ту је и једна *антрополошка* максима: „Кемп је род без гениталија“. Из овог последњег става проистиче још један, њему близак, и он гласи: „Кемп није нужно хомосексуалан. Било ко и било шта може да буде кемп. Али је потребно бити хомосексуалац да би се кемп препознао“. Мораћемо се задржати још мало на проблему *хомосексуалности*, јер је он веома важан када је у питању кемп поткултура. Аутор књиге о кемпу, заправо једног фактографског лексикона, каже да никако не поставља сексуалност као предуслов за кемп. Кемп је за њега најочигледнији у хомосексуалном контексту, али га он опажа и код хетеросексуалаца, као и у професионализму лишеном сексуалних конотација. Мада се кемп данас често сматра само пошалицом или позом међу геј (*gay*) особама,⁸ он поседује озбиљну вредност јер – поред тога што представља сигнал, кемп је био и остао начин на који хомосексуалци, и остале групе људи који воде двоструке животе, могу да пронађу заједнички језик. Кор указује на то да постоје „даровите патње“ мушкараца и жена који су били кемп јер нису могли да буду ништа друго. И на крају поентира: „Осећајући наш сопствени кемп у њиховом, можемо да поставимо вечно важно питање: због чега мрзимо некога само зато што је он или она другачији“? (Упор. Кор, 9-12).

Када неки појам, попут кемпа, не можете прецизно дефинисати, онда је најбоље набрајањем његових атрибута што је могуће више осветлити његову суштину. То су мање-више чинили сви који су се њиме покушавали бавити на дискурзиван начин. Тако и Џ. Мели (Melly), писац Предговора за књигу *Кемп*, наводи да је кемп радије злобан него агресиван, да пре кује завере него што искључује. Поред тога што је лакомислен и снобовски, кемп се најчешће руга самом себи; кемп је својеглав, али такође помирљив, претежно хомосексуалан, али не искључиво такав. Важно је и то да, када је

⁸ Геј представља сексуални идентитет хомосексуалних, углавном мушких, особа. Долази од енглеске речи *gay*, што значи „срећан“, „радостан“, „весео“.

трагичан (а може то да буде) кемп је увек личан, никад универзалан. Уз све ове карактеристике, ваља истаћи посебно да кемп, увек и по сваку цену, представља поклич против конформизма, крик против досаде и завет потенцијалне јединствености (и права на ту јединственост) свакога од нас (Кор, 8). По овом последњем, кемп се придружује побуни свих оних који се налазе с ону страну власти. Он је у вечној и огорченој колизији са владајућом културом, што његовим припадницима и симпатизерима даје статус поткултурне групе, неснисходљиве, арогантне и непомирљиве. Кемп може бити инспиратор других поткултура, за неке од њих и културни образац. Али, и он сâм је поткултура.

Бити кемп значи и вешто сакривати своје значење, а то није тешко када значење није јединствено и када изазива низ двосмислених, различитих, а често и противречних, асоцијација. Трагајући за пореклом речи, односно термина, на тренутак се заустављате се на иницијалима К. А. М. П. Они су се у америчким полицијским станицама некада користили као скраћеница за фразу „познат као мушка проститутка“ (*known as male prostitute*). А права инспирација за то дошла је из средине XIX века и глагола *se camper*, који потиче из француског сленга и који би у контексту могао да значи нешто попут: представљати се на преувеличано или претерано модеран начин. Или још слободније и непосредније – позирати, чепити се. Али и то не из разлога да би сте били у тренду већ да бисте од тога правили карикатуру. Е. Вилсон (Вилсон) о кемпу говори као о „нечуеном напуштању свих обзира према добром укусу“ јер кемп као стил прихвата све што је вештачко и форсира моду која је упадљиво банална (Вилсон 1988:20-21). Кемп у своме појму садржи више контрадикторности, па за њега важи изрека: „Леп је зато што је одвратан“. Суштина је у томе да је он никако случајно, већ намерно противречан, па зато може бити истовремено леп и одвратан, дражестан и груб, привлачан и заводљив, симпатично-антипатичан.

