

JOSHUA KALČIĆ

Pula

SUBKULTURE MLADIH U PULI: OD PUNKA DO RASAPA ALTERNATIVNE SCENE

Pula je grad bogate (sub)kulture povijesti koja se može pratiti već od pedesetih godina dvadesetog stoljeća, no rad počinje s 1977. godinom, kad fenomen *punka* obilježava prekretnicu ne samo u pojavi subkultura mladih već i u njihovom znanstvenom proučavanju. Takav pristup omogućava da se, s određenim vremenskim odmakom, valorizira i katalogizira stanje subkulturnih stilova u Puli u usporedbi sa subkulturama mladih u drugim urbanim središtima, dominantnom kulturom te, longitudinalno, stanjem prvog desetljeća drugoga milenija, kad je subkulturna scena u Puli očito siromašnija nego nekoć.

Ključne riječi: Pula, mladi, identitet, subkultura, alternativa

Za sagledavanje fenomena subkultura mladih u Puli presudno je razdoblje od pojave *punka* pa sve do sredine prvoga desetljeća drugog milenija, kad cjelokupna subkultura mladih stagnira, ne samo u kulturnom, pojavnom smislu, već i u znanstvenom, jer više nema nikakva konsenzusa o tome kako definirati neku pojavu kao subkulturu. Internet i najmodernija tehnologija (poput GSM mobilne telefonije i nikad veće dostupnosti programa i aplikacija za snimanje i kompjutorsku obradu zvuka) podigli su razinu razmjene i dostupnosti informacija i glazbene proizvodnje, odnosno komunikacije općenito. Sve je to (i drugo) dovelo do fluidnosti subkulturnih identiteta mladih do te mjere da se počinju mijenjati brzinom većom no ikad.

Prilagodba mladih grada Pule na fenomen *punka* u kasnim sedamdesetima, *heavy-metalu* i *disca* u osamdesetima te na novonastale promjene poput spomenutih tehnoloških, ali i ekonomsko-političkih poput tranzicije, demokratizacije društva i prelaska na tržišnu ekonomiju, sporedan je, no nezaobilazan interes ovoga rada. Kako su subkulture zaista i neminovno reakcija na uvjete u kojima nastaju, glavni je cilj rada identificirati i pratiti kontekst nastanka manifestnih elemenata subkulture radi otkrića obrazaca koje pripadnici internaliziraju, racionalizacije pojavnih elemenata određenog izričaja, individualnih shvaćanja pojedinih simbola i načina na koji modificiraju krajnje ponašanje pojedinca.

Subkulture mladih i specifičnost pulske situacije

Pula je specifična sredina već po tome što se raznolikost i intenzitet subkultura (u statističkom odnosu) mogu mjeriti s Londonom ili New Yorkom, no zbog veličine grada¹ nema raspona koji zahtijeva “prava” subkultura te se subkulturne pojave često manifestiraju stihijski, sporadično i individualno. Zbog veličine grada, naime, i minimalna pojava u kvantiteti označitelja – ako se dovoljno često manifestira i dovoljno “bahato” ponavlja kao sama po sebi razumljiva – neminovno s vremenom postaje prepoznata kao subkulturna.² Na žalost analitičara, osnovni problem jest pritom *de facto* postojanje subkulture, a nepostojanje ekstrema koji bi određivali njezine (krajnje) okvire te jaku (makar samo brojčano) srednju struju pripadnosti. Primjerice, dimnjačar Bankeli je godinama bio jedini pulske *skinhead*, toleriran s podsmijehom, sve dok u drugoj polovici devedesetih nije stasala generacija mladih koja je prihvatila taj subkulturni stil.

U obrađivanju pulske subkulture mladih u radu se idealno nastojala tražiti “akterova definicija situacije” (Perasović 2001:19-151) prema poznatom “Thomasovu teoremu” iz 1928. (Merton 1995). No kako je riječ o vremenskom presjeku, javlja se isti problem kao i u spomenutog autora (Perasović 2001:162-163), napose jer se u svakoj subkulturama u posljednja tri desetljeća toliko toga promijenilo da nailazimo i na problem dinamičnosti, pogleda koji se mijenja, jer odnos koji su, recimo, *punker*³ imali prema dominantnoj kulturi, drugim subkulturama ili sebi samima 1977. nije isti kao odnos koji imaju danas.

Nažalost, teško je odrediti čak i što je u pulskim okvirima “dominantna kultura”. Pulska kultura odavno nije, ako je ikad i bila, dio istarske kulture i regionalnog identiteta definiranih etnološki (Kalapoš 2002:84-85). Pulske povijesne multietničke i multikulturne *melting-pot*⁴ začinjen povijesnim odjecima ratne luke i stoljećima vojničkog mentaliteta. Sporedan geografski položaj te donedavno specifična, upravo svjetska urbanost netipična za Istru, Hrvatsku, Jugoslaviju, a i tako mali

¹ Prema različitim popisima stanovništvo grada Pule se još od 1910. godine kreće oko 60 000 (usp. Načinović 1988).

² Poput čuvene *textbook* statističke situacije: prema podacima trećina američkih vojnika stacioniranih u jednoj bazi imala je zaraznu bolest – dok nije otkriveno da se u toj bazi nalaze samo trojica vojnika. Ako u jednom malom gradu samo jedan subkulturni akter napadne policajca, cijela subkultura će se automatski percipirati nasilnom, nebitno je li riječ o sasvim izoliranom slučaju koji nije dio svjetonazora te subkulture. Koncept “moralne panike” (Cohen prema Perasović 2001) otkriva da mediji i inače rado napuhavaju takve incidente, no kad su predstavnici jedne subkulture tako malobrojni, ne postoji supstanca, masa “srednjostrujaša” koji mogu stati u obranu cijele subkulture i čvrsto, sigurno i efikasno smiriti situaciju.

³ U Perasovića (2001:163) su primjer “šminkeri”.

⁴ Gotovo etnološki opisano u popratnom tekstu čuvene monografije *Pula sa starih razglednica* (Načinović 1988), koji se nadovezuje na povijesno-književni tekst *Puna je Pula* Mije Mirkovića iz 1981.

grad uopće, dodatno otežava istraživanje subkultura mladih. U usporedbi sa situacijom u drugim, bliskim sredinama, poput Rijeke (regionalna blizina), Zadra (veličina i pomorska tranzitnost) ili Zagreba (bogatstvo subkultura), pulski je specifični nihilizam, nijekanje apsolutno svega, čak i sebe samoga (“Ne’am ja pojma svirat, nisam ti ja nikakav gitarist.”; “Nisam ti ja neki veliki *punker*, ja sam ti običan alkoholičar!”; “Ovaj tu pored mene? Ma mrzim ga, ne mogu ga smisliti, a svaki dan smo skupa, radimo skupa i najbolji mi je prijatelj! Tip je zadnja tapija⁵!”) kao pogled na društvene, kulturne i ine činjenice sasvim u suprotnosti s: “Ajmo Rijeka, u jednu pjesmu zajedno svi!” ili “Vraćam se, Zagrebe, tebi”.⁶

Situacija u kojoj je u Puli semiotički, simbolički i ideološki gotovo svatko (ne samo pripadnici subkultura mladih) jednostavno “nadrkani, ružni, prljavi *punker*” najočitija je na koncertima pulskog benda *KUD Idijoti*, kad se razlike među subkulturama mladih potpuno rastapaju u čisto pulski doživljaj koji skriva mnogo problema. Ispitanici su u doba istraživanja kao najveće probleme pulske subkulture mladih najčešće navodili upravo sindrom “slijepog crijeva” – udaljenosti od metropole i smanjenog medijskog interesa, koji vode u apatičan očaj zbog gospodarske, kulturne i političke situacije potpuno limitiranih kreativaca.

Metoda istraživanja

Još od prvoga konkretnog empirijskog rada Čikaške škole (Thomas i Znaniecki 1918) metoda ovakva rada gotovo nužno mora biti kvalitativna, kombinirana (Perasović 2001:19) u rasponu od promatranja sa ili bez sudjelovanja, etnografskih intervju s akterima *in loco* i *ad hoc*, prikupljanja i analize sjećanja i memoara nekadašnjih aktera ne bi li se utvrdila pozadina iznesenih stavova. Fenomenološki pristup “začinjen” potpitanjima koje navode ispitanika na propitivanje iznesenog, vlastitih stavova i uopće vlastita viđenja situacije Harold Garfinkel nazvao je “etnometodologija” (Garfinkel 1967). Upravo se taj pristup najviše koristio za prikupljanje izjava ispitanika, stavljajući ih u kontekst u kojem su morali, uz klasičnu etnografsku građu, dodatno objašnjavati izneseno i sami tražiti moguće uzroke i posljedice određenih fenomena.

