

Никола Божиловић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет, Ниш

УДК 316.723:78
Оригинални научни рад

УРБАНЕ ПОТКУЛТУРЕ И МУЗИЧКЕ ПРЕФЕРЕНЦИЈЕ: ТЕДИБОЈИ И РОКЕРИ^{1 2}

Апстракт: Аутор овога чланка бави се пропитивањем смисла и значења раних поткултура, насталих у другој половини XX века. Он истиче повезаност поткултура и музичких стилова у миљеу урбаног друштва. Заступа полазиште да је музика средство путем кога адолесцентска група дефинише себе и да она истовремено представља основ статуса припадања групи. Овде се под социолошку лупу ставља послератна бејби-бум генерација, која се јасно супротставила доминантној и родитељској култури и одабрала да живи у складу са сопственим вредносним, моралним и естетским принципима. Студија случаја у овом раду односи се на поткултурне стилове тедибоја и рокера као првих група младих бунтовника. Код њих долази до изражаја повезаност урбаних стилова живота (места окупљања, начини одевања, фризури, маскулинизам, насилничко понашање, жаргон) са музичким преференцијама одређених рокенрол стилова (рокабили, хард рок, хеви метал). У закључку, аутор испитује тенденције и активности младих у тзв. новим друштвеним покретима и указује на културне праксе примерене духу постиндустријског, информатичког друштва. Данас на место супкултурних теорија долазе пост-супкултурне теорије са новим теоријским оквирима за разумевање повезаности између младих, музике и стила.

Кључне речи: Чикашка школа, урбаност, музичке поткултуре, рокенрол, тедибоји, рокери.

Увод

Већ првих деценија двадесетог века чикашки социолози, као представници „прве праве социолошке школе“ (Spasić, 2004: 103), тврдили су да се под утицајем индустријализације и урбанизације мењају старе таблице вредности које уносе радикални преображај у односу на традицијом обележен друштвени

¹ Рад је саопштен на Округлом столу *Урбано друштво и урбане супкултуре у развоју цивилног друштва у земљама у транзицији* који је одржан 12.12. 2014. на Филозофском факултету у Нишу.

² Припремљено у оквиру пројекта Центра за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција* (179074), који финансира Министарство за просвету и науку Републике Србије.

живот сеоске средине. Такозвана „чикашка школа“ је у фокус истраживачког интереса постулирала карактеристике различитих друштвених група у урбаном контексту. Истраживачи те школе били су усредсређени на разумевање културних разлика. У том смислу вршили су анализу субјективних значења која произлазе из деловања друштвених актера чије вредности и начин живота одступају од шире социјалне околине (Krnić, 2012: 1). Роберт Е. Парк (Park), као водећа личност ране америчке урбане социологије, проценио је да град као „мозаик малих светова“ не разара цео морални поредак у култури традиционалног друштва, већ само успоставља нову вредносну скалу засновану на слободи као једној од битних градских особина. За разлику од села, које не одобрава иновације и девијације, град подстиче и развија људску природу у њеним најразличитијим цртама – како у талентима, тако и у ексцентричностима и пороцима. Тиме је град, у Парковом виђењу, представљен као повлашћено место дезорганизације која води ка делинквенцији (Vujović i Petrović, 2005: 23). У културолошком дискурсу, прве „праве“ поткултуре (*subcultures*) формирају се у градским језгрима. Њихови носиоци су у радовима раних социолога били третирано као делинквенти чије деловање је било узроковано менталним и моралним поремећајима. Испоставиће се, што ће потоња социолошка истраживања и потврдити, да у основи тих поремећаја леже социјални узроци, а да младачка неприлагођеност друштву, поред негативних ефеката, доприноси такође и његовим променама и напредовању. Омладина је била најчешћи физички носилац поткултура, било да је реч о градској, сеоској, радничкој, малограђанској, спортској или некој другој поткултури. На примеру музичких поткултура, као типично урбаних омладинских стилова, може се јасно показати да отпор друштву и његовим конвенцијама, непристајање и субверзија, могу бити убојито оружје младих у борби против социјалног конформизма и медиокритетства на разним нивоима. Егземпларно ће се показати да је појам поткултуре релевантан за разматрање културних пракси и процеса конструкције идентитета актера поткултурне сцене.

Познато је да су тинејџери, као и млади људи³, највише склони променама, како на себи тако и у погледу њиховог социјалног окружења. Они немају ону врсту паралишућих страхова својствених старијима, који се воде девизом да ништа не треба мењати јер би „сутра“ могло бити горе него „данас“. Страх од ризика, тако карактеристичан за старије, код младих не постоји или је сведен на најмању меру. Склоност ка променама код тинејџера, међутим, не значи да они немају став и поглед на свет. Напротив, баш зато што имају своју визију живота, они спремно крећу у потрагу за начином и местом на коме би могли да је реализују. Поткултуре су најбоље место идентификације младих, с обзиром

³ „Ови различити термини делимично одражавају различите историјске моменте, делом и различите преокупације, а често се преклапају. *Тинејџер* је концепт из педесетих година, док су *млади* и *култура младих* термини који су се користили шездесетих година; *тинејџер* је термин који се односи на омладину радничке класе, док реч *млади* не подразумева директно важност класних разлика у поменутих годинама, али се обично, мада индиректно, користи кад се говори о омладини средње класе“ (Frit, 1987: 21).

на то да су отворене и флексибилне, неспутане формалним обзирима и крутим конвенцијама. Музика коју млади обожавају и уз коју воле да играју често је представљала само контекст социјалне интеграције и средство проналажења сопственог идентитета. Како је тај идентитет првенствено генерацијски одређен, његово усвајање подразумевало је сукоб са генерацијом одраслих, чија култура је била исувише традиционалистичка, патерналистичка, пуританска и формалистичка. Млади људи, припадници првих послератних генерација, нису желели компромис са одраслима. Оно што су једино тражили, било је да им се допусти да сâми уреде своје животе. Отпор који су имали у односу на родитељску културу био је можда најбоље изражен у стиху песме *My Generation*, коју је изводила група The Who, а којим поручују како се надају да ће умрети пре него што остане (*I hope I die before I get old*).

Историјску прекретницу у смислу рађања и бујања нових омладинских поткултурних стилова у оквиру масовне културе представља период од половине двадесетог века надаље. По Едгару Морену (Morin), омладина није антрополошка већ историјска категорија јер је било историјских друштава у којима је (због одсуства школства и раног укључивања у рад) младалачко доба било претварано у скоро илегалну стварност, лишено културног положаја. Нова „младалачко-омладинска култура“ образује се око 1955. године. Тада су се могле запазити многобројне групе дечака које су образовале кланове по урбаним центрима и нису хтеле да знају за свет одраслих. За разлику од друштва одраслих, те тзв. асоцијалне, понекад и делинквентне, групе налазиле су своје јунаке у „негативним“ личностима популарних криминалистичких филмова. „Предисторија“ модерне младалачке културе, по Морену, почиње с тим маргиналним групама дечака. На филмове се надовезује талас рока и церка, око кога се кристалише младалачка склоност према жестокој музици и игри. Израз „је-је“ одлично изражава смисао музичке културе, која осим музике обухвата и начин бивствовања. Од половине педесетих међу младима се запажа тежња за здруживањем светковине и насиља, нарочито на рок концертима, где ритам и заједничко одушевљење изазивају спонтане рушилачке појаве. Права станишта нових поткултурних модела бивствовања младих су велики градски центри, а суштина младалачке културе може се сажети у неколико речи: тежња за слободом, одбијање потрошачког друштва, отпадништво, маштовитост и побуна. То су права „анти-друштва конкретне утопије“, која се великом брзином шире из Америке по свету, изузимајући Кину јер је код ње на делу аутохтона „културна револуција“. Да ни поткултурне скупине нису унисоне показали су њихови међусобни сукоби, какав је био „младалачки класни рат“ 1963. у Клактону и Брајтону у Енглеској између мџова и рокера (тј. присталица елегантне декаденције и оних који носе јакну – униформу предграђа). Заједничко свим овим и сличним инцидентима који се сматрају „почетном девијацијом“ или „фазом удара“ (Cohen, 2002) било је „спонтано“ и „заразно“ избијање насиља (Moren, 1979).

