



doi:10.5559/di.22.3.06

TEORIJSKE IMPLIKACIJE EMPIRIJSKOG ISTRAŽIVANJA PUNK-SCENE U HRVATSKOJ

Benjamin PERASOVIĆ
Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb

UDK: 316.723-053.6(497.5):78.036Punk
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 14. 9. 2013.

Sociološka istraživanja na području supkulture mladih u svijetu traju dulje od pola stoljeća, a zadnjih dvadesetak godina dio istraživača dijeli se na "supkulturaliste" i "postsupkulturaliste", u skladu s interpretacijama istraživačkih spoznaja u novijem društvenom kontekstu. Ključne teze iz oba tabora odnose se na društvenu klasu, na veze između glazbenog ukusa, stila i identiteta, na granice između stilova, na ulogu medija u nastajanju i održavanju supkulturnih stilova. S obzirom na nedavno završeno istraživanje punk-scene u Hrvatskoj, istraživačke spoznaje dovode se u vezu sa suvremenim okvirom rasprave. Društvena klasa, u našem kontekstu, predstavlja važnu dimenziju nastajanja supkulture, premda je nitko od domaćih autora ne smatra determinističkom kategorijom u smislu supkulturalističke teorijske tradicije. Veze između glazbenog ukusa, stila i identiteta, za koje postsupkulturalisti tvrde da nestaju, u našem su istraživanju čvrste, vidljive i snažno prisutne. Također, teze postsupkulturalista o propusnim i fluidnim oblicima okupljanja ne nalaze svoje mjesto u istraživačkim nalazima o punk-sceni u Hrvatskoj, jer je u našem slučaju riječ o čvrstim i jasnim oblicima pripadnosti bez velike fluktuacije na relaciji jezgra – širi krug simpatizera. Teorijske implikacije našeg istraživanja upućuju na potrebu prevladavanja i odbacivanja stroge podjele na supkulturaliste i postsupkulturaliste na ovom području.

Ključne riječi: supkultura, postsupkulturalisti, punk

✉ Benjamin Perasović, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar,
p. p. 277, Marulićev trg 19/1, 10 001 Zagreb, Hrvatska.
E-mail: ben.perasovic@gmail.com

ropskih zemalja, i to već dulje od četrdeset godina. U svijetu postoji duga tradicija istraživanja supkultura, sam je pojam postao dijelom udžbeničke sociološke tradicije (Haralambos, 1989; Giddens, 2007), a zahvaća sociologiju socijalne stratifikacije, sociologiju devijantnosti, sociologiju društvenih pokreta i sociologiju mladih. Unutar pojma kulture kao sveukupnoga načina života i pojma supkulture kao "kulture unutar kulture", ograničit ćemo se na područje u kojem mladi (i ne samo mladi) stvaraju vlastite životne stilove i identitete koristeći se djelatnostima i proizvodima suvremenoga društva (osobito u glazbi ili sportu), mijenjajući pritom dio vrijednosti i normi koje vrijede u njihovoj užoj ili široj socijalnoj okolini. Mnogi su supkulturni stilovi postali poznati u široj javnosti, poglavito nakon 1960-ih godina, kada je širenje rock-kulture i raznovrsnih društvenih pokreta omogućilo širu pozornicu za društvene aktere koji u interakciji među sobom i s okolinom sudjeluju u procesu supkulturalizacije. Upravo u tom kontekstu glazbeni pravci služili su kao momenti posredovanja u procesu supkulturalizacije, ponekad je mala promjena u glazbenom stilu povlačila za sobom nastajanje novoga diskursa, nove (sup)kulturne prakse, novog identiteta. Naravno, ono što je vanjskom promatraču "mala" promjena nekomu iznutra može biti golema, a ta se mjera, u prilog veličini, nastajanjem novoga supkulturnog stila faktički potvrđuje. Kroz povijest je često vanjski promatrač bio zbunjen kako malen pomak u glazbenom stilu (recimo, od heavy metala u trash metal ili od hard trancea u goa trance ili od Oi punka u hard-core punk) može značiti tako velik pomak da omogućuje novi diskurs, praksu i identitet, pa su neki vanjski promatrači posezali za moralnom paradigmom kako bi svoju mjeru nametnuli drugima, no to sigurno nije zadaća sociologije ni srodnih znanosti kojima je stalo do razumijevanja. U našoj sredini odavno su poznati zajednički nazivnici koji su često služili ljudima za posredovanje nepripisanog identiteta, a činjenica da je (uglavnom) riječ o imenima glazbenih pravaca koji u svojem dugogodišnjem postojanju okupljaju široku publiku i sugeriraju puku potrošnju dodatno je zakomplicirala razumijevanje složenoga fenomena o kojem kod nas ima tako malo istraživanja. Rock, heavy-metal, punk, dark/gothic, rockabilly, noise, industrial, grunge, techno, hip-hop, trance, house, jungle, reggae, dub – samo su neki od poznatih zajedničkih nazivnika od kojih je većina (ovih širih) postala preširoka da bi mogli sugerirati jedno značenje, a tu su i neglazbeni nazivnici, poput skinheads, (nazi, sharp, trad itd.), hooligans (ultras, casuals, itd.), bajkeri (xc, downhill, street, bmx itd.), roleri, skejteri, boarderi i mnogi drugi. Sociološki diskurs upotrebljavao je pojam supkulture i analizirao socijalnu strukturu da bi objasnio afilijacije, identi-

fikacije i transgresije mladih. U zadnja dva desetljeća nastao je val istraživanja i studija, od kojih jedan dio radikalno odbacuje pojam supkulture i teorijsko-istraživačko nasljeđe u vezi s tim pojmom. Nakon završetka međunarodnoga projekta "Post-Socialist Punk: Beyond the Double Irony of Self-Abasement", u sklopu kojeg je provedeno i istraživanje u Hrvatskoj, u ovom radu želimo stečene spoznaje dovesti u vezu sa suvremenom sociološkom teorijom i raspravom o ključnim pojmovima na ovom području. Da bismo to učinili, potrebno je prvo objasniti glavne tokove rasprave koja je na ovom području sociologije rezultirala podjelom na "supkulturaliste" i "postsupkulturaliste", a nakon toga izložiti ključne nalaze iz našeg istraživanja koji se mogu dovesti u vezu s tom podjelom i teorijskim okvirima.