U izboru se prikladne metode oslanjam na slične klasične radove istraživanja subkultura mladih⁷ te, zbog nedostatka literature o Puli, na rezultate empirijskog istraživanja sa sudjelovanjem (započetog 1992.) i građu prikupljenu neformalnim

⁵ “Tapija” je u pulskom slengu oznaka sasvim negativne konotacije.

⁶ Stihovima *KUD Idijota* rečeno: *Pula – danju dosadna / Pula – noću pospana, mrtva / ... / Kurve i pijanci debeli su tu.*

⁷ Najizrazitiji predstavnik kvalitativnog, etnografskog pristupa istraživanju subkultura mladih je Paul Willis (usp. Perasović 2001:123), no u izboru metode pretežno se oslanjam na pristup Josepha A. Kotarba i Laure Wells iz 1988.

intervjuima s akterima od 2002. do 2012. na mjestima na kojima se odvijala alternativna kulturna scena poput diskoteke *Monello* u zajednici Talijana grada Pule (popularnom *Circolu*), rock klubu *Uljanik*, noise klubu *Colloseum* (popularnom *Hotelu Pula*), tvrđavi *Fort Bourguignon*, multimedijalnom centru u bivšem vojnom objektu *Karlo Rojc* i drugim mjestima za izlazak mladih u Puli.

Ispitanicima je katkad prije intervjua, katkad usred razgovora (kad bi se pojavila neka zanimljiva izjava), a katkad naknadno objašnjeno da ispitivač prikuplja građu za istraživanje, već prema zahtjevima konkretne situacije. Ispitanike se nastojalo pronaći u njihovu prirodnom okruženju, maksimalno opuštene, te je razgovor najčešće s krajnje neformalnog i svakodnevnog skretao na teme potrebne ispitivaču. Tom je metodom ispitano približno tisuću ispitanika te je prikupljena povećća građa. Prigodom procjene prikupljenih informacija pažnja je posvećena statističkom odklonu koji predstavljaju izjave sporednih, “nezainteresiranih” konzumenata kulturnih sadržaja u odnosu na izravne aktere – pripadnike subkultura, te kreativne aktere – dinamičke stvaratelje same scene poput glazbenika, organizatora, promotora, DJ-a, umjetnika. Njihovi su odgovori selektirani prema navedenom kriteriju, grupirani po učestalosti, te se u radu iznose isključivo najčešći odgovori ispitanika za koje se pretpostavlja da najbolje predstavljaju prevladavajući stav u populaciji.

Povijesni razvoj pojma “subkultura”

Godine 1918. William I. Thomas s Florianom Znanieckim publicira spomenuto kapitalno djelo, opsežnu monografiju *The Polish Peasant in Europe and America*, koju Martin Bulmer vidi kao “prvo empirijsko istraživanje koje je sociologiju odmaklo od apstraktne teorije i knjižničarskih istraživanja prema proučavanju empirijskog svijeta inkorporiranog u teorijski okvir” (Bulmer, prema Ritzer 1997:49). Zanimljivo je da je to zaista i prva konkretna studija o subkulturama, koje su, dakle, pravi kamen temeljac empirijskog istraživanja u sociologiji. No kasniji radovi Čikaške škole, kojima su se nastojale objasniti tzv. “devijantne subkulture” boema, pijanaca, prostitutki, kriminalaca i drugih “žitelja noći”, doveli su gotovo do definicije niže klase kao dominantno devijantne odnosno “vertikalno neostvariva rasta” (Bennett 1999:600). Određeni broj takvih studija pomogao je socijalnim patolozima i kriminolozima (Šeparović 1981:41; Perasović 2001:19) koji proučavaju samo devijantne pojedince i grupe. Proučavanje životnog stila “mladića s ugla ulice” kojeg opisuje Čikaška škola nije prikladno za poopćavanje rezultata na sve subkulture, između ostalog jer je proučavajući isključivo devijantne subkulture vrlo teško otkriti najvažniji (kulturni) element subkultura: ⁸ određeni

⁸ Earl Babbie primjerice tvrdi da su fenomenolozi zamjerali Whyteu da “njegovi mladići s ugla ulice opisuju vlastiti život u bandi onako kako on njima ima smisla” (Babbie 2008:323).

kulturni sadržaj se usvaja, osoba ga prerađuje pa eksternalizira kao novi kulturni proizvod i time stvara nove (sub-)kulturne sadržaje (socijalni status, običaje, vrednote, jezik itd.). Bavljenje kriminalom je, stoga, u devijantnih subkultura sekundarna pojava, a primarna je identifikacija s drugim pripadnicima subkulture, poštovanje kodeksa ponašanja, oblačenja, govora itd. Pojedinaac se ne mora nužno baviti kriminalom da bi bio poštovan u kvartu koji pripada devijantnoj subkulturi (definiranoj prema Čikaškoj školi) jer se socijalni status ostvaruje drukčije – kao i kod svake druge (sub-)kulture – posredno, pridržavanjem kulturnih obrazaca poput: zabrane “cinkanja”,⁹ posvećivanja pažnje vlastitom izgledu, čvrstine stavova, spremnosti na obranu vlastite obitelji i drugih faktora.

Definirati subkulturu kao nešto u čemu se netko rađa i iz čega ne može izaći, odnosno ograničavati definiranje aktera isključivo njegovom pripadnosti subkulturi, s postmoderne je pozicije uvredljivo i politički nekorektno. Mnogi će se autori složiti (usp. Muggleton 2000:3): reći da je netko “revolucionaran”, “prljav”, “neškolovan” ili “potječe iz niže klase” samo zato jer se smatra *punkerom*, bilo je jednako besmisleno u sedamdesetima kao što je i danas, no nažalost, još uvijek se počesto čini. Takva situacija ne čudi pretpostavimo li da autori koji i sami pripadaju višoj ili srednjoj klasi nju i mogu bolje razumjeti negoli nižu klasu koja im je u najmanju ruku egzotična (usp. Bennett 2004:3-6), dok Sue Widdicome i Robin Wooffitt u svojoj kritici idu toliko daleko da tvrde da radovi Centra za suvremene kulturalne studije u Birminghamu konstruiraju subkulturne identitete mladim ljudima, umjesto da proučavaju što oni misle i čine (usp. Bennett 2004:10). Riječima Nikole Božilovića:

Tijekom 50tih godina proteklog stoljeća može se govoriti o ozbiljnijem teorijskom uobličavanju pogleda na subkulture. O tome svedoče istraživanja omladinskih družina i njihovih subkulturnih stilova, koji su, prema tadašnjim istraživačima bili zasnovani na roditeljskom ili klasnom iskustvu. (Božilović 2006:236)

Radovi koji su uslijedili u okviru konfliktne teorije, strukturalnog funkcionalizma, teorije etiketiranja, simboličkog interakcionizma i neomarksizma, već prema kontekstu vremena i stupnju razvoja sociologije kao znanosti, razvijaju sve bolje i konkretnije metode i pristupe te stvaraju kvantum empirijskih studija i teorijske građe. No razvoj teorije se i dalje najviše temelji na radovima koji se primarno bave klasnim odnosima u društvu i sve se više udaljava od istraživanja kulture i identiteta kojem subkulture legitimno pripadaju. Umjesto toga znanost se u radovima Hebdigea i mnogih drugih u osamdesetima okrenula istraživanju stila i svemu što on predstavlja i znači, što je jasno ako se uzme u obzir da je to doba kad su nastajali radovi o *punku*. *Punk* je sadržavao izrazitu anarhističku, antipolitičku, umjetničku¹⁰ i šokantnu komponentu koja je nadišla ekonomsko-političke,

⁹ Pulskim riječnikom – “drukanja”.

¹⁰ Hebdige stoga izvore traži u “viziji apokalipse koja je površno stopljena u *punk*, jer su David Bowie i njujorški *punk* bendovi spojili dijelove raznoolikih priznatih ‘umjetničkih’ izvora – od

klasne konotacije te je bilo potrebno dati znanstveni temelj za razumijevanje umjetničke konceptualnosti izražaja u i oko određene subkulture mladih. Gotovo kao da je razvoj novih subkultura išao prema pobijanju onoga što su “otkrivale” dotadašnje studije i *punk* je najednom najeklatantnije do tada pokazao da je u fenomenu subkultura mladih riječ o autonomnom izboru neke osobe, odnosno “eksternalizaciji kulturnog sadržaja”, a ne o devijantnosti ili klasnoj podjeli.

Istraživanja “životne filozofije” i “životnog stila” uglavnom prevladavaju u devedesetima (Tomić-Koludrović i Leburic 2001; Tomić-Koludrović i Leburic 2002), dok ih u kontekstu studija o subkulturama u 21. stoljeću sve više zamjenjuje postmoderna kritika Birminghamske škole (Muggleton 2000; Bennett 2004; Huq 2006, i dr.), odnosno traženje prikladnijih objašnjenja. Naznake najnovijeg pristupa, istraživanja oblikovanja identiteta, naziru se u djelu Anthonyja Giddensa (usp. Božilović 2006:239), a pogotovo na njemačkom govornom području (tzv. *Identitätskonstruktion*; usp. Keupp 2003), na kojem se pojam “subkultura” sve više zamjenjuje terminom “kultura mladih”. Pojavom Christiana Smitha i njegova rada o religiji, nastaje čak i teorija koja se naziva *subcultural identity theory* (Smith 1998:118-119; Smith 2003).