Рокенрол је тих година био најпопуларнија врста музике међу америчким и британским адолесцентима. Преко те музике они заснивају свој идентитет, чиме настоје да се разликују од старијих. Рокенрол омогућује непосредну ко-

муникацију између уметника и публике. У игри коју одређује снажан ритам долази до изражаја сексуалност партнера. Тинејџерски хедонизам доводи до сензуалних облика забаве, а када под утицајем алкохола самоконтрола ослаби долази до непристојног понашања – од повремене сексуалне неморалности, па све до силеџијства и побуњеничких лудистичких манифестација, какви су ломљење столица и уништавање клупског инвентара. Такво понашање медијски је било означавано термином *моралне панике*, а одређеним групама или појединцима пришивана је етикета девијаната, то јест „оних који су прешли границу допуштенога“ (Perasović, 2001: 94). У медијима, који су себе сматрали некаквим моралним арбитрама, најчешће употребљаване речи и фразе биле су „немири“, „руља која бесни“, „растурање града“, „опсада“ и „оргија деструкције“ (Cohen, 2002; Tompson, 2003).

1. Социологија урбаних музичких поткултура

Што се *музичких поткултура* тиче, код њих се запажа прожимање музике и поткултурних стилова. Омладина као друштвена група је физички носилац поткултурног стила који је повезан са одређеним музичким правцем или жанром, а који представља симболички облик отпора владајућој (легитимној) идеологији. Музичка поткултура формира се на темељу музичких праваца и њима кореспондентних стилова музике који одговарају сензибилитету, интересовањима и активностима младих, у мелодијско-ритмичком, идејно-садржајном и симболичко-значајском смислу. Због тога су омладинске поткултуре неки аутори изједначавали са музичким стиловима. Особености поткултурне скупине препознају се на нивоу усвојених или постављених вредности, правила понашања, укуса, одевања, вербалног изражавања, естетских афинитета и моралних начела заснованих на одбијању сваке врсте предрасуда. Посебно када су у питању млади, показало се да је музика, као „параметар стила“ и специфичан медиј зрачења енергије и емоција, била пресудна за обликовање истог. Значајна је јер је подстицала стварну измену селфа, опажања и осећајности (Marić, 1996: 235). Посебност стила у оквиру музичке поткултуре садржана је у погледу на свет који је у односу на обрасце доминантне културе апсолутно неконвенционалан, нестандардан и неформалан.

Социолози су су једногласни у ставу да одређени музички облик започиње из језгра културе свога времена. Речју, свако раздобље у култури једнога друштва препознаје се и по карактеристичном музичком жанру који је друштвено и политички дефинисан. *Контекст* је, по увиду неких социолога, најзначајнији вид дефиниције уметности (Aleksander, 2007: 17), па се и музика као друштвени производ одређује контекстуално. Штавише, по мишљењу двојице аутора студије *Популарни музички жанрови*, истраживање односа између музичких текстова и њиховог контекста открива далеко више чињеница о музици и њеном друштвеном значају од чисто музиколошког приступа. По њима, прича о популарној музици не може се испричати уз помоћ табела и ста-

тистичких података, без дијалектичко-критичко-дискурзивних приступа који откривају „потенцијално бесконачна значења“ (Bortvik i Мој, 2010: 6). Овакав дискурс добија смисао када се пође од тврдње коју су оснажили истраживачи „бирмингемске школе“ да „значење није дано него је произведено“ (Pegasović, 2001: 111).

Музички укуси нису слободни јер су условљени социјалним односима у друштву. Послератно доба карактеришу значајне промене у музичкој структури и односима који се успостављају око ње, што све скупа јесте резултат економске активности коју спроводи музичка индустрија. Ова индустрија окренута је ка комерцијалном аспекту музике. Музика је постала потрошачки производ, поготову за млађу публику. Она је обично код својих конзумента праћена променама у начину понашања, говора и одевања, а заснована је на ритмовима и мелодијама чије су поруке лако разумљиве и привлачне. Осим што је једноставна, порука је често лишена социјалне критике, али је у музичком смислу „веома близу подијуму за игру“ (Hormigos y Cabello, 2004: 263). У том смислу, истраживања овога типа подразумевају и публику која се окупља око музике и која у оквиру својих омиљених стилова формира сопствени поглед на свет, ставове, укусе, понашање, навике, сленг, ритуале и однос према другоме. Ако се ради о повећој друштвеној групацији и ако она потраје у времену, онда имамо посла са правом поткултуром. Актери поткултура развијају заједнички симболички систем како би својим поступцима дали смисао који се разликује од прописаног и очекиваног. Посматрајући свет кроз различите „симболичке наочари“, они развијају различита уверења, нормативна очекивања, обрасце говора и изражавање путем телесних покрета (Turner, 2009: 117).

Већина првих омладинских послератних генерација била је оријентисана према року или бит музици (*beat music*), како су испочетка звали ову врсту музике. Извесно је било да су они ову музику сматрали једином личном својином и свој живот су осмишљавали помоћу ње. У музику су пројектовали своје жеље, своја надања и своје страхове. Та послератна, такозвана *baby-boom* генерација⁴ одувек је била несхваћена. Она је то и данас, када јој неки аналитичари рокенрола замерају да је себи дала за право да једина контролише целокупну историју рока. Почев од тада до данас, музички правци, жанрови и стилови стално су се преплитали, мењајући читаве поткултурне обрасце. Енди Бенет (Bennett) пише да је омладини испоручивана роба која је стварана само за њу. Понуђени асортиман нових робних производа утицао је на то да тржиште почиње стварати нове потрошачке обрасце, формирати укус и колективну свест младих људи. Та роба, презентована у облику модних детаља, магазина, филмова и популарне музике током послератног периода, била је од изузетног значаја за остваривање „омладине као културе“, то јест засебне друштвене категорије одвојене од родитељске културе и детињства, низом карактеристичних ви-

⁴ *Baby-boom* је израз који се користи за генерације рођене за време демографске експлозије у САД после другог светског рата. Тај период трајао је петнаестак година и довео је до значајног подмлађивања америчког становништва: у 1964. години 40% Американаца имало је мање од двадесет година.

зуелних представа и пратећих сензибилитета стила и укуса. Централно место у „стилистичкој револуцији омладине“ током послератног периода заузимао је рокенрол, први жанр популарне музике за који је омладина могла да тврди да припада само њој (Види Bennett, 2001: 7–23).