SUPKULTURNO I POSTSUPKULTURNO

Supkulturalisti

Pojam supkulture dugo je bio vezan uz koncept društvene klase kao socijalizacijskoga svijeta, u tome su se potpuno slagali funkcionalistički i marksistički orijentirani autori. Albert Cohen (1955), čiji su pristup slijedili i drugi, poput Clowarda, Ohlina, pa i Jamesa Shorta, postavio je hipotezu o "delinkventnoj supkulturi" koja nastaje među mladima radničke klase i donjih društvenih slojeva zbog strukturnih blokada kulturno nametnutih visokih aspiracija i socijalne mobilnosti prema srednjem sloju. Supkultura je kolektivni čin, kao rješenje za problem nemogućnosti uspona na društvenoj ljestvici, zasnovana je na konceptu referentne grupe i referentnog okvira. Rodno mjesto takve kolektivne solucije na problem socijalne strukture među mladima iz radničke klase bili su veliki američki gradovi, urbana središta u kojima je "delinkventna supkultura" postala svojevrsnim tradicionalnim obrascem ponašanja. Autori su detektirali tri osnovna tipa supkulture; konfliktni tip (koji se odnosi na međusobno suprotstavljanje vezano uz teritorijalne identifikacije), tip "poluprofesionalnoga lopova" i "supkulturu povlačenja", koja se odnosi na uzimanje droge. Radnička klasa i srednja klasa kao socijalizacijski svjetovi jasno su razdvojene, a činjenica da većina nastavnika u školama dolazi iz srednje klase i da očekuje od učenika konformiranje takvim normama nepovoljno djeluje na uspjeh i prihvaćanje učenika iz radničke klase, koji u startu strše i ne uklapaju se, pa kasnije završavaju na uglu ulice (*corner boys*), za razliku od njihovih socijalno mobilnih vršnjaka koji nastavljaju školovanje (*college boys*). Kronološki gledano, interakcionistički sociolozi dolaze nakon autora "delinkventne supkulture" (koji su sami sebe zvali "Mertonovim učenicima")

i nesumnjivo je interakcionizam znatno obogatio sociologiju supkultura svojom teorijom etiketiranja (Becker, 1963) i općim pristupom "societalne reakcije na devijaciju" iz kojeg proizlazi i koncept moralne panike (Cohen, 1980), no pravi nastavak teorija o supkulturi nalazi se u radovima britanskih autora, često nazivanih "Birmingemskom školom". Stuart Hall, Phil Cohen, John Clarke, Dick Hebdige, Paul Willis i drugi autori, okupljeni najčešće oko bivšeg CCCS-a (Centar za suvremene kulturne studije) Sveučilišta u Birminghamu, poduzeli su niz istraživanja, objavili velik broj radova, dominirali područjem barem dva desetljeća i stvorili nasljeđe koje je i danas nezaobilazno, ako ne kao glavni okvir i inspiracija, a onda u svakom slučaju kao referentno mjesto suvremenih autora koji se približavaju ili udaljavaju od koncepata i pojmova navedenoga nasljeđa. Iako je Birmingemska škola svojim teorijsko-istraživačkim naporima zahvatila mnoga područja, teme i procese koji su bili potpuno izvan vidokruga autora "delinkventne supkulture" iz američke sociologije pedesetih godina, ipak se može reći da je svojevrsan temelj zadržan; riječ je i dalje o fokusu na radničku klasu, na supkulturu koja je svojevrsan odgovor na probleme koji proizlaze iz socijalne strukture. Phil Cohen (1972) ponudio je objašnjenje supkulturnoga stila mladih iz radničke klase kao specifičnoga (simboličkog, magičnog) pokušaja razrješenja proturječnosti koje mladi kolektivno iskuse u matičnoj klasnoj kulturi, i to su prihvatili svi ključni autori Birmingemske škole. Proturječnosti se odnose na jaz između školovanja i zapošljavanja, na karakter kapitalističkoga društva koje se legitimira "jednakim šansama" i socijalnom mobilnošću, a zapravo je većina mladih iz radničke klase osuđena na ostajanje u okvirima iste te klase. Odgovor na tu situaciju, pokušaj razrješenja tih proturječnosti, nalazi se u stvaranju supkultura i stilova koji su "otpor kroz rituale", kako glasi naslov jednog od najpoznatijih zbornika radova Birmingemske škole (Hall i Jefferson, 1976). Ova temeljna teza, koja jako podsjeća na američku teoriju "delinkventne supkulture", razvijena je dalje upotrebom pojmova marksističkih i strukturalističkih autora, prije svega Gramscijevim konceptom "kulturne hegemonije", Althusserovim pojmom ideologije, a pojam "bricolage" posuđen je od Claudea Levi-Straussa i razrađen kako bi objašnjavao nastajanje supkulturnoga stila. Koristeći se još i radom Barthesa i Julije Kristeve, Birmingemska škola pristupila je analizi britanskih poslijeratnih supkultura (teddy boysa, modsa, skinheadsa, rokeri, rasta i drugih) naglašavajući njihov (ma kako nesvjestan ili neartikuliran) otpor dominantnom buržoaskom društvu i njegovim kulturnim kodovima. Stuart Hall je (uz ključni doprinos teorijskom utemeljenju pojmova kulture, supkulture i klase) u formativnom

razdoblju Birmingemske škole radio na pojmovima kodiranja i dekodiranja medijskih diskursa (1973), John Clarke je istraživao skinheadse i nogometne huligane, razradio pojmove difuzije i defuzije stila (kada sustav putem tržišta preuzima dijelove stila iz njihova socijalnoga, klasnoga konteksta i pretvara ih u robnu ponudu za širu "kulturu mladih"), Dick Hebdige je istraživao modse, a njegova knjiga *Supkultura: značenje stila* (1979), u kojoj analizira punk kao subverzivnu značenjsku praksu i daje pregled mnogih supkulturnih stilova uz naglasak na dijalog crnačkih i bjelačkih supkulturnih strategija, doživjela je bezbroj izdanja i prijevoda u svijetu. Paul Willis je etnografskim istraživanjem usporedio bajkere i hipije, naglašavajući homologiju (šire prihvaćen pojam u supkulturnoj teoriji) između glazbe, odijevanja, upotrebe motocikla u jednom ili droge u drugom slučaju, a Phil Cohen je svoju analizu supkulturnoga stila usmjerio na odjeću, glazbu, sleng i ritual, smatrajući prva dva elementa više vanjskim, a druga dva unutarnjim momentima određene supkulture. Jedna od važnih odrednica supkulturne teorije odnosi se na aktivan odnos koji dio mladih ima prema artefaktima masovne kulture, gdje se zvukovi, slike, geste, predmeti i drugo prerađuju u vlastitom i kolektivnom iskustvu, unutar konkretnoga socijalnog i klasnoga konteksta, mijenjajući i stvarajući značenja u interakcijskom procesu. Supkultura sadrži svojevrsnu dvostrukost; ona se odnosi na nekoga konkretnog aktera, ali i na simboličku strukturu. Također, kad je riječ o otporu, opet nalazimo dvostruku artikulaciju otpora; s jedne strane prema roditeljskoj (matičnoj, klasnoj) kulturi, a s druge strane prema dominantnoj, buržoaskoj kulturi. Pojam "bricolage" upućuje na spomenuti aktivni pristup predmetima i drugim elementima kulture, jer se specifičnim supkulturnim prisvajanjem određene marame, jakne, zvuka, motocikla, droge, čizme, ziherice ili bilo čega drugoga događa (re)kontekstualizacija navedenih predmeta, pa skuter nije isti prije upotrebe u mod supkulturi i nakon nje, ziherica nije ista u krojačkoj radionici ili na jakni (licu), avijatičarska jakna nije ista na pilotu ili na utakmici, crvena marama nije ista na primanju u pionire ili uz kožnatu jaknu na motoru, kažiprst i srednji prst koji tvore slovo V nisu isti u vojničkoj ili hipijevskoj upotrebi, kada ne označavaju pobjedu nego mir, signalna baklja nije ista na brodu ili na stadionu, radnička cipela s metalnim vrhom nije ista u skladištu kao ona čiji nositelj cipelari nekoga na podu, biblija nije ista u ruci robovlasnika i roba koji shvaća da je Isus bio tamne puti, kukasti križ nije isti na Hitleru kao onaj na Sidu Viciousu, iako, naravno, u svim ovim slučajevima govorimo o fizički istim predmetima ili gestama. Osim ovakvih, vidljivih primjera, riječ je i o prerađbi zvukova i informacija,