Znanost o kulturi sagledava subkulture u sasvim drugom kontekstu te je definicija subkulture poput one Kroeberove jasnija i preciznija od socioloških jer isključuje devijantnu komponentu, stilsku komponentu i druge koje nisu i ne mogu biti prisutne u apsolutno svakoj subkulturi:

potkultura pretpostavlja cjelovite kulturne zajednice i postojanje svih kulturnih djelatnosti, naravno i dijelova kulture, bez obzira što više ili središnje dijeli s kulturnim tipom te je njezina izvornost u osebnosti “nižih” dijelova kulturnog tipa. Potkultura kao jedna od inačica “materijalizacije” okosnice kulturnog tipa u nižim ili rubnim dijelovima – statusi, pravila, materijalni proizvodi, djelomice i institucije kao i neke manje bitne vrednote – uključuje, naravno, i okosnicu kulturnog tipa. (Kroeber, prema Kale 1988:111)

Takvih se definicija treba prisjetiti kod novih pokušaja definiranja pojma jer se prečesto značenje pojma gubi u konstatacijama poput – “subkultura uvijek nastaje iz dokolice i dosade”, odnosno “subkultura nastaje samo iz određene klase, poput one radničke” ili “subkultura nastaje kad mladi slijede određen muzički pravac” – jer subkultura ne mora biti ništa od toga, a opet uključuje sve to.

Možemo pokušati identificirati različite vrste subkultura: one imigranata, rudara, jahača, roditelja, gusara, brokera, informatičara, ljubitelja životinja, sportaša itd. Od svih njih donedavno su se najviše proučavale devijantne subkulture i subkulture mladih te se nerijetko, nažalost i u sociološkim radovima, obilježja koja se odnose samo i isključivo na ta dva tipa subkultura navode kao zajednička

literarne avangarde i *underground* kinematografije – samosvjesno profane i terminalne estetike. Patti Smith je kao bivša studentica likovnih umjetnosti izjavila da je nastojala stvoriti ‘rock-poeziju’ prema djelima Rimbauda i Burroughsa, dok je potonjeg citirao i David Bowie” (Hebdige 1979:27).

svim subkulturama, što je dovelo do opće zbrke oko samog pojma. Nadalje, uz prostituiranje pojma u medijima (Bennett 2004:10), razni su autori razvili “pluralizam značenja pojma subkultura”, koristeći se njime u najrazličitijim kontekstima.

Subkultura je sociološki pojam koji je “de-sociologiziran” te je time izgubio vlastito značenje i funkciju (Bennett 2004). Vratiti ga u okvire sociologije i lišiti suvišnih, pogrešnih konotacija, odnosno proširiti svim elementima koji su posljednjih desetljeća pokazali da pod njega spadaju, odgovornost je sociologa, ističe Bennett, kao i njihova zadaća za budućnost.

Koncept definiranja pojma subkulture koji se koristi u ovome radu je koncept proučavanja *spiritusa movensa* – “duha” subkulture, odnosno– riječima Gregora Tomca (1988) – subkulture kao “pounutrašnjene autonomne prakse”. Empirijski gledajući, činjenica da je među pripadnicima određene subkulture prisutan strah da ona neće opstati, otkriva nam da je riječ o umjetnoj tvorevini nastaloj iz dokolice, koja ima sasvim konkretnu svrhu (“biti prihvaćen”, pronaći prikladni osobni identitet ili ostvariti viši socijalni status unutar grupe) i koja je duboko ukorijenjena u emocijama samih aktera, a ne u razumu, odnosno u nastojanju klasnovertikalnog napredovanja ili društvenoj subverzivnosti (Bennett 2004).

Ako kulturu shvatimo kao sustav vrijednosti, običaja, simbola i institucija po kojima se prepoznaju pripadnici određene grupe, nacije ili društva, onda je i subkultura isto to unutar kulture i unutar društva, samo u ograničenom, manjem obliku. Subkultura je manifestni i manifestirani duh zajedništva koji definira vertikalno i/ili horizontalno presječenu društvenu skupinu unutar (dominantne) kulture. Sadrži svoje zasebne vrednote i interakcijske simbole te elemente koji su specifični samo akterima te određene subkulture: karakteristično znakovlje koje odaje tek poznavanje pripisanog mu značenja. Naime, kako primjećuje Hebdige, dok je primjerice dio subkulturnog izričaja *modsa* nenametljiv stil, odnosno “besprijekoran” izgled: ulaštene cipele, izglučano odijelo, precizno ošišana frizura, detalji perfektni upravo do razine umjetničkog izričaja koji samo *modsima* omogućavaju identifikaciju, “oni drugi”, neupoznati sa simbolikom navedenog “pretjerivanja sa perfekcijom” ne primjećuju razliku (Hebdige 1979:52). Postoje i oprečni, eklatantni primjeri pripadanja subkulturi, poput recimo *punkera* na kojima često sve vrišti: “JA SAM PUNKER!”. No i ovdje neupućeni promatrač može, primjerice, *koraša*,¹¹ *metalca*, ili čak *reaggae-dub-lika*¹² prepoznati kao *punkera*.

¹¹ Pojam *koraši* odnosi se na obožavatelje *hard-core* glazbe (NYHC skupina poput *Sick Of It All*) ili *rap-metal* skupina poput *Biohazard* ili *Korn*, koji nose široke hlače, ponekad dresove, dugačak lanac od novčanika do remena, a često i karakteristične *dread-lockse*.

¹² Pojmove “rasta” i/ili “rastaman” ne smatram prikladnom alternativom gore navedenom pojmu, jer je rastafarijanstvo prije svega religija te se ne može svesti na pukog ljubitelja *reggae* glazbe (usp. Hebdidge 1979:36).

Koncept “urbanih plemena”, koji je popularizirao Michel Maffesoli zanimljiv je za proučavanje sljedbenika određenog stila u kontekstu “fluidnosti” subkulture. Često se navodi da pojedinac lakoćom prelazi iz jedne subkulture u drugu, da one nisu nešto fiksno i određeno, što je najveća zamjerka konceptu “subkultura” te se stoga predlaže napuštanje pojma. No “subkultura” kao makropojam zaista dobro objašnjava pojavu, a kao što u svakoj kulturi postoje kulturno sasvim autonomni, neovisni pojedinci koji joj ipak pripadaju, subkulture je potrebno proučavati i kao zasebne entitete unutar šireg konteksta određene kulture i kao fenomene neovisne o svakom akteru pojedinačno.

Postoji nekoliko subkultura mladih na koje valja obratiti pažnju u ovome radu dok definiranje pojma subkultura treba ostaviti nekom daleko opsežnijem radu i širem društvenom gledanju od sredine kakva je Pula – specifičan kulturni mikrokozmos, a istodobno tipičan gradić kakvih ima svugdje.

Pula u osamdesetim godinama 20. stoljeća

U osamdesetima se u tadašnjoj Jugoslaviji spustila dob otkrivanja “alternativnih životnih stilova” te ulaska u subkulturu mladih. Među starijim pučkoškolcima koji su iz prvih MTV spotova i nezaobilaznih plakata na zidovima (npr. sastava *Duran Duran* i *Boy Georgea*) učili kako izgledati, populariziran je trend bojanja kose i raskošnog ukrašavanja odjeće sjajnim dodacima poput bedževa i zakovica. Simbolika tih ukrasa bila je sasvim nerazumljiva mlađim generacijama koje su se užurbano raspitivale i tražile upute, želeći pripadati tom novom, zanimljivom, “šarenom pokretu”. Prvi je put u povijesti kultura mladih došla u nerazmjern sraz s dominantnom, roditeljskom kulturom koja je bila prisiljena popustiti i “prihvatiti različito”. Uzmemo li da je David Bowie svojim “transrodnim” šminkanjem u sedamdesetima bio alternativan i šokantan, u osamdesetima su to već činili svi – alternativni *underground* postao je trendovski *mainstream*.