Теоретичари адолесценције сматрају да је музика из два разлога важна за овакве групе: она је средство путем кога група дефинише себе, а истовремено представља основ статуса припадања групи. Колин Флечер (Fletcher) је, у настојању да дефинише групни идентитет, тврдио да је рокенрол претворио уличне банде Ливерпула у бит групе тако што је свака банда одгајила сопствене музичаре и обезбедила себи обожаваоце путем „дивљег бубајућег звука“. Овде се појављују два аспекта музичког идентитета: један, који раздваја младе од одраслих и други, који прави разлику између различитих група међу вршњацима. У сваком случају, тинејџерски стилови одражавају потребу свих адолесцената да негде припадају, из чега се јављају видови групних идентитета (Упор. Frit, 1987: 58). Социјални психолози и социолози из тога извлаче следеће закључке: музика није жижа већ контекст слободног времена младих, она је ту да би се засновао идентитет, омеђила граница младих и старијих и да би послужила као најприручније средство да млади покажу да имају контролу над својим собама, клубовима и дискотекама (Nešić, 2003: 169).

Dik Hebdidž (Hebdige) пише како дијалектичко кретање од „бело“ ка „црном“ и назад није ограничено само на један стил, већ је то исто кретање одражено у стиливима сваке од послератних култура радничке омладине. Оно се посебно провлачи кроз рок музику (а раније цез) од средине педесетих година надаље, диктирајући сваку наредну промену у ритму, стилу и садржају песама. Између музике и поткултурних стилова постоји дијалектички однос. Када музика и омладинске групације којима се она обраћа задобију чврсте и препознатљиве обрасце, настају нове поткултуре које захтевају одговарајуће промене у музичкој форми. До промене долази када преузете форме и теме „ломе“ музичку структуру и наводе елементе да заузму нови распоред. Од многобројних примера које наводи Хебдиц занимљив је онај који показује како је утврђивање рока почетком шездесетих (безукусни бап, романтичне баладе, површни инструментал) охрабрило мoде да пређу на соул и ска, док је потврђивање црначких тема и ритмова кроз музику белих ритам-и-блуз и соул група допринело оживљавању рока средином шездесетих година (Hebdidž, 1980: 73–74). Укратко, музичка поткултурна пракса доказала је да већина урбаних омладинских супкултурних животних стилова настаје на темељу музичких жанрова и праваца. Поткултуре настају, мењају се и нестају у сложенем колоплету у коме учествује пар: музика – поткултура. Он допушта и директне међусобне односе: музика – музика и поткултура – поткултура. Превагу може однети сваки од чинилаца, под одређеним условима и у датим околностима, с тим што је (у последњој инстанци) музика одлучујући фактор који одређује поткултурни имиџ (одећа, говор, држање тела, игра, симболи, ритуали, украси). Реч је о идентитету који је посредован музиком. Дакле, зависно од тога којом су врстом музике инспирисани (којим жанром или стилем) тинејџери се опредељују за

начин одевања, укључујући и детаље на одећи. Музика им помаже да изаберу узоре, одлуче се за начин на који ће проводити слободно време, на која места ће излазити, са ким ће се дружити и какве фанзине издавати. Све то указивало је на елементе побуне бит генерације против друштва одраслих. Једино што нико од њих, па ни писци и уметници, својој побуни неће дати експлицитан политички израз.

Општа класификација поткултура нема јединствен принцип, па стога долази и до тешкоћа око разврставања музичких поткултура. Могуће је правити различите комбинације, али се најчешће прибегава класификацији по хронологији, односно по времену њиховог појављивања. Прва деценија након другог светског рата довела је до појаве већег броја делинквентних поткултура, које су дале за право Стенлију Коену (Cohen) да, говорећи о њима, користи термин „народни ђаво“ (*folk devil*). Тај ђаво морао је бити производ социјалне и културне климе првих послератних година. Појаву вандализма код омладине изазвале су две групе чинилаца: класни и генерацијски. Наиме, средња класа је себи давала за право да намеће моралне норме једној класи о чијем начину живота до тада није ништа знала, док су старије генерације, позивајући се на своје суделовање у рату, сматрале да имају права да доносе законе и креирају систем образовања који је младим људима онемогућавао сваку врсту креативности, па тиме и напредовање на друштвеној лествици (Види Brake, 1987: 150). Пошто млади нису могли да пронађу себе у систему вредности својих родитеља, они су кренули у потрагу за сопственим идентитетом: стварали су, како каже Алберт Коен (Cohen), *културе унутар култура*. Механизми тих сукоба произлазили су преваходно из класних разлика (Cohen, 1955).

2. Послератни (пот)културни бум

Поткултуре су социолошки феномен *par excellence* и зато се појава сваке поткултурне групације мора посматрати у друштвеном и историјском контексту. Историјски гледано, прве поткултуре у данашњем значењу те речи јавиле су се на тлу САД, као последица послератног бума (*The Postwar boom*). После 1950. америчка привреда враћала се на мирнодопске токове. Индустијска производња расла је уз упоредан раст количине потрошних добара, али и раст куповне моћи становништва. Пораст животног стандарда пратило је и повећање броја становника, тако да се у раним педесетим може говорити о правој демографској експлозији (*a baby-boom*).

Материјално благостање неизбежно су пратили и многи проблеми, попут оног са Афроамериканцима који су били сувише сиромашни да би плаћали високе порезе у ужим градским језгрима. Та језгра педесетих година постају симбол урбане деструкције, сиромаштва и криминала. Стање у богатим средњокласним предграђима такође није било у сваком погледу узорно. У културолошком смислу, предграђа су била извори провинцијализма и конформизма, а потрошачка култура подстицала је униформност у гледиштима и

идејама људи (конзумирали су се исти филмови, исте емисије, исте новине). Био је приметан губитак индивидуалности, која је била вишевековни стожер „американства“. Тривијалност америчке културе препознавала се по јачању униформности, чиме се повлађивало укусу средње класе. У индустрији забаве нови комуникацијски суверен постала је телевизија, која је, са послератном продајом јефтиних апарата, постала водећа национална опсесија (Машовић, 2002: 596–597).

Разматрајући ситуацију педесетих у Западном друштву после другог светског рата, Филип Кор (Core) региструје илузију и стварност тога света. Западна друштва са Америком на челу нису успела да „скину прашину“ са стилова и ставова из периода пре четрдесетих – прекоокеански бродови и даље су били прекоокеански бродови, Париз је наставио да буде светска престоница моде, холивудске вамп жене наставиле су да буду богиње гламура, а црнци су и даље били слуге по кућама. У оквиру породичног живота стварана је илузија да у сваком лонцу има по два пилета, а у свакој гаражи по два аутомобила. Стварност ипак није била тако ружичаста, а на лицемерје ове фантазије указивали су многи интелектуалци. Они су сугерисали јавности да је фини свет међународне буржоазије само једна велика опсена (Кор, 2003: 237). Нимало случајно, култ хероји тога времена постају Дин (Dean), „осетљиви и збуњени момак“, Брандо (Brando), „неваљали бајкер и хипстер“, и Пресли (Presley), јужњак из радничке класе који је, комбинујући експресивност и стил белаца и црнаца своје класе, извршио снажан утицај на развој музике (Brake, 1987: 148–149).