o prisvajanju i stvaranju značenja, o (sup)kulturnim praksama i ritualima koji se odvijaju u nekom konkretnom socijalnom kontekstu. U nekim radovima nalazimo detaljnu analizu slike o sebi kroz sliku o drugima, u nekima je fokus na medijskom diskursu, ritualima, tipičnim supkulturnim praksama, u nekim su radovima elementi stila dubinski razmatrani tako da stilska profiliranost pojedinih supkultura sugerira semiotički gerilski rat protiv dominantne kulture, u nekim radovima nalazimo analizu pojedinih prisvojenih predmeta ili težnji supkulture za obnovom zajednice, ali bez obzira na različitosti u fokusu ili naglascima, ono što čvrsto povezuje sva istraživanja Birmingemske škole jest ukotvljenost i utjelovljenost supkulture u klasnom kontekstu društvene strukture.

Prigovori Birmingemskoj školi upućivani su od početka, pa su i sami autori s vremenom mijenjali neke koncepte i prihvaćali nove, tipičan primjer je rana kritika Angele McRobbie (zajedno s Jenny Garber) o "nevidljivoj djevojci" i maskulinišćkom karakteru ne samo supkultura nego i socioloških istraživanja supkultura (McRobbie i Garber, 1997). I Stanley Cohen (1980) prigovorio je (između ostalog) interpretacijama o upotrebi kukastoga križa kao dekontekstualizirajuće i taktičke igre značenjima, Lawrence Grossberg je pisao o neprimjenjivosti dijela supkulturnoga koncepta u američkim uvjetima itd. Međutim, radikalno odbacivanje nasljeđa Birmingemske škole kod nekih autora započinje na početku 1990-ih kada Steve Redhead (1990) ustvrđuje da su supkulture zapravo proizvod supkulturne teorije:

"Supkulturne teorije proizvele su autentične supkulture, a ne obratno. Zapravo, popularna glazba i 'devijantni' mladenački stilovi nikad nisu bili harmonično kompatibilni kao što to neke supkulturne teorije tvrde" (Redhead, 1990, str. 25).

Postsupkulturalisti

U nastanku "postsupkulturalista" nije riječ samo o kritici ili predlaganju nekih novih pojmova i koncepata nego o percepciji promjena u strukturi suvremenoga društva, o prihvaćanju teza o postmodernizaciji s radikalnim implikacijama na obrasce društvenosti, o vezivanju afilijacija mladih uz ideju o promijenjenim, postmodernim društvenim uvjetima, iz čega proizlazi potreba za potpunim i temeljitim odbacivanjem nasljeđa supkulturne teorije u uvjetima suvremenoga društva. Nisu svi kritičari Birmingemske škole ujedno i postsupkulturalisti, niti su svi postsupkulturalisti suglasni u ovom temeljitom odbacivanju nasljeđa, ali nekoliko važnih autora i njihovih istraživanja bili su dovoljni za stvaranje "nove paradigme" koja je u dijelu istraživačke zajednice na ovom području postala samo-

razumljivom. Potrebno je spomenuti kako upravo u razdoblju nastajanja postsupkulturalističkih interpretacija (početak devedesetih) nastaju i masovna okupljanja mladih oko elektroničke glazbe, prvo nazvane "acid house", pa potom "rave pokretom", uz nekoliko prepoznatljivih "zajedničkih nazivnika" koji su podrazumijevali stilsku profiliranost unutar šire scene (techno, house, trance, jungle itd.). Mnogi su autori uzimali za primjer novonastalu "rave kulturu" da bi zbog njezine navodne apolitičnosti, klasne i rodne pomiješanosti, fluidnosti i nestalnosti dokazivali neupotrebljivost staroga teorijskog okvira.¹ Kada tomu pribrojimo percepciju dijela autora o suvremenom društvu u kojem paradigma potrošnje zamjenjuje proizvodnju, simbolično zamjenjuje materijalno, tržište postaje jako segmentirano, pa našu današnju postmodernu epohu obilježava izrazita raznovrsnost, diferencijacija i fragmentacija, naspram homogenosti, standardizacije i ekonomskih procesa karakterističnih za moderna masovna društva, jasno se ocrta postsupkulturalistička paradigma u kojoj neki autori, poput Muggletona (2005), imaju ključnu ulogu.

Da bi objasnio postmodernu supkulturnu stvarnost, Steve Redhead poseže za Baudrillardovom teorijom hiperrealnosti. Za Baudrillarda je postmoderno društvo zasnovano na hiperrealnosti proizvedenoj zamagljivanjem granica između područja stvarnosti i imaginacije, gdje simulirano iskustvo postaje stvarnije od same stvarnosti. Oslanjajući se na ovu Baudrillardovu tezu, Redhead (1993) tvrdi kako više nema autentičnih supkultura (koje su prema prijašnjim autorima bile iskrivljene medijskom reprezentacijom, ali čija se stvarnost i autentičnost potvrđivala izmicanjem konstruiranim stereotipima) i kako supkulturni koncept nije prikladan da bi se objasnila postmoderna stvarnost i njezina kultura, koja je "površna", "plošna" i "hiperrealna" (Redhead, 1993, str. 23).