No jesu li ti mladi ljudi bili “pop-” ili “alter-”? Ili su jednostavno bili dio *mainstream* kulture bez dodatnih podjela? Subkulture? Možda kontrakulture? Svakako se radilo o modi, trendu, no nametalo se pitanje odakle je to došlo, tko je “naredio” da se treba tako obući i našminkati. Razvoj tog i takvog “(ne) šokantnog *mainstreama*” omogućio je prvi put šire toleriranje subkulturnih stilova na koje se počelo gledati kao tek “fazu u odrastanju”. Naime, prema riječima starijih Puljana, tada se već znalo da su: “... nekadašnji *hipiji* bili kasniji intelektualci: profesori, liječnici, bankari...”, što je smirilo pripadnike roditeljske kulture i ublažilo “moralnu paniku” prilikom pojave svakog novog subkulturnog izričaja među mladima (usp. Perasović 2001:73). Dok su drugdje u zapadnom, “demokratskom” svijetu šezdesetih i sedamdesetih subkulture mladih izravno sudjelovale u revolucionarnim kretanjima, u Hrvatskoj to zbog specifične političke

situacije nije bilo tako. Rock kultura mladih bila je nesumnjivo obojana politikom “tihog otpora”, no ne možemo govoriti o nekom širem revolucionarnom odnosno kontrakulturnom pokretu, poput primjerice *hippie* pokreta.

Hrvatsko proljeće, primjerice, nema nikakve veze s rock kulturom ni subkulturnim stilovima, što se može lako primijetiti čak i površnim pogledom na fotografije aktera iz toga doba. U svjetlu iznesenoga lako je zaključiti da se razvoj subkultura i njihovih pratećih stilova na ovim područjima više odnosio na glazbu, identifikacijske i kulturne elemente nego na revolucionarne, te je i to utjecalo na tolerantan stav prema subkulturama mladih i njihov razvoj uopće.

U Hrvatskoj su se, dakle, subkulture mladih u posljednja četiri desetljeća razvijale relativno drukčije nego u ostatku svijeta te bi se vjerojatno čak moglo govoriti o određenom “fenomenu hrvatskih subkultura mladih”.¹³ Naime, čak ni u kasnim devedesetima pojava *anarhopunkera*, tzv. *antifašista* koji su po zagrebačkim ulicama krvavim obračunima “vodili rat” protiv *skinheada*, odnosno stajali u prvim redovima na prosvjedima na Trgu bana Jelačića – subkulture mladih u Hrvatskoj nisu postale žarištem revolucionarnih kretanja koja su bila i ostala tek popratnim (kulturnim) pojavama karakterističnima za “mladenački bunt”. Subkulture su se zadržale na stilu, identitetu te kulturnim elementima poput glazbe, umjetnosti i odijevanja, odnosno u novije vrijeme filmova, konceptualne umjetnosti, kreativnosti općenito.

Za razliku od primjerice Sjedinjenih Američkih Država, gdje su iz subkultura izvirala i protukulturna kretanja ili Rusije, u kojoj je *emo* subkultura zakonom zabranjena jer “kvari mladež” i gdje su pripadnice skupine *Pussy Riot* u toliko otvorenom sukobu sa vlašću da ih vlast progoni, zatvara i zakonski sankcionira, u Hrvatskoj to nije tako. Uzmemo li u obzir da kapitalno, najcitiranije djelo o subkulturama njemačkoga govornog područja *Theorie der Subkultur* Rolfa Schwendtera (1971) u subkulture ubraja, primjerice, militantne ili čak terorističke organizacije poput *Brigate Rosse*, *Baader Meinhof* i *Black Panthers*, “fenomen hrvatskih subkultura mladih” počinje djelovati kudikamo utemeljenije.

U takvoj specifičnoj situaciji nije jednostavno odabrati odgovarajući okvir za istraživanje. Proučavati subkulturu metodom *hip and square* poput pripadnika Čikaške škole (usp. Perasović 2001:137) čini se idealnim, no biti *hip*, ili “faca” u pulskim je pojmovima nekad značilo ponašati se i izgledati poput nekog pozitivca iz westerna, a danas je taj izraz gotovo neodrediv. Ono što bismo danas nazvali “biti *cool*”, u osamdesetima je, pa donekle i u devedesetima dok rat nije sve promijenio, bilo sasvim drukčije nego u poslijeratno doba. Možda bi stanje bilo najlakše opisati scenama iz iznimno gledanog, i u kontekstu pulske subkulturne scene iznimno inspirativnog filma Waltera Hilla *The Warriors* (1979.).

¹³ Čak i drukčije nego u susjednoj Sloveniji, na što upućuje, primjerice igrani film *Autsajder* iz 1997. godine, u kojem glavni lik ulaskom u *punk* subkulturu nastoji nadići vlastiti “bosanski” nacionalni identitet te ulazi u sukob sa svime što ga povezuje s tim identitetom.

U osnovnim je školama osamdesetih među učenicima starijih razreda bilo, mnogo tih *hard-rock-hippie-alter-heavy* (kako ih najbliže odrediti?!) aktera, koji su uglavnom svi izgledali isto: nešto duže kose, u jaknama i hlačama od svijetloga *jeansa* s tek pokojom zakrpom uglavnom s neutralnim ili *heavy-metal* motivima (najčešće skupina *Iron Maiden*, *Motorhead* i *Helloween*, bez obzira na to što, pokazalo se poslije, većinom zapravo nisu bili metalci “po definiciji”). Takve zakrpe i majice, motivi lubanja, kostiju i monstruma tek su sekundarno odraz potreba za privlačenjem pažnje i šokiranjem roditelja. Na prvome mjestu to je kopiranje “starijih” i romantično nastojanje da se bude *cool*, prihvaćen, dakle bez konkretnog značenja, odnosno razumijevanja. U to su se vrijeme u Puli rijetko gdje mogle nabaviti kožne narukvice sa zakovicama i “prave” zakrpe, “stariji” su ih uglavnom nabavljali iz inozemstva, a sjećam se jedne jedine trgovine u tadašnjoj Prvomajskoj ulici koja je prodavala jeftine i šablonizirane reprodukcije majica neodređenih motiva, najvjerojatnije ručnih radova samog vlasnika.



Slika 1. Pulska “omladina” u osamdesetima: prvi metalci¹⁴

U gradu je djelovalo nekoliko pravih urbanih “bandi”, koje su nastale po uzoru na spomenuti Hillov film.¹⁵ Reklo bi se da je to za Pulu bio tipičan fenomen: nastanak nove subkulturne skupine ili njezine popularizacije, odnosno širenje novog životnog stila među mladima nakon gledanja filma koji ga tematizira. Tako je bilo

¹⁴ Preuzeto s <http://www.clubuljanik.hr> (pristup 03.07.2012.).

¹⁵ O sličnom fenomenu u Zagrebu vidi Perasović 2001:223.

s *punkom* i filmom *The Great Rock 'n' Roll Swindle / Who Killed Bambi?* (1980.), sa *skinheadima* i filmom *Romper Stomper* 1992.), te sa *skaterima* i filmovima *Trashin'* (1986.), *Gleaming the Cube* (1989.) i *Jackass: The Movie* (2002.).¹⁶

Pulske su bande svojevremeno bile opasne, no njihovi su se pripadnici u osamdesetima uglavnom zadovoljavali “paradama” gradom na *Tomos* mopedima, “obranom” svoga kvarta tučnjavama s neizostavnim heroizmima filmskoga tipa (npr. odlazak u drugi kvart i izazivanje protivničke bande sam i goloruk, kao i drugim “dokazivanjima muškosti”), ispijanjem alkohola, a katkad i uživanjem droga, najčešće “snifanjem” ljepila.¹⁷

Bande su, jasno, uglavnom nastale lokalno, u kvartovima, a nekadašnji članovi su danas raznolikih profila i zanimanja kao i tad, samo što su nekad te razlike skrivali, i nesvjesno i radi konformiranja s grupom. Tu je ponajprije riječ o imućnijima koji su često “žicali” i odijevali se u odrpanu odjeću ne želeći odskakati od ostalih. Ta činjenica govori i o možda najvećoj specifičnosti Pule u odnosu na druge sredine u kojima se događa upravo suprotno – bogatiji nastoje što eklatantnije pokazati vlastito bogatstvo i povećati jaz između sebe i siromašnijih.

Pula je, dakle, bila i ostala *rockerski* grad, čak i uz provalu *techno* glazbe, *hip-hopa*, “cajki” itd., no u drugoj polovici devedesetih nije bilo čudno da netko tko redovito posjećuje rock koncerte, već idući dan prisustvuje nekom *techno partyju* i ni odjećom ni ponašanjem ne odskače od tipičnih konzumenata, ili da ga ljudi euforično pohvale što je, recimo, kao poznati *rocker* došao na *hip-hop party*. Mnogi intervjuirani akteri to smatraju divnom osobinom grada iako primjećuju da takva praksa, nažalost, odumire u poplavi nekih novih aktera koji, prema njihovim riječima, kulturno tu ne pripadaju. Često se i izjavljuje da je razmetanje novcem donedavno bila nepoznata ili čak prezrena strategija socijalnog potvrđivanja, dok od početka novoga milenija raste.