У свим анализама кемпа незаобилазан је есеј С. Зонтаг (Sontag) *Notes on 'Camp'*, који обухвата *fifty-eight* нумерисаних теза. Есеј који је креиран као литерарна сензација публикован је 1964. године и своју ауторицу учинио је чувеном у интелектуалним круговима. Добро знана је њена реченица да „природа не може бити *campy*, као што ни живот није *stylish*“. Као права поткултура, кемп по овој списатељици означава победу стила над садржајем и отелотворује победу естетике над моралношћу и ироније над трагедијом, што га чини неком врстом естетског хорора (Sontag 1994:287). Она додаје да је бит кемпа његова љубав за неприродно и артифицијелно, односно вештачко. При том не пропушта да наведе типичне примере кемпа, међу којима су Белинијеве (Bellini) опере, поједини Висконтијеви (Visconti) филмови, неке разгледнице с краја деветнаестог века, делови женске одеће двадесетих година прошлог века, стари стрипови Флаша Гордона, трагикомични роман афектираног стила *Zuleika Dobson* из 1911, М. Бирбома (Beerbohm), или атипично

понашање на сцени кубанске поп певачице La Lure. Зонтагова не пропушта да упозори како су многи примери кемпа „с озбиљног становишта“ лоша уметност и кич. За њу, међутим, кемп није нужно нити генерално лоша уметност већ постоје многа уметничка дела која се могу назвати кемпом, а да при том изазивају дивљење.

У педесет осам тачака свога есеја Зонтагова апострофира бројна обележја кемпа. На њеној листи налазе се кемп предмети, појаве и понашања у којима се огледају укуси за вештачко и претерано и афинитети према неприродном и стилизованом. Кемп осећања, по њој, јесу езотерична, она надилазе сладуњавост и плиткост и налазе се у супротности са свим оним што је хармонично, допадљиво и привлачно.

Поред хомосексуалности, која представља битну карактеристику кемп идентитета, незаобилазан чинилац тог идентитета јесте *трансвестизам* и мноштво различитих лудорија са прерушавањем такозваних дрег квинова⁹. Дрег такође реферише на један облик забаве, посебно омиљен код Енглеза, када у божићним пантомимским тачкама принца на белом коњу из *Пепељуге* обично игра нека лепа девојка, а зле сестре су ружни мушкарци. Он је есенција кемпа и у смислу прикривања праве природе ствари – користи се двосмислицама тиме што друштвено неприхватљиве истине приказује у бурлескној форми, са музиком и игром, уз прерушавање и глуму пуну алузија и ироније. У аналима кемпа појављују се имена многих чувених дрег уметника, па тако остају незаборавне слике са Марлен Дитрих (Dietrich) у мушком оделу, Тонија Кертиса (Curtis) и Џека Лемона (Lemmon) у хаљинама или Жорж Санд са цилиндром док пуши Шопенове (Chopin) цигаре. Дрег је највише кемп када се, уз познавање његовог хомосексуалног андерграунд контекста, користи у стрејт контексту да би свео помпезност или противљење на ниво апсурда (Кор, 84).

Ствари не треба банализовати и поједноставити до те мере како је за кемп, наводно, довољно да мушкарац делује женствено или да девојка има мушкобањасту појаву. Тачно је да се кемп манифестује у особеном сензибилитету – у спољашњем изгледу, начину одевања, екстравагантном понашању и манирима, али све то не би било тако значајно да није духовне подлоге кемписта, која исијава снажну индивидуалност, несвакидашњи таленат, истинску бравурозност, необјашњиву ћудљивост и препознатљиву настраност укуса. Није нимало случајно што су та својства поседовали многи књижевници, од Оскара Вајлда (Wilde), водеће личности енглеског симболизма и декаденције, до свестраног Жана Коктоа¹⁰, од старомодног кемпа Глорије

⁹ Дрег је сленг израз за трансвестизам и користи се да опише облачење у одећу супротног пола које упражњавају хомосексуалци (или стрејт људи) али га користе хомосексуалци да би иронично реферисали на костиме (хомосексуалац у стрејт одећи).

¹⁰ Ексцентрични Кокто је вероватно најбољи прототип личности која је у себи сједињавала боема и кемп-икону. Када је 1963, припремајући радио емисију посве-

Свансон (Swanson) до дражесног сексепила Мерилин Монро (Monroe), од Караваџових „безобразних“ слика хомоеротичних дечака улице до педерских манира и кемп естетике пионира поп арта Енди Ворхола (Warhol). Сви они били су у правом смислу речи и на свој начин хероји кемпа, који су Уметности и Животу отворили нове видике, за стрејт културу нејасне и недокучиве. После свега поставља се питање да ли би кемп поткултура била могућа да није било настраних и креативних кемп личности које су јој својим ангажманом и делима дали подстицај и утемељење.