Redheadovu interpretaciju Baudrillarda slijedi i David Muggleton (1997, 2000), kako bi ustvrdio da su suvremene postsupkulture određene površnošću. Supkulturni stil postao je svojevrsna simulacija, kopija bez originala, stvar osobnog izbora, potpuno neovisan o strukturnim elementima kao što su klasa, spol, etnička pripadnost. Supkulturni identitet shvaćen je kao slobodan, neukorijenjen, otkinut od socijalne strukture. Više nema mjesta za originalnost i autentičnost, jer su referentne točke raspršene, a "stvarno" je svedeno na površnost beskonačnoga niza znakova koji označavaju druge znakove. Kreativne prakse i umjetnost samo su plitke manifestacije postmodernosti lišene svakoga radikalnog, subverzivnog potencijala. "Postsupkulturalisti više nemaju osjećaj supkulturne autentičnosti, u kojoj je začetak ukorijenjen u određene sociotemporalne kontekste i vezan za temeljne strukturne odnose. Do-

ista, postsupkulturalisti će uzastopno proživljaviti sve supkulture koje odaberu. Ovdje je ključna riječ odabrati, jer postsupkulturalisti uživaju u dostupnosti supkulturnog izbora. To je nešto čega su svi postsupkulturalisti svjesni, da nema pravila, da nema autentičnosti, nema razloga za ideološki angažman, već samo stilistička igra koju valja igrati" (Muggleton, 1997, str. 198). Ovakva interpretacija suvremenih kulturnih praksi implicira definiciju (post)supkultura kao izraza individualističke, nestabilne, depolitizirane igre, lišene bilo kakve dublje vrijednosti ili potencijala za otpor, kao što je to sugerirao birminghamski supkulturni koncept. U tom smislu stil je samo beznačajna, plitka, bezvrijedna manifestacija bijega u hedonizam i političku indiferentnost. Slijedeći postmodernističku pretpostavku o kulturi u kojoj su granice između elitne i popularne kulture postale zamagljene, a binarna distinkcija između dominantne kulture i supkulture ukinuta, Muggleton tvrdi kako su socijalne strukture postale nestabilne u društvu koje je određeno beskrajnim izborom, a postmoderna supkulturni identitet, konstruiran kroz potrošnju, postaje mnogostruk i fluidan. Za razliku od 70-ih i 80-ih godina, devedesete predstavljaju razdoblje supkulturne fragmentacije, rađanja hibridnih, transformiranih, reaktualiziranih kulturnih formi, gdje istodobno koegzistiraju brojni stilovi, a individualistički orijentirani akteri slobodno i brzo mijenjaju ili preklapaju svoje stilske preferencije (Muggleton, 1997).

Sarah Thornton (1996) u svojem četverogodišnjem istraživanju klupske kulture postavlja nekoliko glavnih elemenata postsupkulturne teorije; oslanjajući se jednim dijelom na Bourdieovu studiju o kulturama ukusa, ona pokazuje kako akteri na sceni stvaraju hijerarhije boreći se za "supkulturni kapital", a svojevrsna elitistička ekskluzivnost imanentna je iscrtavanju supkulturnih granica. Međutim, Thornton napušta vezu između klase i supkulturnoga kapitala, odmičući se tako od Bourdieove teorije. Suprotno birmingemskom pristupu medijima, gdje se medijski tretman supkulture naknadno pojavljuje i služi komercijalizaciji i ugrožavanju autentičnosti supkulture, Sarah Thornton tvrdi suprotno; mediji prethode supkulturnim stilovima i dobrim dijelom služe njihovom stvaranju. Medije Thornton dijeli na: a) mikromedije (flajeri, fanzini, info-telefonske linije, piratske radiostanice, b) "niša" (niche) medije (glazbeni i "life-style" tisak), c) masovne medije (tabloidi, "top of the pops"). Sarah Thornton smatra da današnje rave-kulture ne bi ni bilo da su masovni mediji o njoj izvještavali pozitivno, moralna je panika pridonijela razvoju i širenju scene, što definitivno postavlja medijski odnos prema supkulturama u potpuno oprečnu poziciju spram prijašnje birmingemske supkulturne teorije. S obzirom na teze o postmoder-

noj fluidnosti, dio postsupkulturalista, poput Bennetta (1999), oslanja se na poznatu tezu Michela Maffesolija o tome kako živimo u "doba plemena" (od devedesetih godina), gdje u zapadnim društvima individualizam slabi i nastaju nove forme nagonske društvenosti koje Maffesoli naziva "neopleme". Maffesolijevo je neopleme "bez rigidnog oblika organizacije kakve poznajemo, više se odnosi na određeno ozračje, stanje uma i po mogućnosti se izražava kroz životne stilove koji preferiraju izgled i formu" (Maffesoli, 1996, str. 98). Za razliku od stabilnosti klasičnoga plemena, neopleme karakterizira fluidnost, nestalnost, širenje i rasipanje. U deindividualiziranim društvima osjetilne, potrošačke i prostorne prakse omogućuju individuama da se međusobno udružuju, a postmoderni identitet podrazumijeva individue koje slobodno biraju između mnogobrojnih potencijalnih obrazaca pripadnosti. Nadahnut takvim shvaćanjem neoplemena (ali smještajući ga u povijesno mnogo duže razdoblje nego što to Maffesoli čini), Bennett ga rabi u svojem etnografskom istraživanju glazbene scene u Newcastleu nalazeći empirijsku potvrdu teza o fluidnosti, nestalnosti i eklektičnosti (Bennett, 2000).

Postsupkulturalisti često naglašavaju različitost današnjeg vremena od razdoblja prije dva i više desetljeća. Tvrde da je utjecaj medija danas takav da omogućuje mladim ljudima posjedovanje mnogo više informacija nego što su to imali prethodni naraštaji, što je pomoglo stvaranju generacije nostalgičara i pojavu retrostilova. Supkulturni stilovi postali su izrazito fragmentirani i difuzni, a mladi više nisu posebno vezani za neki specifični stil, nego se koriste elementima preuzetima iz različitih izvora, mijenjajući predodžbu slobodno i učestalo (Polhemus, 1995). Dakle, danas se kulturni sadržaj bira kao što se biraju četkice za zube u trgovini, a mladi su postali "stilistički promiskuitetni" (Miles, 2000, str. 102). Na istom tragu razmišlja i Muggleton (2000, str. 47) kada kaže da se mladi u postmodernoj kulturi "ne moraju brinuti o proturječnostima između odabranih supkulturnih identiteta, jer nema pravila, nema autentičnosti, nema ideološke angažiranosti".

Nakon naznake glavnih elemenata supkulturalističke i postsupkulturalističke perspektive, treba objasniti naš istraživački kontekst i spoznaje koje su u vezi s ovom podjelom među suvremenim istraživačima (sup)kulture mladih.