Punk

Punk je kombinacija (a)političnosti, glazbe, likovne umjetnosti, filozofije te je možda najspecifičnija subkulturna pojava od svoga nastanka. U filmu *The Great Rock 'n' Roll Swindle* to je savršeno oslikano scenom u kojoj Malcolm McLaren nadgleda transformaciju “obične” mlade djevojke u *punkericu* uz neizbježnu kompletnu promjenu stila: frizure, *make-upa*, nakita i odjeće. Nakon toga ona

¹⁶ Iako se može govoriti o kontinuitetu *skaterske* subkulture, očit je porast zanimanja u novih aktera i povratak aktivnom djelovanju starih aktera pojavom filma *Jackass* i istoimene serije na MTV-u.

¹⁷ Pulske bande *Lovac*, *Vila*, *Box*, *Barakeri*, *Crkvenjaci* i dr. se i danas pamte i poštuju zbog tipičnog *tough* ponašanja, izdržljivosti u tučnjavama, hrabrosti itd.

izlazi iz zgrade i sjeda na zadnje sjedište *Rolls-Roycea* dok joj profesionalni vozač u crnom odijelu s kapom i bijelim rukavicama – pridržava vrata.

I među pulskim *punkerima* je bilo ljudi različitoga socijalnog statusa, izjednačenih u zajedničkom nastojanju da nadiđu vlastiti *background* te postanu nešto treće. I rijetko se u toliko čestim, upravo svakodnevnim razmiricama tko je “pravi” *punker*, a tko ne, spominjalo nečije imovinsko stanje.¹⁸ Uglavnom se nekom zamjerao nedostatak stila, nedovoljna subkulturna zrelost: radikalnost u izražavanju ili nepoznavanje glazbe i povijesnih činjenica *punka*. I tu su uglavnom svađe među samim *punkerima* (na razini stila, subkulture, ne na osobnoj razini) i završavale. Zanimljiv je, ipak, horizont: “Loše ti to stoji, nećeš nikad biti pravi *punker!*” u pristaša estetike ružnoće, odnosno anarhije, no Hebdige podsjeća: “Između začetnika i sljedbenika uvijek postoji značajna razlika u svakoj subkultur... npr. *modsi* su imali zamršen sustav klasificiranja po kojem su se ‘face’ i ‘stilisti’ koji su sačinjavali izvornu skupinu razlikovali od nemaštovite većine – ‘klinaca’ i ‘skuteraša’, koji su optuživani za upropaštavanje i obezvrjeđivanje stila *moda*” (Hebdige 1979:122).



Slika 2. Prvi pulski *punker*¹⁹

¹⁸ Zanimljivo je da to isto pitanje muči i britanske *punkere*; usp. Muggleton 2000:2.

¹⁹ Preuzeto s <http://www.clubuljanik.hr> (pristup 03.07.2012.).

No *punk* u Puli ima zanimljivu povijest koja nadilazi sociološki interes. Od 1975. do 1977. *punk* je u Velikoj Britaniji dostigao punu snagu,²⁰ odakle se sporo širio bez interneta i drugih današnjih komunikacijskih sredstava, a uz relativno zanemarivanje (ili tiho zgražanje) medija, pogotovo jugoslavenskih socijalističkih. Ako se uzme u obzir da je već iduće godine u Puli osnovana, slažu se mnogi, prva *punk* grupa na ovim prostorima – *Problemi*, jasno je kako je *punk* u Puli pronašao plodno tlo te zašto su *punker*i i danas najaktivnija pulska subkultura mladih.²¹



Slika 3. *Punk* bend *Problemi*²²

Iznimno je zanimljiva perspektiva kojom se od samih početaka do danas bave tekstovi pjesama čuvenog pulskog *punk* benda *KUD Idijoti*, od samih početaka do danas. Riječ je o vizionarskoj i nadasve inventivnoj kritici političkog, kulturnog i gospodarskog stanja. Ilustrativno je u tom smislu, primjerice, objavljivanje EP-a *Hoćemo cenzuru* 1988. godine, svega nekoliko godina prije nego su, prema njihovim vlastitim riječima, cenzuru u medijima stvarno i doživjeli, dobivši od *Hrvatske glazbene unije* čak i neslavnu “zabranu javnog nastupanja” zbog stavova koji su zastupali u tekstovima i nastupima te odluke da u prvoj polovici devedesetih

²⁰ U Sjedinjenim Američkim Državama se to zbilo pojavom skupine *The Ramones*, njujorškog kluba *CBGB* i bendova koji su se okupljali u njemu.

²¹ Akteri iz toga doba svjedoče da je *punk* u Pulu donesen morskim putem, odnosno da je nekolicina pomoraca iz Londona donijela prve ploče i upute “kako se to radi u Engleskoj”.

²² Preuzeto s <http://forsinisteznali.blogger.hr/default.aspx?tag=muzika> (pristup 03.07.2012.).

svojim sudjelovanjem podrže nastupe srpskih bendova u susjednoj Sloveniji. Revoltiranost tom novom hrvatskom praksom bila je česta tema u *Uljaniku* i oko njega, a zajednički je zaključak ispitanih alternativnih rock glazbenika glasio: “Toliko o ‘demokraciji’ tog vremena.”

Punk se u Puli u mnogočemu promijenio dolaskom civilnih institucija demokratskoga društva i slobodnog udruživanja u nevladine udruge. Udruga građana *Monte Paradiso* je tako postala *cornerstone* pulskog *punka*. Udruga je zauzela prostor tadašnje istoimene tvrđave na Vidikovcu i počela održavati *Monte Paradiso festival*, koji je postao tradicionalnom pulskom manifestacijom, iako je kasnije preseljen u bivšu kasarnu *Karlo Rojc*, u kojoj je zaživio pluralizam građanskih udruga, a subkultura mladih je organizirana u svom najsajajnijem obliku.

Rock klub *Uljanik*

Klub *Uljanik* desetljećima je bio prava institucija subkulture mladih osim između 1975. i 1992. kad je funkcionirao kao klasični *disco* klub s povremenim rock koncertima. Tu su bendovi nastajali, doživljavali vrhunac slave, propadali pa se opet vraćali na scenu. Tu su nastupala najveća imena hrvatske, jugoslavenske pa i svjetske rock produkcije poput *Atomskog skloništa*, *Partibrejkersa* ili *UK Subsa*.

U devedesetima *Uljanik* postaje jedinom scenom “alternativnog” izričaja u Puli, a i u hrvatskome dijelu Istre, i to kad čak i riječki *Palach* polako posustaje. Upravo tada *Uljanik*, u najnepovoljnijim uvjetima ikad, doživljava svoje najsvjetlije trenutke. Oko najmoprimca, Gorana Praštala – Bate okupljaju se dvije osnovne struje promotora: *heavy-metal* struja kojom se najviše bave braća Bijažić s nekolicinom entuzijasta te krajnja “alter struja” kojom se bave drugi promotori. Prva, ciljajući na najveća imena svjetske scene, nastoji uz domaće *heavy-metal* grupe dovoditi i inozemne bendove poput *Brutal Truth*, *Macabre* i *Misfits*, dok se druga struja povezuje s Markom Brecljom, koji je u svojem klubu *MKC* u Koprnu organizirao koncerte rock i “alter” bendova – od bivših članova Zappinih *Mothersa* (*The Jack and Jill Experience*) pa sve do latvijskih bendova neobičnih imena i nezaboravne eksperimentalne glazbe na naoko rocku neprimjerenim instrumentima (poput “električnih grablji”, trombona ili melodike). To je doba procvata festivala poput *Art&Music festivala* i, prema riječima promotora i organizatora koncerata (poput poznatih Žekija, Slavena i nezaobilazne braće Bijažić), telefonskih poziva *tour-managera* bendova poput *Metallice* ili *Faith No More*, koji su ostali razočarani čuvši da u *Uljanik* fizički ne može stati više od dvije tisuće ljudi, i to na terasi.

Ni uz silne napore neke probleme nije bilo moguće premostiti, tako da je to vrijeme stalnih policijskih racija, medijske cenzure, a i vrijeme u kojem su gotovo

svi stilovi bili nagurani i stejšnjeni u *Uljanik* – odnosno, tadašnjim policijskim rječnikom: “...i nigdje van njega!”. Tu je bilo *punkera*, metalaca, starih *rockera*, “običnih uličnih pijanaca-boema” (mladih i starih), “šminkera”, ponekog *hip-hoppera*, *noise-alter* specifika, slobodnih umjetnika, *squattera*, nekoliko narkomana (uglavnom šminkera i “starih ‘psihodeličnih’ *rockera*”) te sve do 1996. godine samo jedan klasični *skinhead*. Takva je pomiješanost različitih stilova na jednome mjestu bila poput tempirane bombe – koliko zbog više ili manje jasno iskazane netrpeljivosti među pripadnicima različitih stilova, tinejdžerskih osobnih obračuna zbog djevojaka, prevara ili ogovaranja, toliko i zbog percepcije stanja u regiji, od strane najveće većine ispitanika, kao socijalno i politički²³ teškog.