У првој послератној деценији забележен је прелаз вредности и значења из америчке културе ка култури британске омладине. Одзив битника и хипстера био је једноставно незамислив без значајног црначког присуства у заједницама британске радничке класе. У време прожимања и интегрисања културних вредности између Америке и земаља западне Европе дошло је и до једног спектакуларног сједињавања. Оно се збивало у року (*rock*) као стилу живота и том приликом створена је потпуно нова музичка форма, која је постала и својеврсна музичка формула – рокенрол (*rock 'n' roll*). У њему су се црначке духовне песме (*gospel songs*) и блуз (*blues*) помешали са белом кантри и вестерн музиком (*country & western*), чиме су створени услови за почетак брисања линије између положаја црначке и британске омладине (Hebdiđ, 1980: 55). Од тренутка када је рокенрол, нарочито онај у варијанти белих музичара, прешао Атлантук, он ће постати модел који ће здрушно следити енглеска омладина. Прави узроци појаве рока, по неким ауторима, јавили су се пре педесетих јер се искуство рокерске генерације природно надовезује на искуства претходних покољења битника. Битнике, као аутентични, непоновљиви и „једини прави бoемски нараштај новог света“ карактеришу зен, психоделичко искуство и музика као израз спонтаности (Тирнанић, 1989: 79).

Етички параметри незаобилазни су када су у питању 50-те године, које представљају прелаз из једне у другу епоху. Масовна потрошња у друштву генерисала је прелаз из пуританске културе ка хедонистичкој, која је у Америци била снажно повезана са игром, забавом и ужитком. Док млади пригрљују нову

етику хедониста, њихови родитељи остају у култури старе пуританске етике или такозване *етике калвиниста*. Појава нове хедонистичке етике, заједно са појавом новог тржишта за младе, дубоко је утицала на стил живота. Тих година почиње снажна повезаност између популарне музике и омладине, при чему се интерес поп музике не везује за државу, класу или неко посебно социјално обрзовање већ пре свега за старосну доб (Hormigos y Cabello, 2004: 262).

Након ове дигресије враћамо се музичким кореновима рокенрола. Ствари око мешања музичких стилова нису ишле нимало глатко. Тачно је да је црначка музика почела опседати младе белце. Међутим, црни блуз и традиција белачког фолклора нису се лако ослобађали расног карактера. Комерцијални ефекат мешања ипак је довео до здруживања ових праваца. Имитација ритма и блуза (уз потребно поједностављивање и ублажавање црначког израза) водила је право ка рокенролу. Њега су, и у црној и у белој варијанти, инспирисали аутентични блузери, попут Џона Ли Хукера (Hooker), Сонија Терија (Terry) и, нарочито, Мади Вотерса (Waters)⁵. Рок је намах револуционисао моду, укључујући и низ модних детаља. Анри Торг (Torgue) препознаје промене које су се десиле под утицајем нове музике у следећим стварима: кожна одећа (црне кошуље) и ланци Винса Тејлора (Taylor), ултрабрзи шоу ритам Бадија Холија (Holly), Џина Винсента (Vincent) или Едија Кокрена (Cochran), спектакуларни инструментални подухвати Џерија Лија Луиса (Lewis) или Џака Берџа (Berry). Ту су већ обавезни цинс и све дужа коса (Torg, 2002: 9). Нови талас моде који је доносио рокенрол за кратко време претворио се у цунами који је радикално променио живот младих. Они су сад коначно добили свој стил, стекли властити имиџ, окупили се око исте музике. Рокенрол ће ускоро бити распршен у више различитих праваца око којих ће се окупљати њихови обожаваатељи. Музика ће у релативно кратком временском периоду узроковати појаву различитих омладинских поткултура, својеврсних културних острва на којима ће млади водити живот по свом опредељењу и у властитој режији. Њихов стил живота све више ће се удаљавати од модела који им је наметала култура одраслих, било да је реч о доминантној или родитељској култури.

Језик новинара често зна да буде јаснији, животворнији и, што је разумљиво, ближи ширем кругу читалаца од понекад сувопарних академских медитација и казивања. Зато није на одмет прибећи још једној дигресији. Занимљив је и сугестиван начин на који рок критичар Петар Поповић објашњава настанак рокенрола. Он најпре полази од констатације да је данашњој публици готово немогуће објаснити како је некада, не тако давно, рокенрол био јединствен језик младих. Али, тада се десио и почетак једног великог неспоразума. Тај језик, наиме, старији нису говорили ни разумели, чак су га се плашили. „Дубина естетског јаза између младих и старијих, *нас и њих*, била је таквих размера да су се једни најдиректније осећали угрожени од других. Млађи су били сигурни да им старији раде о глави тако што желе да их шаљу у рат или им намењују

⁵ Назив групе The Rolling Stones дао је њен гитариста Брајан Џонс (Jones) по стиху из песме Мади Вотерса, који гласи: *a rolling stone gathers no moss* – „на камену који се котрља нема маховине“.

судбину пиона у општој корпоративној игри, док су старији били убеђени да млади из инага доводе у питање све вредности на којима је до тада почивао свет“ (Роровић, 2008: 11). Нема никакве сумње да је нови музички жанр, који је долазио на ветровима младалачки настројене поткултуре, био инициран сукобом генерација. Дискутабилно је, међутим, да се ту радило о „естетском јазу“. Овде је пре реч о типичном културном сукобу, који је почивао на дијаметрално супротним вредностима чији су носиоци били млади и њихови љути противници – родитељи. Културне вредности једних и других биле су утемељене на нечему што се, генерално и филозофски, зове поглед на свет, а заправо вредности су почивале на низу важних „ситница“, као што су сензибилитет и афинитети, а онда смислови, значења, ставови, интереси, веровања и уверења, идеологија, навике и предрасуде. Ако је ту и било некакве естетике, она се темељила на свему овоме и није била сасвим аутономна.

3. Студија случаја: тедибоји и рокери

Педесетих година минулог века рокенрол је био најпопуларнија врста музике и забаве у животу младих у Великој Британији. У рокенролу је на симболичан начин била извршена потпуна интеграција поп музике и културе младих. Од идола претходног периода, међу којима је било популарних филмских звезда, спортиста и певача (попут Френка Синатре/Sinatra) интересовања младих оријентишу се на старове рокенрол сцене. Нови музички жанр избацио је у културну орбиту извођаче који су били њихових година, који су имали слично порекло и истоветна интересовања. Тада је забележена појава тинејџера, познатих под именом *тедибоју* (*teddyboys*) (Frit, 1987: 46). То је била генерација тинејџера, жељна провода и забаве, која је одрастала по завршетку другог светског рата. *By the way*, ова поткултура прекорачиће не само педесете него ће заћи чак дубоко у седамдесете, наравно дубоко прекомпонована у складу са захтевима времена. Шездесете су у исто време биле доба стицања њеног идентитета и пуне зрелости, али и полагааног губитка иницијативе у налету нових поткултурних стилова.