ISTRAŽIVANJE PUNK-SCENE U HRVATSKOJ: O MOGUĆIM TEORIJSKIM IMPLIKACIJAMA

Projekt "Post-Socialist Punk: Beyond the Double Irony of Self-Abasement" počeo je 2009. i završio 2013. godine, financirao ga je britanski AHRC (Arts and Humanities Research Council) i obuhvatio je pet terenskih (etnografskih) istraživanja; tri

u Rusiji (St. Peterburg, Krasnodar i Vorkuta), jedno na području bivše Istočne Njemačke (Halle) i jedno u Hrvatskoj (Pula). U sklopu projekta provedeno je i istraživanje punk-scene u Nizozemskoj (Amsterdam) kao usporedne točke zapadnoga, nepostsocijalističkog konteksta, u kojem se, na specifičan način, također odvijao dijalog postsocijalističkih i zapadnih punk-aktera. Ovo istraživanje nije u žarištu imalo raspravu o (post)-supkulturnoj teoriji niti etnografsko istraživanje može sebi zadati ciljeve testiranja makrosocioloških hipoteza. Jasno je da generalizacije kakve pripadaju paradigmatima "reprezentativnog uzorka" nemaju mjesta u ovom tipu sociološkog istraživanja. Projekt je postavio nekoliko istraživačkih pitanja (o transnormativnosti, o društvenom i političkom pozicioniranju, o umjetničkim strujama i utjecajima između zapadnih i istočnih geopolitičkih odrednica, o kulturnom kontinuitetu ili generacijskom raskidu u pojedinom kontekstu, o horizontalnim vezama, mrežama, savezima i neprijateljstvima), a odgovori su zasnovani na pet studija slučaja i njima pripadajućim etnografijama; dakle, odnos prema suvremenom sociološkom pojmovnom i teorijskom okviru nikako nije bio u prvom planu. Ipak, s obzirom na snažnu prisutnost rasprave u europskom kontekstu, neprekinutu prisutnost fenomena koji je donedavno opisivan upravo pojmovima supkulturne teorije, a i zbog nepostojanja drugih sličnih istraživanja u našoj sredini, pokušat ćemo glavne nalaze i spoznaje dovesti u vezu s prethodno opisanim kontekstom podjele na supkulturaliste i post-supkulturaliste.

Društvena klasa

U Hrvatskoj je pojam supkulture još potkraj osamdesetih godina rabljen u sociološkim istraživanjima nogometnoga huliganizma i grafita (Buzov, Magdalenić, Perasović i Radin, 1989; Lalić, Leburić i Bulat, 1991; Lalić, 1993) i redovito se izdvajao iz klasnoga konteksta nastanka supkulturne teorije u svijetu. To znači da domaći autori nisu mogli pristati na snažan klasni determinizam u originalnoj upotrebi toga pojma, čak ni kada je znatan broj subjekata istraživanja pripadao radničkoj klasi ili donjim društvenim slojevima na socioekonomskoj ljestvici. Nitko u Hrvatskoj, u malom broju istraživanja na ovom području, nikad nije tvrdio da je društvena klasa isključivo mjesto nastanka i kriterij profiliranja pojedinih supkulturnih stilova. To sigurno nije zato što bi Hrvatska bila besklasno društvo, u našoj sredini se stratifikacija bolno osjeća u svim dimenzijama i aspektima društvenoga života, nego zato što su se i društvene klase i supkulturni stilovi stvarali i profilirali na drugačiji način nego u Velikoj Britaniji. Socijalna mobilnost 1950-ih i 1960-ih godina, koja je mnoge sa sela odvela u grad, nesumnjivo je

stvorila rast srednjih slojeva, ali i zadržavanje socijalizacijskih obrazaca koji su u našoj sredini bili dominantni. Primjerice, etika reciprociteta, o kojoj Albert Cohen (1955) govori kao o tipičnoj za radničku klasu, kod nas će biti prisutna i kod onih koji su se uzdigli na socijalnoj ljestvici, kao što će etika individualne odgovornosti, tipična za srednju klasu, biti prisutna u obiteljima iz radničke klase. Također, postsocijalistički kontekst često je karakteriziran osjetnim razlikama ekonomskoga i kulturnoga kapitala, pa tako netko odrasta u roditeljskom domu s visokim kulturnim kapitalom (visoko roditeljsko obrazovanje, dostupnost knjiga, glazbenih instrumenata, kinezioloških znanja i sadržaja itd.), a niskim ekonomskim, gdje nakon otplate kredita za stan i auto teško ostaje za elementarne potrebe, dok netko drugi odrasta u domu novoobogaćenih roditelja s visokim ekonomskim i niskim kulturnim kapitalom. Kad je riječ o društvenoj klasi, naše istraživanje nastavlja tradiciju odbijanja lociranja i definiranja neke supkulture isključivo u terminima i okvirima klase. To ne znači da naše istraživačke spoznaje govore u prilog odbacivanju značenja društvene strukture i društvene klase; potpuno suprotno tome, mi mislimo da su ovim istraživanjem (unutar granica jedne etnografije) potvrđene postavke o važnosti klase i strukture; većina (sup)kulturnih praksi naših aktera može se promatrati kao aktivnost prožeta iskustvom vlastite utjelovljenosti u roditeljsku kulturu i strukturu, a ne kao izdvojena i od roditeljske kulture potpuno odvojena praksa. Dakle, naši akteri nisu odvojeni od matične socijalne strukture, oni se u skladu s njom (i protiv nje) razvijaju, ali ta struktura nije jednoznačno definirana kao klasa iz Birmingemske škole, ta struktura ima složenije socioprostorne, socioekonomske i sociokulturne dimenzije nego što su to "klasne frakcije" iz razdoblja britanskih istraživanja.

Radnička klasa, radnička tradicija, radnička kultura, na razne je načine prisutna i visoko vrednovana kod većine naših subjekata istraživanja. Već spomenuta "etika reciprociteta" prihvaćena je kao vlastiti princip i vrijednost, u temeljima je punk-scene i oblika djelovanja u već dvadesetogodišnjem (sup)kulturnom kontinuitetu u Puli. Dio subjekata radi u Uljaniku (obično u našoj javnosti poznatom kao jedinom uspješnom brodogradilištu), nekima rade roditelji, a većinu naših aktera možemo smatrati pripadnicima radničke klase, donjih društvenih slojeva, osiromašenih (bivših) srednjih slojeva, zapravo "gubitnicima hrvatske tranzicije". Radnički etos, princip "uradi sam", ovdje se poklapa s roditeljskom i vlastitom kulturom kod dijela subjekata, a i s ključnim principom ("Do it Yourself") koji je postao oznakom punkerske i druge, raznolike alternativne scene širom Europe. Promatrani i intervjui-