U *Uljaniku* se, naime, uvijek naveliko raspravljalo o politici te je i stoga često dolazilo do verbalnih sukoba koji su katkad stvarali određenu “tihu” netrpeljivost među pojedincima sukobljenih stavova. Poslijeratne učestale tučnjave, nanošenje štete i provale naposljetku su rezultirali gomilanjem problema te, konzekventno, i zatvaranjem kluba, odnosno prelaskom kluba u ruke novih najmoprimaca s drukčijom vizijom.

U drugoj polovini devedesetih, dakle, odnosi među sljedbenicima raznih stilova sve se više zaoštravaju. Kulminacija je bilo nekoliko. Prvo su krenuli učestali obračuni svih “alternativaca” sa “šminkerima” koji nisu odgovali terminu “yuppies” (Kotarba i Wells 1987), odnosno nisu pripadali bogatom sloju, nego su pripadali upravo (naj)siromašnijem sloju, ali su se agresivnošću i nepriznavanjem tipičnog *dress-codea* ostalih “alternativaca” svrstali u kategoriju *trouble-maker*a, koje su čak i redari u “*Uljaniku*” prezirali, često nesvjesni identičnosti vlastitog *backgrounda*. Među tim i takvim šminkerima bilo je i mnogo mladića koji su uspješno trenirali borilačke vještine kojima su, kao i pretjeranim količinama alkohola, pokušavali nadomjestiti slab socijalni status i neizvjesnu sutrašnjicu.

Uglavnom, prema izjavama aktera, propast takve veličine, bastiona pulske subkulture mladih krajem devedesetih, tragično se svela na ovo: najmlađe *punkere* izmanipulirao je samonametnuti “vođa” (*punker* nadimka “Toster” – u intervjuima identificiran kao “Eric Cartman”²⁴ pulskog *punka*), “šminkeri” su dolazili šakama braniti svoje pravo da budu “šminkeri u *Uljaniku*”, metalci su posljednji put u Puli pripadali svim mlađim naraštajima od prvog razreda srednje škole do kasnih dvadesetih godina, i smatrali su *Uljanik* svojim, napose zbog DJ-a koji su bili metalci. *Punkere* i “ostale” jednostavno su “tolerirali” i zbog toga očekivali određen respekt, odnosno osjetili “pravednički gnjev” kad su zaključili da je taj respekt izostao. Malobrojni “intelektualni alternativci” i ostale “stilske manjine” uglavnom su se držali sa strane, kako to obično i biva. Donekle čudi odnos *punkera* i metalaca. Dugo se nametao zaključak da je posrijedi efekt “express-lonca”, kao

²³ Poput etiketiranja Istrana “iredentistima” i “anti-hrvatskim” elementima – usp. Kalapoš 2002:84-85.

²⁴ Iznimno malevolentan, iskompleksiran lik u crtanoj seriji *South Park*.

ratni i poslijeratni *flashback*, no intervju s akterom koji tvrdi da je upravo on prvi pulski *punker* otkriva da su se potkraj sedamdesetih također “tukli s motoristima”, što upućuje da su uvijek postojali neki “vanjski neprijatelji” i da se često “tuklo radi same tučnjave”.

Čini se, dakle, da su masovne tučnjave temeljene na sukobu zbog stila; bili su to klasični adolescentski ispiti snage i muškosti u kojima je “neprijatelja” trebalo izmisliti ako nije postojao. Ipak, toliki animozitet između ovih dviju, barem u Puli vrlo sličnih subkultura, imao je, uvjeren sam, duboke korijene i u tome kako je ostatak pulskog društva percipirao jedne i druge. Najmanje je pogrešno kazati da je antagonizam nastao na dubokoj nepravdi: metalci su bili relativno prihvaćeni, roditelji su ih čak i vidjeli kao logičan nastavak njihove vlastite *rockerske* prošlosti, jer su i sami nekad izlazili u *Uljanik* i slušali rock, dok najmlađe *punkere* nitko nije tako cijenio i uvijek su bili na samoj margini ne samo sa stajališta dominantne, roditeljske kulture, pa onda i nove “svehrvatske kulture tamburica i bećaraca”, već i onoga pulske, *rockerske* subkulture.

S druge pak strane, ako se uzme u obzir da su *punker*i i metalci oduvijek svirali zajedno u istom metal ili *punk* bendu, začuđuje eksplozija nasilja u drugoj polovini devedesetih. U tom je kontekstu zanimljivo primijetiti da primjerice u zagriženom metal bendu *Nailed*, svira basist koji nije metalac, a izgleda najviše kao mlaki *punker* ili *noiser*, dok u *Antitodoru*, najklasičnijem *punk* bendu, svira gitarist koji je ne samo metalac, već i *biker*. Čak i u *KUD Idijotima* povremeno svira Kristijan Bijažić, po svojim “korijenima” metal bubnjar.

Najvjerojatnije akteri koji su onda stvarali razliku među *punkerima* i metalcima, odnosno pokretali nasilje, danas više nisu ni *punker*i ni metalci – jednostavno nisu prisutni. Oni koji su to ostali do danas, i dalje su “tu” i ne trebaju im ni tolerancija ni uvažavanje jer su prijatelji. *One big happy family*, rekli bismo, onih koji su ostali do kraja na sceni. Možda je propast pulske subkulture devedesetih bila upravo posljedica njezine neizdržive masovnosti, prevelike za tako mali grad, pa su razlike unutar nje dovele do probijanja kritične mase, a ravnoteža (nenasilja) se uspostavila kad se smanjio broj subkulturnih aktera.

Bilo kako bilo, najvažnije od pulske subkulture, dakle progresivnost alternativne scene, ugušena je, utopljena u moru nekih (individualnih) potreba, profita, bez iskrenosti kojoj se nekad težilo. Sve pulske subkulturne pojave s početka drugoga milenija neusporedive su s onim što je nekad *Uljanik* značio za kulturu, hrvatsko društvo, odnosno nekoć i za jugoslavensko. Ako se uzme u obzir danas nezamisliva činjenica da je u osamdesetima u *Uljaniku* (tada *disco* klubu) svaku večer u tjednu bilo između 1500 i 2000 ljudi (Strahinja 2004), u devedesetima petkom i subotom uglavnom sličan broj, a danas, prema riječima promotora i najmoprimaca, posjetitelja ima jedva nekoliko stotina, najčešće i manje, brojke govore na što se svela pulska scena.



Slika 4. “Smjena generacija” 1987. godine – od raka umire Sergio Blažić Đoser, frontmen *Atomskog skloništa*, a *KUD Idijoti* pobjeđuju na Omladinskom festivalu u Subotici. Godine 2012. od iste bolesti umire Branko Črnac Tusta, frontmen *KUD Idijota*. U kontekstu ovog rada taj se datum može proglasiti trenutkom kada je definitivno umrla pulska scena.²⁵

(Heavy) metalci

Pulska metalska scena je svoj domaći vrhunac doživjela u kasnim osamdesetima i ranim devedesetima, kad je u Puli, bukvalno, bilo više (osnovanih) metal bendova nego njihovih članova. Bendovi su se okupljali, članovi se izmjenjivali, mijenjala imena, glazbenici “posuđivali” iz drugih bendova i stvorila se baza za scenu koja je dugo ostala netipično jaka. Velik je broj bendova zaboravljenih imena i legendarnih glazbenika koji i danas, tu i tamo nostalgично okupe (stari ili novi) bend.²⁶ Zanimljivo je da u to vrijeme još uvijek kronično nedostaju glazbeni instrumenti i oprema,²⁷ sviralo se na ručno izrađenim instrumentima najslabije moguće kvalitete, u rasponu od najjeftinijih čeških gitara marke *Jolana* i domaćih *Melodija* do onih rabljenih ili kupljenih u susjednoj Italiji, dok je danas dostupan svaki vrhunski instrument, a samo u Puli postoje tri moderno opremljene trgovine glazbenom opremom. Svejedno mladi, “oni koji dolaze”, pokazuju sve manje

²⁵ Preuzeto s <http://ladonja.org> (pristup 03.07.2012.).

²⁶ Poput benda *Devastation* koji su povratak na scenu označili objavljivanjem kompilacije ranih radova u *Kini*.

²⁷ Uz svjedočanstva samih aktera, navedeno i u *Strahinja* 2004.

zanimanja za sviranje. Nadalje, razvoj računala i dostupnost vrsnih snimaka “iz vlastite sobe” nezamisliva je iz perspektive osamdesetih, no paradoksalno – snima se daleko manje glazbe nego tada. Također, iako se danas na servisima poput *youtube.com* ili *soundcloud.com* može vrlo jednostavno “u vlastitoj režiji” objaviti glazbeni uradak bez diskografa, objavljuje se primjetno manje nego u to doba, kako nostalgичno primjećuju vlasnici tadašnjih diskografskih izdanja.