Поткултурна скупина добила је ово име јер је била инспирисана аристократским стилем едвардијанског раздобља из првог десетлећа двадесетог века⁶ (Тед је уобичајена скраћеница имена Едвард). „Тедибој је био први послератни кицош који је поникао из редова радничке класе“, пише Мајк Брејк, додајући да ови бунтовни младићи нису успевали да се упишу у стручне школе и тако обезбеде боље изгледе у животу. Пошто нису поседовали менталну снагу да би били индивидуалисти, они су се удруживали у банде. Њихова насилност одударала је од кицошког стила – отмени сакоји са крагнама од сомота и кадифе,

⁶ Краљ Едвард VII налазио се на челу Уједињеног Краљевства од 1901. до 1910. године. Запамћен је као човек либералних схватања, а едвардијанско доба названо по њему познато је као „златно доба“ Енглеске, коју су карактерисали удобност и сигурност живота и елеганција модног стила.

уске (цевасте) панталоне, танке „пертла машине“, ципеле од антилопа са гуменим ђоном и чарапе јарких боја које су намерно остављали видљивим. Прихватајући изглед „коцкара са Мисисипија“, теди је стварао слику одметника коме је у недостатку других средстава за живот преостала једино сналажљивост. Проблеме које није могао да реши на конкретном материјалном плану теди је решавао на имагинаран начин (Упор. Brake, 1987: 146–150). Њихове другарице, „тедијевке“, најчешће су носиле струкиране хаљине, еспадриле, понекад и сламене шешире, што их је чинило упадљивим и провокативним

Интересантан је начин на који Елизабет Вилсон (Wilson) описује тедије (*the teds*). Она их приказује као нову врсту припадника радничке класе, релативно добро храњену, са основним образовањем и са платом која је била издашна у поређењу са предратним стандардима. Класичан изглед тедија (уске панталоне и исти такви „кромби“ капути, наглашено струкирани сакои, тврди шешири и танки кишобрани) ускоро је био прекомпонован на амерички начин, што је била ствар модног шика. Нови архетип центлменске одмерености модни креатор Френк Маршал (Marshal) створио је комбинујући класични изглед тедибоја са америчким „вестерн“ стилем: танка кравата градског кицоша негативца, дуги зулуфи и дуги мантил. Културно конзервативна Енглеска прихватила је тај стил јер су јој британски тедибоји, прихвативши амерички образац културне иконе за стварање омладинске културе, дали домаћи оквир: нови састојак те културе била је класа (Wilson, 1988: 15).

У односу на оригинално едвардијанско одело, тедибоји су увели одређене стилске модификације. Поред увођења пертла машине, уместо класичне машине са винзорским чвором, они су усвојили мање струкиране дуге сакое са окрватницима од муслина или сатена у живим бојама. Оригинална едвардијанска одела била су углавном тамне боје од доброг енглеског штофа, док су се у тедијанској варијанти боје сакоа мењале у дречаво зелено, црвено или розе, што је у општем сивилу педесетих било крајње необично. И фризури су доживеле серију битних промена: позади се пуштала нешто дужа коса, која је почела да се науљава и чешља тако да би могли да дођу до изражаја дуги зулуфи. Напред се у стилу америчких рокабилија остављао нешто дужи прамен који се увијао у локну, такозвану слоновску сурлу („сарму“ или „банану“). Занимљиво је да су дендији из горњих друштвених слојева напуштали овај модни стил по његовом преузимању од стране младих из радничке класе. Тедији су, наиме, били млађи адолесценти из нижих социјалних слојева, углавном неквалификовани, али проницљиви и бескомпромисни. Чинили су тзв. елиту доњег сталежа, коју је красило спектакуларан, упадљив и провокативан стил.

Веза тедибоја са рокенролом, по казивању Сајмона Фрита (Frith) привукла је пажњу јавности тек са појавом сукоба везаних за рокенрол музику и гужви у биоскопима у којима су се давали рокенрол филмови. У јавности су се тедији повезивали са ружним понашањем и „примитивним ритмовима“, а социолошка објашњења ове поткултуре указивала су на понашање девијантних група. Тедибоји су представљани као млади „лумпен-пролетери“, фрустрирани својим статусом на послу који су због тога тражили сатисфакцију у слободном времену.

Узбуђење, самопоштовање и аутономију која им је тако упадљиво недостајала на послу налазили су у употреби културних симбола, одеће и музике. Међутим, примећује Фрит, без обзира што су тедији страшно реаговали на рокенрол, он ни по пореклу ни по стилу није био музика тедибоја – ова веза се развила тек касније са оживљавањем рокенрола и културом рокера (Frit, 1987: 64). Избор музике не мора безрезервно бити знак нечије музикалности, већ је музика идеално идентификационо склониште у коме појединци лакше налазе оправдање за своје асоцијално и расистичко понашање, какво се могло запазити код тедибоја. Ово важи и за насилничке фудбалске навијаче који мотив одласка на утакмицу не виде искључиво у бодрењу свога тима већ у прилици за сукоб са својим генерацијским неистомишљењацима. Наравно да у већини случајева појединци постају припадници одређених поткултура на основу личних ставова, уверења, моралних принципа, афинитета, аспирација – погледа на свет.

Када је о музици реч, тедибоји су повезивани са зачетницима рокенрола из Америке, мада су као супкултура постојали и пре него што је та музика постала популарна у Британији. У почетку су слушали џез (*jazz*) и скифл (*skiffle*) музику, да би се доцније коначно пребацили на рокенрол у извођењу Елвиса Преслија, Била Халеја (Halley), Џерија Ли Луиса и њима сличних музичара и група. Пошто су педесетих биоскопи у Британији били омиљено место окупљања младих, тедији су често ишли на филмске представе током којих су правили нереди и уништавали инвентар биоскопа. Због забране одласка у биоскопе, тедији су временом оснивали своје клубове, од којих је најпознатији клуб „The Black Raven“ у Лондону.

Осим односа поткултура према доминантним културама, занимљиви су били односи између самих поткултурних групација. Постоје различите интерпретације односа тедибоја и битника који су били прва и главна поткултура педесетих. Ове две поткултуре биле су дословно раздвојене и нису биле нимало пријатељске иако су их ондашњи карикатуристи често приказивали као удружене у борби против армије „џентлмена“ са полуцилиндрима. Састајалишта тедибоја била су далеко од битника – она су се налазила дубоко у традиционално радничким подручјима јужног и источног Лондона. Битници и тедибоји имали су и сасвим различите духовне преокупације. Битник је израстао из писмене, вербалне културе и интересовао се за авангарду (апстрактно сликарство, поезију, француски егзистенцијализам). Уз то је неговао космополитски манир боекне толерантности, док је тед био бескомпромисно пролетерски профилисан и уз то и ксенофобичан (често уплетен у неизазване нападе на западноиндијце). Њих је међусобно раздвајала и битничка склоност према црнцима која се повремено, преко трговине марихуаном и слушања модерног џеза, претварала у право пријатељство. Имали су различит однос и према естетици одевања. Изглед битника био је потпуно „природан“ у ђубретарцима, цинсу, фланелским кошуљама и сандалама, док је код тедибоја била видљива „агресивна комбинација одевне егзотике“ (Hebdiđ, 1980: 57).