rani subjekti visoko vrednuju zajednički rad, principe solidarnosti i međusobne pomoći, fizičke izdržljivosti, ponosa na vlastita djela, činjenicu "da smo sve sami svojim rukama stvorili". Naglasak na rad i snalažljivost u uvjetima materijalne oskudice doveo je dio subjekata istraživanja i do izradbe instrumenata vlastitim rukama i dostupnim materijalima, a stariji akteri govore o podrazumijevajućem zajedničkom radu u svim fazama organizacije punk-festivala, uključujući sve konstrukcijske, transportne i druge radove. Osim neposrednog utjelovljenja praksi, kod dijela aktera postoji i vrijednosna orijentacija, koja pozitivnim označuje pojam radništva, i u svjetlu percipiranih razlika između pred-tranzicijske i kapitalističke Hrvatske. Neki od naših subjekata dolaze iz srednjih slojeva, ali i oni u svojem ponašanju prihvaćaju i izražavaju temeljne principe dijeljenja, pomoći i zajedničkog rada. U novijim etnografskim istraživanjima, poput Pearsonove studije o engleskim nogometnim navijačima, nalazimo slične primjere u kojima mladi iz srednje klase, u ovom slučaju nogometni navijači, prihvaćaju i izražavaju stavove, vrijednosti, obrasce kulturnih praksi radničke klase (Pearson, 2012). Društvena klasa, odnosno roditeljska kultura unutar konkretne socijalne strukture, vrlo je važan čimbenik u procesu supkulturalizacije aktera u našem istraživanju. Uz šire razumijevanje dimenzija klase/strukture u našim uvjetima, možemo utjelovljenost i prožetost aktera strukturnim elementima smatrati važnim za razumijevanje istraživane punk-scene, ali ne dovoljnim da bi nastanak i razvoj punk-scene bio potpuno određen i omeđen uskom definicijom klase. Birmingemsko nasljeđe u našem kontekstu djeluje kao suviše determinističko, ali to nikako ne znači da su naši akteri potvrda teze o iskorijenjenosti ili otkinutosti od (klasne) strukture.

Glazbeni ukus, stil i identitet

Jedna od ključnih teza postsupkulturalista jest slabljenje veze između glazbenog ukusa, stila i identiteta. U dijelu suvremenih istraživanja mladi akteri govore o različitim vrstama glazbe koju slušaju, različito i stilski neprofilirano se odijevaju, a njihov identitet nije jednoznačan niti je uopće izvediv iz glazbe i s njom povezanoga stila. Svako domaće istraživanje neke proslječne diskoteke subotom navečer zacijelo bi potvrdilo nalaze o slabljenju tih veza, kao što bi i dvadesetak godina ranije većina mladih pokazivala istu karakteristiku: nepostojanje čvrste veze između glazbenog ukusa, stila i identiteta. Takve čvrste veze, prije dvadeset godina kao i sada, karakteristika su supkulturnih grupa, a ne široke i opće "kulture mladih". Isto tako, ustrajati na potrebi postojanja vanjskih manifestacija stila, zamisljati one koji slušaju punk, odijevaju se punk i imaju punk-identitet znači ne poznavati supkulture uopće, niti u ovom

slučaju povijest punka i njegovih raznovrsnih porodica. Potpuno poklapanje glazbenog ukusa, stila i identiteta postojalo je kod nekih aktera u nekim razdobljima, ali ne možemo, primjerice, bajkere i hipije iz istraživanja Paula Willisa (1978) smatrati ponavljajućim obrascem za neke druge bajkere ili hipije u nekom drugom vremenu ili prostoru. Također, jasno je kako u istom vremenu i prostoru imamo aktere koji na različite načine percipiraju stvarnost, igraju različite uloge i zauzimaju različita mjesta unutar šire scene s istim zajedničkim (glazbenim) nazivnikom; Hebdige (1979) pošteno je priznao da će analizirati samo stvaratelje stila u momentu njegova nastajanja i da se većina punkera neće prepoznati u njegovoj knjizi. Optužiti Birmingemsku školu da je stvorila mit o koherentnim, čvrstim, nepropusnim supkulturama nije sasvim korektno prema izvornim tekstovima samih autora, što je pokazala Hilary Pilkington (2010). Ova je autorica u svojem bogatom i dugogodišnjem etnografskom radu odlučila podržati nastojanje koje je CCCS imao u svojem žarištu za razumijevanje veze između mikrokulturalnih praksi i dubljih promjena u socijalnoj strukturi, ali je također podržala "interpretativističke senzibilitete" nove generacije istraživača, "postsupkulturalista", koji su bili povrijeđeni manjkom pažnje što ju je Birmingemska škola posvetila značenjima koja svojem djelovanju pripisuju sami supkulturni akteri. U toj bitnoj "epistemološkoj i metodološkoj divergenciji" stala je na stranu postsupkulturalista, pokušavajući u vlastitu etnografskom istraživanju reafirmirati povezivanje socijalne strukture i promatrane kulturne strategije (Pilkington, 2010, str. 11).

Možda je sociološka produkcija diskursa o supkulturi i njegova medijska i šira "desociologizacija" (Bennett i Kahn-Harris, 2004) dovela masovnom upotrebom do pogrešne predodžbe o svuda prisutnim, homogenim i stilski profiliranim supkulturama u nekim razdobljima (na jednoj drugoj razini to je slučaj s hrvatskim medijskim mistifikacijama "novog vala" i domaćih supkultura iz 1980-ih), no to nam samo dodatno nameće zaključak o potrebi provjere raznih teza, koliko je god moguće, u konkretnom istraživanju.

U našem istraživanju punk-scene u Puli,² na osnovi etnografskih dnevnika, bilješki iz komunikacije i 25 intervju s akterima scene iz više generacija, možemo zaključiti da je veza između glazbenog ukusa, stila i identiteta prisutna i neupitna. Upitan je samo pojam stila, jer kod dijela ljudi sa scene ne postoji potreba za vanjskim ekspresijama stila u odjeći, obući, frizuri ili nakitu, što ne znači odsutnost stila kao "životnog stila", opredjeljenja, znači samo da slika i vanjska pojavnost nisu predmet (sup)kulturnih strategija i punkerskoga stila života kod dijela aktera obuhvaćenih istraživanjem. Također treba naglasiti da su mnogi akteri u svojoj prošlosti iskazivali u ve-