Slika 5. Dan SKOJ-a u *Uljaniku*²⁸

Osamdesete godine su fenomen za sebe u cijelome svijetu, od duhovnih civilizacijskih stečevina poput registriranog osjetnog pada nasilnih zločina do tehnoloških i znanstvenih – prvih osobnih računala i digitalizacije zvuka. No svejedno je u Puli, umjesto do eksplozije *hip-hopa*, koji je dugo bio krajnje marginaliziran, došlo do najozbiljnije pojave koja se slobodno može nazvati fenomenom pulskog metala. *Punk* je jača scena u smislu trajnosti domaćih i posjeta stranih bendova te brojnosti aktera i snage festivala. Biti metalcem u Puli u osamdesetima i devedesetima zaista je nešto značilo. Simboličko značenje pripadanja toj subkultur, u smislu spomenutog pristupa proučavanja “duha” subkulture, ono je čime bi se ovaj rad trebao više baviti nego katalogizacijom same scene, no osnovni je problem što u Puli biti metalac ne znači imati dugu kosu i šarenu majicu omiljenog benda (ili bar nekad nije značilo, a budućnost će pokazati

²⁸ Preuzeto s <http://www.clubuljanik.hr> (pristup 03.07.2012.).

kakvi su metalci novoga milenija). Od trenutka kad pojedinac počne slušati metal glazbu do trenutka kad postane znalac metal glazbe ili mu kosa naraste na dužinu zbog koje je (kako i prema kompletnom stilu) svugdje u svijetu prepoznat kao metalac, nitko u Puli ne dovodi u pitanje je li riječ o “pravom” metalcu ili ne, kao što je to često u, recimo, *punku*. Na tragu onoga što piše Perasović (2001:301), pulski metalci su se neovisno regrutirali iz svih slojeva društva, no suprotno od razmatranja raznih autora, poput onoga Perasovićevog (usp. 2001:293), primjetno je da su to iznimno rijetko nogometni navijači. Dapače, prema izjavama aktera, oni su u Puli češće slušali *punk* ili se predstavljali *punkerima*.

Kao što su pokazale i druge studije, i u Puli je među metalcima bilo raznih *pozera* (Kotarba i Wells 1988), no bilo ih je lako prepoznati. Često su to bili najmlađi, još češće mlade i neiskusne djevojke koje su tako pokušale ući u “đir”, “ekipu”, ili “bandu”²⁹ pa su nosile majice nekog benda bez poznavanja ijednog albuma ili pjesme. To se kažnjavalo odmah nakon prepoznavanja “prekršaja” relativno strogo, otvorenim podsmijehom i “ridikuliziranjem”, na što bi “žrtva” sama promijenila stil ili bi se dublje upoznala s metalom pa neka intenzivnija intervencija nije bila potrebna. Druga su vrsta muški adolescenti koji su naknadno (sa šesnaest ili više godina) ušli u subkulturu te se na njih posebno pazilo. Ako su, “bacajući se” (plešući) uz određenu pjesmu, u ključnom trenutku promjene ritma nastavili po starom ili nakon završetka pjesme još uvijek mahali kosom kao da nije kraj, događalo se čak da dobiju i pogrđan nadimak upravo po toj pjesmi ili bendu.

No, specifičnost pulske metalske subkulture je upravo u tome što bi netko od starijih, pa čak i onih koji su hijerarhijski na samom vrhu scene, omogućio onima najmlađima (ili stilski bezizražajnim) koji su se željeli dublje uključiti u subkulturu da presnime albume koji su ih zanimali, preporučio druge i tada bi automatski stigma bila skinuta. Toliko se poštovao iskren, pravi interes za scenu, da je, prema riječima aktera, biti “pravim” metalcem u Puli značilo samo voljeti metal glazbu i “živjeti za nju”. Metalaca je bilo i kratkokosih, pa čak i sasvim sportski odjevenih, onih koji su imali čitave kolekcije originalnih nosača zvuka koje su nabavljali iz najrazličitijih izvora još dok se o internetu nije ni pričalo, dakle neograničenom snalažljivošću.

Vrhom alternativne scene, u tom “radnom” smislu (od organizacije koncerata, vođenja radioemisija, DJ-inga i svega vezanog uz scenu) prokrstarili su razni akteri koje je možda nepotrebno sve nabrojiti, no sociološki je zanimljivo da ti ljudi često nisu imali nikakve veće koristi, ni za vlastiti ego, ni financijski, ni politički, ni za išta drugo. Radili su to za scenu, iz čistog entuzijazma i ljubavi, odnosno zato

²⁹ Izraz je nadrastao svoju nekadašnju konotaciju i više nije imao veze s nekadašnjim sustavom bandi niti teritorijem, te je počeo označavati skupinu ljudi, odnosno respekt koji netko osjeća prema njoj kad im se obrati sa: “Di ste, ban-do?” te je važno napomenuti da je naglasak pri izgovaranju kratak i na prvom slogu i na zadnjem.

što “netko mora, a ja mogu, zašto onda ne bih ja?”. Na kraju krajeva, jasno je da je Pula mali grad i takvo se bogatstvo njezine subkulture nije dogodilo slučajno, već isključivo zbog ponekih pripadnika subkulture mladih koji i danas, već prema vlastitom emocionalnom i mentalnom sklopu, smatraju da je “u radu spas (scene)”, poput čuvenog Zlatka Gotovca – Zlaje i članova udruge *Syntheses*.

Nažalost, sredinom devedestih sve do pojave tzv. *ča-vala* – prisutna je među akterima percepcija ignoriranja svega “pulsog” u hrvatskim medijima (Kalapoš 2002:115).³⁰ U emisiji *Metal Mania*, koja se željno iščekivala svaki tjedan, često su se ponavljali, upravo reciklirali spotovi, što je ponekad razočaravalo do granice očaja.³¹ *Izvan struje* Damira Tiljka bila je daleko kvalitetnija emisija koju su voditelj i urednik pod nejasnim okolnostima ukinuli kad je bila najpotrebnija. Ona se nije bavila metalom, već “alternativom” u shvaćanju iz devedesetih: *noiseom*, *grungeom* i eksperimentalnom glazbom daleko od svjetala pozornice *mainstreama*. Prema svjedočanstvima rock glazbenika iz tog doba, cenzura je polako ali sigurno zamračivala progresivnost i moglo se očekivati da će to ostaviti traga u hrvatskome društvu. Zapravo, neupitan je utjecaj koji su “stav odozgo” i kasnija ekonomsko-politička situacija sve manjih kućnih budžeta i degeneracije vrednota koja traje i danas ostavili na subkulturu mladih, pogotovo pulsku. Prema jednoglasnim izjavama glazbenika imperativ je glasio: “Pjevaj na hrvatskom i glazba nek’ ti je razumljiva svima – radi na razvoju hrvatske kulture!”. Metalci koji su pjevali na engleskome, u novom hrvatskom poretku nisu imali mjesto. No, najgore od svega je što su propali bendovi koji su imali šansu osvojiti svijet (poput benda *Aeon*), odnosno tada jaka scena iznjedrila je iznimno visoku kvalitetu koja se iz perspektive novoga milenija čini nedostižnom.

Totalna perverzija

U takvoj, nimalo zahvalnoj situaciji za ikakav ozbiljan rad, očaj je još jednom natjerao kreativne ljude da iznađu drugi način. Tako je, na primjeru američkih *Anal Cunt* te sve sile *grind-core* bendova koji su na trenutke djelovali toliko smiješno da je bilo teško zaključiti jesu li ozbiljni ili parodija, nastala najveća pulska koncertna atrakcija ikad, parodijska scena nazvana *Totalna perverzija*. Nastajali su bendovi smiješnih imena, poput *Špelandera de Gallinas*, *Coitus interruptus*

³⁰ Osim velikih koncerata, najčešće u Areni, ili memorijala *Sergio Blažić Doser*, koji se zbog raznih razloga, a najviše humanitarnog značaja i masovnosti, brojnosti estradnih imena uključenih u projekt – jednostavno nije mogao medijski ignorirati.

³¹ Za metalca devedesetih godina odvojenost od američkog rock *mainstreama* u ratnoj situaciji bila je vrlo frustrirajuća. Neočekivane (blage) reakcije vandalskog tipa nakon emitiranja *Metal Manije*, u kojoj bi se ponavljali spotovi (najčešće “Orgasmatron” u izvedbi *Sepulture*, te spotovi *Metallice*), poput razbijanja prometnih znakova ili prevrtanja kontejnera sa smećem služile su izbacivanju frustracija blagim “divljanjem” po gradu.

te legendarni *Brijačina kojona* i *Lizatori pizdere*, uz koje su se vezali i relativno ozbiljniji *grind-core* bendovi poput benda *Pulska Garež* ili, i danas aktivnog, *Bolesno grinje*. Također, tu su i drugi krajnje parodijski orijentirani sastavi koji nisu bili dio *Totalne perverzije*, ali ipak tvore scenu koja najbolje pokazuje tadašnje stanje duha, jer bendovi poput *Leukkemiaa* (koji su bili začetnici scene parodiranja) ili *Pad' Ališće* (koji su svirali nemoguć *crossover* Đorđa Balaševića i *hard-core punka*) najčešće nisu ni svirali *grind-core*, a bilo je i raznih “parodija-punk” bendova poput legendarnog benda *Greška*.