Кемп се још агресивније манифестује у панк музици, за коју важи да припада *естетици ружног*. Не само та музика већ и њени протагонисти доживљавају се као права кемп мафија. Р. Марић пише да панкер брани право да слободно покаже ружноћу. Он се не устеже да појача наказност и успева да врати у употребу застареле, обезвређене и 'постиђујуће' предмете. Кршење устаљених правила у облачењу и понашању, намерно извртање смисла, разоткривање лажних односа привлачи панкера више од свега. И одећа панкера сва је у кемпу. Заштитни знак панкера јесте црна кожна јакна украшена привесцима и беџевима са најневероватнијим порукама. Ланци, каишеви, кожне нарукнице са нитнама које штите, али истовремено упозоравају и прете, цокуле са гуменим ђоном, раднички комбинезони, црвене (пионирске) мараме, црне мајице са откаченим текстом – све вришти од панка (Упор. Марић 1988:130). Својим изгледом и понашањем панкер жели рећи да вас хејтује, упозорава вас и захтева да га се клоните. Он једноставно хоће да буде другачији од вас, да изгледа откачено – онако како ви не бисте желели. За панкера, као носиоца кемпа, али ништа мање за све оне који преферирају кемп супкултуру, антиукус је једини прави укус.

Кемп није својство само панк музике. За истраживаче омладинских поткултура кемпизам појединих рок звезда и у осталим врстама ове музике није могао проћи незапажено. За многе рокере кемп је представљао визу за улазак у високо друштво и пут за хол славних. Захваљујући свом кемпизму, што на сцени а што у животу, иконе рока постали су Мик Џегер, Џим Морисон (Morrison), Иги Поп. У нестандартном понашању, музицирању и одевању, чини се, предњачио је Дејвид Боуви, који је добро укомпоновао извештај 'тепајући' и старомодни кемп са претерано елегантним стилем и неваљалством 'издржаваног' момка (Кор, 41). Боуви је почетком седамдесетих година такорећи институционализовао кемп, кроз инкарнације персонализоване у измишљеним ликовима Зигија Стардаста (Stardust), Аладина Сејна (Sane) или господина Њутна (Newton). Тиме се ни изблиза не завршава листа рокера у чијем је личном и уметничком ставу било бар понешто од кемпа. Са њима уз раме су сасвим сигурно Артур Браун (Brown), Џули Дрискол (Driscoll), Бој

ћену Едит Пјаф чуо да је она издахнула, тужно је ускликују: „Ах, Пјаф је мртва, могу и ја да умрем“. У том моменту и сам је подлегао срчаном удару – кемп до самога краја (Кор, 171).

Џорџ (George), уз свесрдну помоћ колега, какви су били неуморни рушиоци етичких и естетских табуа: Фреди Меркјури, Мајкл Џексон (Jackson), Принц (Prince), Мадона (Madonna) или Роби Вилијамс (Williams).

Кемп код српских рок музичара није био нарочито запажен, што не значи да га овде уопште није било. Панк и Нови талас у Србији осамдесетих унели су нешто од духа кемпа – у виду стила музицирања и облачења, понашања и говора. Неки бендови (Шарло акробата, Идоли, Пекиншка патка) уносили су у своју музику и сценске наступе значајне новине из ризнице кемпа. Пре њих су, међутим, и поједини певачи и музичари-самостални извођачи испољавали кемпизам вредан пажње. Слађана Милошевић и Беби Дол (прва дрскошћу наступа и агресивном сексуалношћу, а друга софистицираном еротичношћу) нису много заостајале за својим колегама из музичког кемп подземља Европе и САД. Од мушкараца, онако баш *сампу* деловали су Бобан Петровић, родоначелник фанки или, како кажу, полу-диско звука у нас, и феминизирани, неконвенционални и намерно провокативни Оливер Мандић, који је са својим ТВ шоуом „Београд ноћу“, из 1981, био визуелно-музичко освежење са аутентичном и кемп изазовном атмосфером. Као представници културне авангарде „уезене“ са Запада, родоначелници кемп поткултуре у социјалистичкој Србији тих година ишли су путем којим, са становишта стрејтера, није било добро ићи.

Свака поткултура мора да буде најпре културâ, како би заслужила да заузме место у свету културног подземља. Тако је и са кемпом. Кемп култура представља животно опредељење, однос, став, стање свести, комуникацију. Зато он поред стваралаца подразумева и рецепијенте. Поруче кемпа морају струјати двосмерно да би функционисале. У супротном, за оне који нису *сампу*, поруче остају неразумљиве и перверзне. Кемп је привилегија мањине и он остаје без будућности оног момента када уђе у *straight* друштво. Ту вреба по њега највећа опасност, а то је да заглави у кич блату – проклетој осредњости, нечем сентименталном, допадљивом, ганутљивом. Кич нуди лагодну извесност, док из кемп авантуре никада нисте сигурни у то да ћете извући живу главу. Сама та неизвесност је заправо кемп.