ćoj ili manjoj mjeri i tu karakteristiku stila – vanjska slika, posebno u mlađim danima, a neki su to nastavili i tijekom razdoblja istraživanja. Zapravo, među akterima su postojale tri generacije, ugrubo ih možemo podijeliti na dvadesete, tridesete i četrdesete godine, gdje je vanjska slika bila i dalje dijelom ekspresije među najmlađima i najstarijima, a srednja ga se generacija uglavnom odrekla. Poznavanje razvoja punk-scene omogućuje i poznavanje brojnih momenata u kojima su punk-akteri odustajali od vanjskih ekspresija stila zbog naglašene komodifikacije koja prati punk od samih početaka. Potpuna pluralizacija slika i legitimacija "prosječnog" izgleda na punk-sceni ostvarena je još u doba "hard-core intervencije", što znači još polovicom 1980-ih godina u našim krajevima i zadržala se, u raznim intervalima, sve do danas. Unutar procesa kodiranja intervjua u Nvivu, skupni kod "punk-biografije" sadrži 21 izvor i 538 referencija (kodiranih mjesta), a "značenja punka" 22 izvora i 476 referencija, što upućuje na velik broj jasno izraženih veza između glazbe (gdje je sama uloga glazbe naglašena i spojena sa životnim opredjeljenjima), osobne biografije, osjećaja pripadnosti, identiteta, svojevrsnoga mjesta ("tu sam se našo", "tu sam svoj"), na kojem osjećaj pripadnosti i uključenosti dolazi do izražaja. Punk-biografija označuje iskaz samih aktera, koji utjecajnim bendovima i vlastitim traženjima glazbenih uporišta opisuju mnogo dublja, osobna određenja, gdje se podrazumijeva da je glazba (i mnogo toga u vezi s glazbom) utjecala i odredila specifično opredjeljenje koje se iskazuje u svakodnevnom životu. Bez obzira na to je li u počecima komu bilo važno kako izgleda i kako taj izgled drugi percipiraju (poput izjave djevojke koju su starije žene gledale s prozora i mislile "vidi je kakva je, sigurno se drogira" i koja je, došavši na mjesto okupljanja, doživjela osnaženje i identifikacijski naboj zbog činjenice "koliko ih izgleda kao i ja") ili je vanjski izgled prestao biti važan (poput izjave jednog od aktera u kojoj naglašava kako mu je predstavljalo zadovoljstvo "biti punker i prašiti jako žestoku i brzu glazbu, a oblačiti se obično, sportski"), svi intervjuirani akteri dokazuju vezu koja postoji između glazbe (glazbenoga pokreta), široko shvaćenoga stila (kao životnog stila kojem može, ali i ne mora, biti presudno intervenirati u vanjski *image*) i identiteta, osjećaja pripadnosti jednoj sceni, afektivnoj zajednici, supkulturi. Punk je ovdje i dalje element posredovanja životnoga stila i identiteta, to nije apstraktni punk kao glazbeni pravac unutar neke "globalne kulture mladih" nego konkretan punk u jednom vremenu i prostoru, specifičnom referentnom okviru unutar kojeg akteri definiraju i redefinišu svoje pozicije i svoje mjesto na sceni, u organizaciji festivala, vježbanju s bendovima, druženju, organizaciji javnih doga-

đanja i cjelokupnom životu koji uključuje i školu, roditeljski dom, posao, odgajanje vlastite djece u slučaju starije generacije, a još uvijek aktivne na sceni. Punk-biografije u našem istraživanju govore o brojnim nijansama između bendova, glazbenom utjecaju koji prelazi okvire same glazbe, o različitim pozicioniranju u susjedstvu, školi, poslu, o različitim razdobljima scene, o sukobima s drugima (posebno desničarski orijentiranim skinheadsima i srodnim akterima u jednom specifičnom razdoblju), o vlastitim promjenama kroz godine i kroz glazbene pravce unutar (manjim dijelom i izvan) punk-scene, o živom i individualiziranom odnosu prožimanja punka i svakodnevice; dakle, nimalo se ne nazire slabljenje veza između glazbe, stila i identiteta kad je riječ o našim subjektima istraživanja. Možemo zapaziti kako je na najstariju generaciju utjecao punk koji je dolazio sa Zapada (Sex Pistols, Clash, Ramones, Exploited, UK Subs, Dead Kennedys itd.), a na sve druge, mlađe, generacije više je utjecala već uspostavljena pulska scena nego strani bendovi, pa su vezu između glazbe, stila i identiteta naši akteri učvršćivali imenima poput Fakofbolan, Frontalni udar, Trijo Porkodijo, Dark Busters, Pasmaters i mnogi drugi. Navedena su 73 pulska benda koja su utjecala na punk-biografije intervjuiranih aktera, a pulskoj sceni kao referentnom okviru za spoj glazbe, životnog stila i identiteta često su pridruženi i bendovi iz Zagreba (ABZŽ normalan, Euforija, Aberacija mozga, Radikalna promjena), Požege (Antitude, Apatridi) i Šibenika (Nula).

Politika

S obzirom na postsupkulturalističke teze o nestajanju političkoga diskursa sa šire scene suvremenih supkulturnih okupljanja, možemo zaključiti da naše istraživanje svjedoči o potpuno drukčijoj stvarnosti; ovdje je riječ o jasno izraženom političkom diskursu i nizu značenja koja punku u vrijednosno-ideološkom smislu pripisuju naši akteri. Punk za naše aktere znači lijevo, izrazito antinacionalističko i antifašističko opredjeljenje, uz žestoku kritiku lokalnih vlasti i cjelokupne naše političke scene. Politika se smatra prljavom i korumpiranom djelatnošću, posebno u kontekstu domaćega strančarenja, ali političko značenje punka i eksplicitno antifašističko svrstavanje prisutno je i podrazumijevajuće kod većine intervjuiranih aktera. Neki su bendovi stvoreni radi kritike i ismijavanja lokalnih političara (primjerice, Figli di Bruno Atomico), a drugi u svojim tekstovima izražavaju gađenje nad tranzicijskom i privatizacijskom, hrvatskom tajkunskom i korumpiranom političkom stvarnošću. U razdoblju sukoba s desničarski orijentiranim skinheadsima i njima pridruženim akterima (1999–2005), naši subjekti organizirali su i niz javnih akcija, uklju-

čujući i demonstracije, zapravo nenasilan miran mimohod, koji je privukao i druge građane u prosvjed protiv nasilja i fašizma. Od tada postoji i tradicija organiziranja "antifa" festivala s raznovrsnim sadržajima; predavanjima, izložbama, filmskim projekcijama i, naravno, koncertima punk-bendova.