Знатно касније, крајем седамдесетих, код обновљених тедибоја дошла је до изражаја истинска тензија и са поткултуром панкера. Непријатељство према

овој групацији младих вагабунда теди су исказивали због отворене идентификације панкера са црном британском и западноиндијском културом. Они су презирали панкере због њиховог наводног мањка патриотизма. Код тедибоја се, у целини, може приметити да су у каснијој фази задржали исти, антагонистички однос према црној досељеничкој заједници, као и њихови претходници из педесетих. У касним седамдесетим, међутим, нови теди били су другачије постављени према родитељској култури, али и другим омладинским културама. Обновљена варијанта тедибоја била је много пожељнија, што се тиче естаблишмента. У друштву са огромним бројем стилова они су били скоро институција: аутентичан, премда сумњив део британског наслеђа (Hebdiđ, 1980: 84–85). Почетком деведесетих година прошлог века, у северном Лондону је основано удружење под именом T.E.D.S. (акроним за *The Edwardian Drape Society*), које има за циљ очување оригиналног идентитета, стила и вредности ове супкултурне групе.

Осим тедибоја, доминантна послератна поткултура раних шездесетих носи име које данас изгледа прешироко и сувише обавезујуће за један поткултурни стил – *рокери* (*rockers*). Код рокера, по Анрију Торгу (Torgue), има много надања, много неумерености, нереди и вулгарности, а музика коју преферирају је прочишћена и пуна ритма. Зато што је савршено контролисана, њу свако може да слуша (Torg, 2002: 10). Рок је на одређен начин ексклузиван. Он као да је бачен у руке бунтовној омладини – да јој буде не само забава већ и моћно оружје у борби против културне колотечине. Припадници поткултуре рокера потицали су из нижих, скоро лумпенпролетеризованих слојева. Рано су напуштали школе и углавном су се бавили рутинским и неквалификованим, а самим тим и мање плаћеним пословима. По томе су се разликовали од елегантних и екстравагантних мџова („шминкери“), који, иако потичу из радничке и ниже средње класе, желе да покажу како та класа може имати префињен и рафинисан укус (Božilović, 2009: 85).

Рокери су, како им и име каже, били велики приврженици рок музике, али она није била њихова једина опсесија. Као што рок није једновалентна музика, тако ни рокери чине јединствену и хомогену поткултурну скупину. Мајкл Брејк (Brake) издваја две групе рокера: једни су „бајкери“ (*biker subculture*), а други „гризери“ (*greaser subculture*).

Бајкери (eng. *biker*, од *bike*←*motorbike*←*motorbicycle*: motocikl) су страствене моторције и карактерише их насиље, међусобна оданост и отпор према ауторитету и породици. Они свој рокерски стил живота дефинишу преко „паклених машина“, мотора, и воле да се окупљају у ресторанима за камионције. Омиљени одевни предмети су им црне кожне мотојакне украшене нитнама, у комплекту са замашћеним фармерицама или кожним панталонама. Често преко јакне облаче „тексас“ или кожни прслук без рукава, са бојама-симболима мото клуба, бецевима и паролама. Носили су велике мотоциклистичке или обичне војничке чизме. У стереотип типичног бајкера спадају и тамне мараме везане на пиратски начин, затим црна плетена капа, а понекад (мада ретко) рукавице, кациге и наочари за заштиту очију, које скупно ометају да снажан ветар удара у

„живо месо“. Коса је обично била дуга и масна, забачена уназад. Стил ове групе представља један од основних облика културе радничке класе, онако како је доживљавају млади. Њиме се промовишу средишње теме, значења и вредности ове класе (Vilis, 1989: 152).

Највећа пасија бајкера је јурњава моторима по новим аутопутевима. Мотоцикл је, природно, био једно од главних интересовања моторција. У истраживању које је крајем шездесетих година провео Пол Вилис (Willis), велики део разговора бајкера био је заснован на том интересовању. Њихови разговори били су најчешће посвећени мотору: разматрању нових модела, упоређивању њихових перформанси или детаљном описивању поправки. Символичке вредности ове поткултуре везане су управо за мотоцикл. Културна улога мотора и његово значење били су уско повезани са статусом у њиховом друштвеном систему. Мотор је истовремено *одражавао* и *производио* централна значења поткултурног стила. У томе је могуће препознати дијалектичку улогу мотора која је изражавала културне вредности, али их и директно развијала (Vilis, 1989: 153–154).

Најпознатији, најинцидентнији и надалеко чувени су Анђели пакла (*Hell's Angels*), који су могли бити виђени на великим рок концертима. Преко ове калифорнијске групе бајкери су стекли најширу масмедијску славу. Од музике, они су најпре слушали рани рокенрол. Затим су генерацијски пратили тај звук. Песма Steppenwolfa *Born To Be Wild* незванична је химна бајкера. Уз рокерске мелодје снажних рифова и убитачног темпа радо се окупљају сви који воле моторе, брзу вожњу и чврст рокерски звук. Тај звук они препознају у музици група као што су Motorhead, Judas Priest, Bad Company, ZZ Top, Led Zeppelin. У бајкерској средини, генерално, слуша се „тешка“ музика: хард-рок и метал. Музички укус бајкера кореспондентан је њиховом животном стилу, који карактеришу један *easy rider* номадски романтизам, насиље, међусобна оданост, отпор према ауторитету и породици. Идеал им је мушкарац луталица, а изабрани *modus vivendi* онај који признаје само садашњост.

Покрет бајкера данас је захватио читав свет. Он је настао у Сједињеним Државама, али велики број присталица стекао је у Русији и највећем броју европских земаља. У овај покрет укључени су разни бајк-слетови, мотоспектакли и ревије. Активности имају најчешће карактер шоу-програма на којима учествују рок музичари, стриптизете и каскадери. На тим скуповима веома је важна употреба алкохола, а најчешће се ради о испијању огромних количина пива. Бајкер-мотоциклиста има готово јединствен имиџ, уз могуће извесне локалне односно националне специфичности. Бити бајкер, међутим, није исто што и сести на моћан мотор, посадити иза себе добру „рибу“ и одврнути „до даске“. Прави бајкер је авантурист и луталица, он је хазардер који на коцку ставља властити живот. Лик бајкера изграђен је као лик слободног и снажног човека, који се не боји ничега – ни кише, ни снега, ни ветра, ни прашине, ни смрти. Оштрина и страх који мотоцикл улива симболизовали су потврђивање мушкости, као и грубо другарство, суровост језика, бајкерски стил друштвене интеракције (Vilis, 1989: 154). Масовна култура је са своје стране учинила лик

бајкера привлачним и унела у њега низ стереотипова и митова, па се у свему томе губио имиц истинског бајкера. Велики утицај на популарност бајкерског покрета-поткултуре извршили су и филмови, који се сматрају кулtnим у свету бајкера: *The Wild One*, 1953, *The Wild Angels*, 1966, *Hell's Angels '69*, 1969, *Easy Rider*, 1969, *Mad Max*, 1979, *The World's Fastest Indian*, 2006.

Савремени бајкер је глобтротер коме нису довољни локални аутопутеви. Он је комуникативан и жели да буде део најшире бајкерске заједнице. Међутим, као и у свакој другој *sub/counter culture*, и код бајкерства има подвала. Много је лажних бајкера или бајкера недељом (као некада хипика). Није мали број оних момака који, захваљујући класном пореклу или социјалном статусу, могу приуштити себи моћну машину и мислити како је то довољно да се постане члан бајкерске заједнице. Ако *guu* није порадио на себи и „изнутра“, онда ће он у том друштву бити најобичнији нарцисоидни улез кога ће прави бајкери открити на првом озбиљном рокерском искушењу.