Slika 6. Začetnici *Totalne perverzije* – *Lizatori pizdere*, među njima i Zlajo iz udruge *Syntheses*³²

Glazbeno je *Totalna perverzija* obilježena “pjesmama” koje rijetko traju duže od nekoliko sekundi, najviše minutu, a naslov pjesme je najčešće i njezin tekst. Tekstovi, namjerno na hrvatskome jeziku radi izrugivanja nacionalne glazbene scene, nastajali su u deliriju alkohola, a ponekad i marihuane, kad bi nekomu bilo smiješno nešto što je izjavio netko drugi ili on sam. Glazba najčešće nije bila bitna, bili su to *riffovi* iz poznatih pjesama ili otprilike-*riffovi* koji su ionako služili samo da se “otpjeva” tekst koji je momcima bio dovoljno smiješan. Većini intervjuiranih legendarne su pjesme poput: “Ja bi prčio”, “Izrigo sam se na brata”, “Oblizni vibrator”, “Kupanje, jebanje, snimarenje” itd. Da bi parodija bila potpuna, većina pjesama završava tipičnim kreveljeće visokim “jeeee-eeeej”

³² Preuzeto s <http://www.last.fm/music/Lizatori+Pizdere/+images/3318685> (pristup 28.06.2012).

koji su u to doba najviše izvodili Dubravko Ivaniš Ripper iz sastava *Pips, Chips & Videoclips* i Davor Gobac iz *Psihomodo popa*. Potonjeg su najviše parodirali smatrajući da mu se bend sveo na obrade tuđih pjesama i “kreveljenje” po bini, a bio je najpoznatiji *rocker* u Hrvatskoj, što su mnogi autorski bendovi doživjeli kao ultimativnu nepravdu.

Totalna perverzija je krajnje neočekivano ostvarila ozbiljan respekt, nesrazmjerno velik koncertni uspjeh (700 ljudi u zagrebačkom klubu *KSET*) i interes određenih fanzina i časopisa na Balkanu te su time očaj i rezignacija pulskih metalaca (a i drugih) bili potpuni i mnogi su vrhunski glazbenici odustali uopće od ozbiljnog bavljenja glazbom.³³ Je li riječ o pitanju mentaliteta ili jednostavno nesreći, teško je reći, ali intervjui s akterima, pogotovo Zlajom, pokazali su da oni smatraju zaista tužnim da je ozbiljan rad, ma kako kvalitetan bio – osuđen na propast, dok je pseudodadaističko glupiranje i ismijavanje ostvarilo neočekivan interes publike i bilo (na zagrebačkom koncertu) uzdignuto na pijedestal kvalitetne umjetnosti.

Zaključak

S potrebnim vremenskim odmakom moguće je sagledati razdoblje u kojem su subkulture mladih doživjele ne samo vlastiti procvat nego i mnogobrojne znanstvene studije i iznalaženje teorijske podloge. Uprkos zamjetnom bogatstvu subkulturnih kretanja u Puli, ovo je prva znanstvena studija o subkulturama mladih u Puli. Cilj je studije ne samo empirijski istražiti i objasniti postojeće stanje, već i ispuniti prazninu nastalu zbog nedostatka prethodnih studija i literature, te stvoriti temelj za daljnja istraživanja i dublje odnosno šire analize fenomena vezanih za Pulu, Istru i Hrvatsku, u kontekstu (alternativne) kulture.

U Puli je, s obzirom na veličinu grada i broj stanovnika, alternativna scena uvijek bila vrlo jaka i izvjesno je da će neki njezin oblik opstati pred navalom novih (kulturno uglavnom bezličnih) vrednota koje se mladima svakodnevno serviraju, poput novog američkog popa, sveprisutnog *turbo folka* ili pseudo-navijačke, huliganske subkulture.

Karakterističan za Pulu je upravo način kako “drugi” percipiraju nastojanja pripadnika nekih skupina da promijene kulturne običaje i stavove svih ostalih, bio to utjecaj na roditeljsku kulturu, dominantnu kulturu ili jednostavno na mlade iz drugih skupina.

Nažalost, razlika između prijeratnog razdoblja, rata i poslijeratnog perioda je sveprisutna pa tako i u Puli ostavlja duboke tragove. Prijašnje bogatstvo

³³ Legendarni je Čotka, primjerice, u čijem je demo studiju snimano gotovo sve što je izlazilo u devedesetima, rasprodao opremu i jednostavno iščeznuo sa scene – prema riječima aktera, posvetio se čuvanju ovaca.

subkultura mladih na početku drugog milenija proživljava svoje posljednje trenutke, neprepoznato od gradske vlasti i osakaćeno najnovijim primitivizmom. Raznolikost i brojnost subkultura mladih na tako malom području pokazatelj je i stupnja liberalnosti, tolerancije, upravo urbanosti sredine, u kojoj se “onima koji misle i djeluju drukčije” omogućavalo da postoje i slobodno stvaraju. Time se neminovno uspostavlja nova ravnoteža, što je, zaključujem, omogućilo da gradske vlasti, redari u klubovima, promotori, roditelji, DJ-i, školstvo, policija i svi drugi koji su mogli otežati ili čak ugušiti razvoj individualnih subkulturnih identiteta, čak i u skeptičnoj, jugoslavenskoj socijalističkoj, odnosno kasnije ratnoj situaciji, budu faktori koji su podržali razvoj subkultura mladih, jednostavno maknuvši se “s puta”.

NAVEDENA LITERATURA

- Babbie, Earl. 2008. *The Basics of Social Research. Fourth Edition*. Belmont: Thomson Wadsworth.
- Bennett, Andy. 1999. “Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style, and Musical Taste”. *Sociology* 3:599-617.
- Bennett, Andy. 2004. “Situating Subculture. Reappraising the Sociological Significance of a ‘De-Sociologized’ Term”. (izlaganje sa godišnjeg skupa *American Sociological Association*). http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/0/9/3/1/pages109318/p109318-1.php (pristup 09.10.2012.).
- Božilović, Nikola. 2006. “Identitet i značenje stila u potkulturi”. *Filozofija i društvo* 2:233-253.
- Načinović, Daniel. 1988. *Pula sa starih razglednica*. Elmo Cvek, ur. Pula, Zagreb: Sportska tribina, Povijesno društvo Istre.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Hebdige, Dick. 1979. *Potkultura. Značenje stila*. Beograd: Pečat.
- Huq, Rupa. 2006. *Beyond Subculture. Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London, New York: Routledge.
- Kalapoš, Sanja. 2002. *Rock po istrijanski. O popularnoj kulturi, regiji i identitetu*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Kale, Eduard. 1988. *Uvod u znanost o kulturi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Keupp, Heiner. 2003. “Identitätskonstruktion”. (izlaganje sa znanstvenog skupa *5. bundesweite Fachtagung zur Erlebnispädagogik*, održanog 22. rujna 2003. u Magdeburgu). <http://www.ipp-muenchen.de/texte/identitaetskonstruktion.pdf> (09.10.2012.).
- Kotarba, Joseph i Laura Wells. 1987. “Klub i subkulturni stilovi”. *Treći program Hrvatskog radija* 42:65-73.
- Merton, Robert. 1995. “The Thomas Theorem and The Matthew Effect”. *Social Forces* 74(2): 379-424.

- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture. The Post-Modern Meaning of Style*. Oxford, New York: Berg.
- Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena. Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Ritzer, George. 1997. *Suvremena sociološkijska teorija*. Zagreb: Globus.
- Schwendter, Rolf. 1971. *Theorie der Subkultur*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Smith, Christian. 1998. *American Evangelicalism. Embattled and Thriving*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Christian. 2003. *Moral, Believing Animals. Human Personhood and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Strahinja, Zvezdan. 2004. *Povijest Uljanika*. Pula: Glas Istre.
- Šeparović, Zvonimir. 1981. *Kriminologija i socijalna patologija*. Zagreb: Pravni fakultet Zagreb.
- Thomas, William I. i Florian Znaniecki. 1918. *The Polish Peasant in Europe and America. Monograph of an Immigrant Group. Volume I. Primary-Group Organization*. Boston: Richard G. Badger, The Gorham Press.
- Tomc, Gregor. 1988. "Anthea". *Revija za sociologiju* 4:395-412.
- Tomić-Koludrović, Inga i Anči Leburić. 2001. *Skeptična generacija. Životni stilovi mladih u Hrvatskoj*. Zagreb: AGM.
- Tomić-Koludrović, Inga i Anči Leburić. 2002. *Sociologija životnog stila*. Zagreb: Jesenski i Turk.