Наведене дисидентске поткултуре обухватале су превасходно групе младих (или мање младих) стваралаца. Бити бoем, бити битник и бити кемп значило је радити све у некој врсти саторија или наглог просветљења (наглог буђења), које је заговарао Керуак као поборник будизма и филозофије медитације. То просветљење, прасак или, просто, „ударац у око“ мора задесити унутрашњост сваког искреног уметника, оно се мора збити унутар њега самог. Зато сваки стваралачки чин, ма колико се чинило да представља трагање за нечим што је изван човекове душе, представља потрагу за самим собом – за сопственим „ја“, које је стално у неком току промене: „Рок, висока мода, дроге, авангардна књижевност – све су то продужења потраге за препородом. Прометејски човек више не ишчекује савршено биће, нити га

жели. Оно што је ново, што је друкчије, то је ритам човековог протејског живота. Андерграунд је био претходница националног трагања за властитим идентитетом“ (Lahg, 122). Поткултуре које долазе од половине XX века надаље, унеколико се разликују од својих претходница. Наиме, не мора свако бити изричит стваралац у некој од уметности (књижевности, сликарству, музици, глуми) да би припадао датој поткултури. Он може да учествује у стварању са стране и да му на тај начин доприноси, омогућава га и подстиче. Поткултуре у данашњем смислу речи подразумевају подједнако и уметнике и учеснике са стране – рецепијенте или, речено у социолошком дискурсу, публику. Рецепијенти у оквиру супкултурних група нису пасивни – они су у позицији да са ствараоцима сукцесивно замењују места. У једном моменту они се налазе испред излога, са његове спољашње стране, да би већ у другом били унутар њега. Ту позицију рецепијента-учесника обезбеђују савремене музичке омладинске поткултуре или оне поткултуре које за основни повод окупљања имају музику (хип хоп, хаус/техно, денс, рејв, тренс) – као уметнички стил, као особену комуникацију, али и као животну поруку.

Литература

- Божиловић, Н. (2004) *Рок култура*. Ниш: Студентски културни центар.
- Брејк, М. (1988) „Битници и хипици“ у: *Хипици*, Београд: ТРЗ Панпублик.
- Франк, Д. (2008) *Боџи*. Београд: Службени гласник.
- Хаузер, А. (1966) *Социјална историја уметности и књижевности 2*. Београд: Култура.
- Хебдиц, Д. (1980) *Поткултура – значење стила*. Београд: Рад.
- Кор, Ф. (2003) *Кемп*. Београд: Ренде.
- Lahg, J. (s. a.) „Usporičad andergraund kulture“ у: *Rock `n`roll*, Beograd: TRZ Panpublik.
- Марић, Р. (1988) „Панкери“ у: *Млади и неформалне групе*, Београд: ИИЦ ССО Србије.
- Marković, D. D. (2003) *Nije sve to bio samo rock `n`roll (Antologija kontrakulture)*. Beograd: PlatΩ.
- Машовић, Д. Р. (2002) *Судбински снови*. Ниш: Зограф.
- Medhurst, A. (2005) „Batman, Deviance, and Camp“ in: Harrington, C. L. and Bielby, D. D. (ed.) *Popular Culture (Production and Consumption)*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Roszak, T. (1978) *Kontrakultura*. Zagreb: Naprijed.
- Sontag, S. (1994) „Notes on 'Camp'“ in *Against Interpretation*. London: Vintage.
- Стивенсон, Н. (2007) *Дејвид Боуви (Слава, звук и визија)*. Београд: Слио.
- Шнел, Р. (прир.) (2008) *Лексикон савремене културе*. Београд: ПлатΩ.
- Toffler, A. (1975) *Šok budućnosti*. Rijeka: Otokar Keršovani.
- Трифунковић, Љ. (1986) *Вибрације*. Нови Београд: ИИЦ ССО Србије.

Nikola Božilović

Notional and Aesthetic Roots of Contemporary Subcultures

Summary

Contemporary subcultures are related primarily to the youth as a social group, which is their physical bearer. Subcultures are connected to lifestyles, and especially to behavior manners, language (jargon, argot, slang), dress code, taste and other manifestations of sociability. Today, the youth is often identified with specific music styles (techno, rave, trans), which are linked with broadly understood cultural preferences. However, current subcultures are based on a certain previous experience (tradition), that gives us the right to talk about their notional and spiritual precursors. The work that is before you is dedicated to the characteristic roots of contemporary subcultural styles, founded in bohemian, beatnik and camp creation. These three cultures are treated as the representatives of cultural life and preoccupations of once young, unadapted, rebellious and, above all, creative people. As bohemians, beatniks or camp avantgardists, they tried themselves in various fields of artistic creation – from poetry and literature to modern painting, film and rock music. In that way, they have become the role models for contemporary young non-conformists – the searchers for their own identity and the meanings of their lives.

Key Words: Subculture, Lifestyle, Youth, Identity, Bohemian, Beat Generation, Camp