Гризери су друга подврста групе „рокери“. По имицу су слични бајкерима, с тим што их не прати култ мотора. Обично су сувозачи бајкерима, али ни приближно велики заљубљеници у мотоцикле као они. Реч је о поткултури младих из радничке класе, која је основана педесетих година. Поткултурна група гризера је углавном амерички омладински феномен, који се између педесетих и шездесетих проширио и на Велику Британију. Њихов британски еквивалент били су тедибоји. Рокенрол је био, наравно, њихов музички избор – Елвис, Џин Винсент, Бади Холи, Џери Ли Луис. Ти зли момци, како их назива Брејк, били су жестоки противници углађеног имица момака. Због тога су презирали мџдове, као „недопустивно немужевне“. Гризере, иначе, карактерише „намештена неотесаност“ и „радничко-класна мужевност“ (Brake, 1987: 156). Име су добили по помади (бриљантину) сличној воску. Њоме су гладили косу и давали јој сјај. Омиљене су им *Duck's Ass* фризуре. Од одеће волели су да носе беле или црне мајице, а преко њих *Levi denim* јакне, црне *Cabreta* рокерске кожњаке, фармерке плави или црни *Levi's 501* или *505*, подвијене десетак сантиметара нагоре. Појединци су носили оружје, а најрађе једну врсту италијанског ножа „скакавца“. Типичне за гризере биле су мотоциклистичке чизме, а такође војничке и каубојске. Познати су и по *Converse Chuck Taylor All-Stars* кошаркашким патикама. Израз *greaser* доживео је свој *come back* у САД седамдесетих година, подсећајући на имиц ове поткултуре из педесетих.

Рок култура генерално припада *маскулинистичким културама* по томе што демонстрира изразити мачо стил. У њој се зна да су мушкарци мушкарци, агресивни и дивљи заштитници својих цура рокерки. Девојке рокера биле су агресивне попут својих момака, али су добровољно пристајале да им буду сексуално подређене и потиснуте на нижи ступањ у хијерархији чисто мушке културе. На задњем седишту мотора оне су често само модни детаљ, који симболички одређује и њихов статус у тој поткултури мушкараца. По Вилису, постоји јасна хомологија између мужевности рокера, њиховог одбацивања будућности и мотоцикла. За њих мотоцикл није био превозно средство већ објект за застрашивање и господарење. Рокери су били нека врста моторизованих ка-

убоја, усамљеника и аутсајдера – контролора над машином, нечијим телом и нечијим идентитетом. На мотору је смрт симболички увек присутна, а она је била искључиви симбол мушкости. Смрт на мотоциклу, размишљање о њој и облици њеног друштвеног усвајања били су у срцу културе мотоцикла. То је била крајња симболика која сумира сву храброст, мужевност и егзибиционозам (Vilis, 1989: 158).

Интересантан је био и однос моторџија према цркви, којој су се окретали у тренуцима кризе. То није био знак религијских осећања. Зато што нису имали сопствену установу за обележавање неког важног догађаја, у ту установу претварали су цркву и њене ритуале. Погибија неког возача је, захваљујући црквеном помену и уписивању у књигу погинулих, постајала нека врста формалног корена за мрачну славу у култури колективне митологије. При том је најмање било битно што црквени ритуали нису били схваћени – они не би ни могли бити схваћени на начин како би то црква желела (Vilis, 1989: 159).

Рокери су и у плесу били индивидуалци у смислу да се њихов плес много разликовао од оног који се практиковао у плесним дворанама. На руку им је ишло потискивање класичне музике за плес и појава сингл плоча, са којих су слушали своје омиљене песме и креирали репертоар који неће бити скуп, а који ће одговарати њиховом специфичном укусу. Музика Елвиса, Едија Кокрена и Цина Винсента, коју су они у почетку преферирали, није била интелектуална нити је подразумевала развијено музичко знање – она је одговарала управо њиховим афинитетима. „Рок је музика тела, једноставна али ипак веома агресивна“ – вели Брејк, и одређује јој место карике у ланцу *музика-плес-мотоцикл*. Саставни елементи тог беочуга били су насиље и сексуалност (била је то *screw and smash music* - „потуцај и разбиј“ музика, како ју је називао Џорџ Мели/Melly). У њихов стил живота најкомплетније се уклапао рокабили и рани рокенрол (Brake, 1987: 156-157), али и касније, током шездесетих и даље, рокери настављају да јашу – на својим мотоциклима и на таласима *хард рока*.

Закључак

Прва социолошка истраживања урбане средине и послератне културе младих започела су у оквирима тзв. чикашке школе. Ова „школа“ је важна за почетак сваке расправе о историјату социологије супкултуре. Двадесете и тридесете године прошлог века у том контексту представљају кључно раздобље стварања препознатљиве теорије у којој је на систематски начин интегрисана урбана и културна проблематика. Чикашки социолози, инспирисани својим теоријским претходницима Фердинандом Тенисом (Tönnies) и Георгом Зимелом (Simmel), први су увидели да *урбано* и *модерно* представљају родно место супкултуре младих и адолесцентских животних стилова (Perasović, 2001: 17). Такође су објашњавали да је девијантност ових неформалних друштвених група продукт социјалних проблема као што су незапосленост и сиромаштво. Утемељење појма супкултура настављено је током 70-их и 80-их година у кругу

„бирмингемске школе“, чији аутори проучавају класни карактер омладинских поткултура у миљеима урбаног друштва (Bennett, 2001: 18). У контексту појмова класе и генерације, омладина („генерација будућности“, „бунтовна генерација“) постаје главни носилац поткултурног живота.

Поткултурни свет почео је да буја у времену после другог светског рата, када прве послератне генерације почињу да одрастају. Оне одбијају да живе по културним обрасцима и моделима које им намећу власти, укључујући и њихове родитеље. Субверзивним понашањем, млади намећу своје принципе који се косе са конвенционалним узусима тадашњег друштва. Тада долази до стварања првих „правих“ поткултура. Већина поткултурних стилова била је повезана са новим музичким стремљењима оличеним у рокенролу. Поткултурне групације које су биле везане за различите врсте рок музике просторно и идејно су оријентисане на урбане средине. Њихова места окупљања (пабови, бистроји, сале за игранке, биоскопи, стадиони), затим музички афинитети, вредносни избори, морални узорци – све то пулсира са урбаном културом и начином живота у градовима. Током овог послератног периода настала је нова друштвена категорија, одвојена од детињства и родитељске културе.

У складу са тим почели су се формирати нови потрошачки обрасци. Стварана је роба која је презентована у облику модних детаља, магазина, филмова и популарне музике. Све то, по Бенетовим речима, проистекло је из „стилистичке револуције омладине“. После тедибоја и рокера, као печурке после кише, ничу нове супкултурне групације чији су стилови одговарали различитим рокенрол жанровима и имицима рок група. Заједничко свим присталицама поткултура било је то што су припадале радничкој или нижој средњој класи. Најважније и најособеније поткултурне стилове пласирали су мџдови, присталице глем рока и регеа, а затим хевиметалци, панкери, скинхеди, хипхопери, репери, као и (знатно касније) љубитељи денс, техно, рејв и хаус музике. Највећи број тих урбано-музичких поткултурних стилова имао је поцанровске варијанте (Види Воџиловић, 2009).

Што се тиче стања о поткултурама на просторима Србије и Балкана, овде није било аутентичних рокерских и хипи поткултурних стилова. Сви су били „увезени“. Само мали број младих људи (а реч је махом о деци која потичу из средњокласних породица) припадао је искрено и био до краја доследан изабраном стилу (рокера, модова, бајкера или металаца). Све у Србији завршавало се на нивоу моде, модних стилова и помодарства, а мањина доследних бунтовника била је на неки начин стигматизована од стране чувара медиокритетских или тзв. социјалистичких вредности. Зато се на нашим просторима не може говорити о аутентичном културном покрету, већ пре о некаквом полупокрету средњих градских слојева (Воџиловић, 2009: 168).

Последњих деценија прошлога века унутар социолошког дискурса почео се доводити у питање и сам појам супкултуре. Мишел Мафезоли (Maffesoli), примерице, уместо тога појма уводи појам нео-племена, у чему га следе и други теоретичари. Они критикују концепт супкултуре као теоријски оквир за разумевање повезаности између младих, музике и стила. На место некадашњих

супкултурних теорија данас долазе тзв. пост-супкултурне теорије, које уносе нове моделе и нове парадигме које се односе на актуелне младалачке културне праксе. Сходно томе, Бенет (1999) сматра да је учестала појма супкултура у медијима и широј јавности свела тај појам на широки спектар разноврсних колективних пракси којима је једино заједничко то да се односе на младе људе. Супкултурни концепт подразумева да су супкултуре релативно стабилни и трајни подсистеми друштва, док Бенет упозорава како нема доказа да су младалачке групе у тој мери кохерентне и чврсте како то супкултурна теорија сугерише. Баш напротив, такозване супкултуре су најбољи пример нестабилне и променљиве културне афилијације која карактерише касномодерна, потрошачки оријентисана друштва (Упор. Крнић, 2012: 28).

Промене у структури и карактеру друштва званог „постиндустријско“ или „информатичко“ учиниле су да се поткултуре преобразе у друштвене покрете, од којих су најпознатији мировни, еколошки и феминистички, као и покрети за регионалну аутономију, за права разноврсних мањинских и маргиналних група и сквотерски покрети. Иако су именовани као нови друштвени покрети, они добрим делом и нису били тако нови, али су долазили након радничког покрета и епохе коју је тај социјални покрет обележио. Одатле потичу различите иницијативе, које углавном покривају подручје екологије, миротворства, женског покрета, уопште људских права, али и права разноврсних маргиналних група на властити идентитет и јавни живот, без обзира на духовно, сексуално или неко друго опредељење које се разликује од конвенционалног и доминантног (Perasović, 2001: 314). У тим покретима запажа се присутност супкултурних стилова који су се испољавали нарочито приликом манифестација, демонстрација и „фешти“ поводом неких кампања и акција. Солидарност и интегрисаност младих из еколошког, феминистичког или неког другог покрета долазила је до изражаја због тога што су сви имали афинитет или разумевање за поп и рок културу и њихове музичке деривате.

Литература

- Aleksander, Viktorija D. (2007) *Sociologija umetnosti: Istraživanja lepih i popularnih formi*. Beograd: Clio.
- Bennett, Andy (1999) Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology*, № 33 (3), pp. 519–617.
- Bennett, Andy (2001) *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Bortvik, Stjuart i Moj, Ron (2010) *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
- Božilović, Nikola (2009) *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura*. Niš: NKC.
- Brake, Mike (1987) Tedi bojsi, modovi, rokeri, skinhedi, glem i pankeri, u *Rock'n'roll: istorija, teorija, estetika, kritika* (prir. V. Anđelković). Beograd: TRZ Panpublik, str. 146–170.

- Vilis, Pol (1989) Motocikl i kultura motocikla. *Kultura* br. 84/87, str. 152–162.
- Vilson, Elizabeta (1988) Istorija alternativnih stilova, u *Pankeri* (prir. V. Anđelković). Beograd: Panpublik, str. 11–29.
- Vujović, Sreten i Petrović, Mina, prir. (2005) *Urbana sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kor, Filip (2003) *KEMP, laž koja govori istinu*. Beograd: Rende.
- Krnić, Rašeljka (2012) *Post-subkulturalne teorije, elektronska glazba i mladi u Zagrebu* (Doktorska disertacija). Zagreb: Filozofski fakultet.
- Marić, Ratka (1996) *Značenje potkulturnih stilova – istraživanja omladinskih potkultura* (Doktorska disertacija). Beograd: Fakultet političkih nauka.
- Mašović, Dragana R. (2002) *Sudbinski snovi: Uvod u Američke studije*. Niš: Zograf.
- Moren, Edgar (1979) *Duh vremena 2*. Beograd: BIGZ.
- Nešić, Vladimir (2003) *Muzika, čovek i društvo: socijalno-psihološki pristup*. Niš: Prosveta i Filozofski fakultet u Nišu.
- Perasović, Benjamin (2001) *Urbana plemena. Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Popović, Petar (2008) *Rokopisi*. Beograd: Zepter Book World.
- Spasić, Ivana (2004) *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Tarner, Džonatan H. (2009) *Sociologija*. Novi Sad/Beograd: Mediterran Publishing, Centar za demokratiju FPN.
- Tirnanić, Bogdan (1989) *Coca-Cola art*. Beograd: Rad.
- Tompson, Kenet (2003) *Moralna panika*. Beograd: Clio.
- Torg, Anri (2002) *Pop i rok muzika*. Beograd: Clio.
- Frit, Sajmon (1987) *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
- Hebdiđ, Dik (1980) *Potkultura: Značenje stila*. Beograd: Rad.
- Hormigos, Jaime y Cabello, Antonio M. (2004) La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Res*, N° 4, pp. 259–270.
- Cohen, Albert, K. (1955) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. Glencoe: Free Press.
- Cohen, Stanley (2002) *Folk Devils and Moral Panics*. London and New York: Routledge.

Nikola Božilović

URBAN SUBCULTURES AND MUSICAL PREFERENCES: TEDDY BOYS AND ROCKERS

Abstract: The author of this article examines the meaning and significance of early subcultures, created in the second half of the 20th century. He emphasizes the connection between subcultures and musical styles in the urban society milieu. The author adopts the standpoint that music is a means by which an adolescent group defines itself, at the same time also representing the basis of the status of belonging to that group. Here the sociological lens is positioned above the post-war baby-boom generation, which clearly opposed the dominant and parent culture, and chose to live in accordance with its own value, moral and aesthetic principles. The case study in this article relates to the subcultural styles of Teddy Boys and rockers as the first groups of young rebels. These groups showed the connection between urban lifestyles (gathering places, clothing styles, haircuts, masculism, violent behaviour, jargon) with musical preferences of certain rock and roll styles (rockabilly, hard rock, heavy metal). In the conclusion, the author questions the tendencies and activities of the youth in the so-called new social movements and points to the cultural practices appropriate to the post-industrial, information society. Today, subcultural theories are giving way to post-subcultural theories with new theoretical frameworks for the understanding of the connection between young people, music and style.

Key words: Chicago School, urbanity, musical subcultures, rock and roll, Teddy Boys, rockers