Neopleme, scena, supkultura

Postsupkulturalistička percepcija suvremenih okupljanja mladih (i starih) kao nagonskih i strastvenih, emocionalnih i ekspresivnih zajednica, s fluktuacijom članstva i vrlo propusnim granicama, rasipanjem i nestalnošću, naglašavanjem estetskoga momenta, nepostojanja fiksne točke i grupne pripadnosti, sigurno ima svoje mjesto u današnjem društvu, u suvremenim oblicima društvenosti. Često se na području afektivnih saveza događaju okupljanja koja potpuno odgovaraju Maffesolijevu pojmu postmodernoga neoplemena; sociolog koji prati afilijacije, identifikacije i transgresije ne može ne uočiti poklapanje dijela suvremenih (sup)kulturnih praksi s opisom fluidnoga neoplemena. Međutim, u slučaju istraživanja punk-scene u Puli, osim elemenata fluidnosti i propusnosti na rubnim i širim dijelovima scene, naši akteri svjedoče o čvrstim i ne tako propusnim granicama, unutar kojih se grupni identitet zasniva na čvrstim i dugotrajnim prijateljskim vezama, što kroz duža razdoblja stvara zajednice poput šire obitelji i nameće nam stare pojmove poput supkulture ili pojma plemena iz razdoblja njegove taktičke upotrebe u kontrakulturnim pokretima s kraja 1960-ih godina. Akteri okupljeni oko punk-scene u Puli, oko organizacije Monteparadiso festivala, antifa festivala i drugih događanja, nikako ne mogu biti nazvani Maffesolijevim (postmodernim) neoplemenom, jer se u jezgru grupe ne može doći tek tako, jer postoje jasne granice unutargrupnoga i izvangrupnoga pripadanja, a postoji čak i set formaliziranih odnosa koji nisu u prvom planu presudni, ali ipak postoje i služe olakšavanju organizacije i odnosa s vanjskim institucionalnim svijetom. Punk-identitet u našem istraživanju nije bezazlena i površna, stilističko promiskuitetna praksa, niti predstavlja osjećaj pripadnosti koji danas jest, a sutra nije, pa preksutra opet jest, za naše aktere riječ je o stabilnom i dugotrajnom, višegodišnjem i višegeneracijskom osjećaju pripadanja jednoj sceni, jednom tipu diskursa, jednom setu rituala i (sup)kulturnih praksi. Granice su posebno bile vidljive u krvavim sukobima s desničarski orijentiranim skinheadsima, ali se našim akterima jasno ocrtavaju kad govore o drugim grupama i pojedincima, o društvu koje je na ovaj ili onaj način profilirano, ali leži izvan pojma "nas", bez obzira na to kažemo li scena ili jezikom aktera "pankerija", a jezikom sociologa – supkultura. Pojam scene možemo rabiti ravnoprav-

no s pojmom supkulture, a jedan od razloga jest to što ga sami akteri često rabe i što može služiti u procesu autorefleksije aktera. Pojam scene uključuje prostorne i simboličke strukture, uz naglasak na konkretne individualne i grupne aktere.

Mediji

Onaj dio postsupkulturne teorije koji govori o važnosti mikro-medija više se puta pokazao aktualnim u našem istraživanju jer su mnogi ispitanici navodili važnost fanzina u procesu vlastita informiranja i identifikacije. Mikromediji su konstitutivni za samu scenu, mnogi akteri punk-scene u Puli smatrali su fanzine ključnim elementom scene, poput postojanja bendova i koncerata. I na našoj sceni postoji percepcija o "mainstream društvu" i pripadnim medijima, ponavljajući ponekad priču o moralnoj panici i naviknutosti aktera da ih se u dijelu javnosti prikazuje kao devijantne, međutim, u našem kontekstu ne može se govoriti o moralnoj panici kao presudnoj za stjecanje supkulturnoga kapitala. Potpuno suprotno nalazima iz istraživanja Sarah Thornton, pozitivno pisanje o punk-sceni u Puli nije doživljeno kao "supkulturni poljubac smrti" niti je naškodilo punkerskom supkulturnom kapitalu; u situaciji u kojoj je riječ o uličnim napadima desničarski orijentiranih skin-headsa, ili o napadima nekoga dušobrižnika na samu ideju punk-festivala ili održavanja festivala na njegovoj prvoj lokaciji, pozitivno pisanje pomaže održanju i funkcioniranju scene i nikako ne šteti. Na rast i održanje punk-scene u Puli tijekom više od dvadeset godina mediji nisu utjecali u presudnom smislu ni pozitivno ni negativno, osim što su mikro-mediji same scene pomogli širenju i održanju scene. Teza po kojoj bi negativna moralna panika trebala biti konstitutivna za sam stil i pomagati u njegovu širenju, u pulskom (i širem, hrvatskom) punk-kontekstu uglavnom nema dobru osnovicu.

ZAKLJUČAK

Istraživanje punk-scene u Puli, u sklopu međunarodnoga projekta "Post-Socialist Punk", možemo dovesti u vezu s nekoliko ključnih elemenata spora među istraživačima na ovom području (supkulturalistima i postsupkulturalistima), kad je riječ o društvenoj klasi, vezama između glazbenog ukusa, stila i identiteta, medijima, političkom diskursu i samom obliku okupljanja.

Društvenu klasu i socijalnu strukturu (okolinu) u kojoj akteri djeluju držimo vrlo važnom u procesu supkulturalizacije, zadržavajući tako strukturu, kontekstualnu lociranost supkulturnih aktera, ali bez imperativa klasnoga determinizma koji je bio tipičan za Birminghamsku školu. Postsupkulturalistička teza o slabljenju veza između glazbenog ukusa, stila i i-

dentiteta pokazuje sa na primjeru punk-scene u Puli kao potpuno promašena i suprotna stvarnosti. Teze o nastanku novih oblika afilijacija koje su nestalne, emotivne, fluidne i lako promjenjive i koje nas upućuju na postojanje postmodernih neopljena nisu primjerene nalazima našeg istraživanja, gdje za čvrste i dugotrajne veze, uz jasne granice supkulturnog (grupnog i individualnog) identiteta, moramo pronaći pojmove primjerene stvarnom sadržaju, poput staroga pojma supkulture, scene ili čak taktičkoga pojma plemena kakav je stvoren unutar kontrakulturnoga nasljeđa 1960-ih godina. Kontekst hrvatske tranzicije i specifičnosti pulske sredine nikako ne omogućuju govor o medijima kakav je tipičan za postsupkulturni "preokret" u odnosima medija i supkulture, a isto vrijedi i za teze o nepostojanju političkoga momenta u procesu supkulturalizacije. Pozitivno pisanje o sceni koja je ugrožena na stvarni, a ne samo simbolički, način ovdje se pokazuje kao pomoć, a politički moment u kontekstu domaćeg (anti)fašizma ne treba se tražiti povećalom. Teorijske implikacije empirijskog istraživanja punk-scene u Hrvatskoj govore nam u prilog prevladavanju i odbacivanju stroge podjele na supkulturaliste i postsupkulturaliste na ovom području sociologije.

BILJEŠKE

¹ O tome detaljnije govorimo u knjizi *Sociologija i party scena* (Krnić i Perasović, 2013).

² U istraživanju su sudjelovali Ivana Mijić i Benjamin Perasović, a većinu terenskog istraživanja i intervjuja provela je Ivana Mijić.

LITERATURA

Becker, H. (1963). *Outsiders: Studies in sociology of deviance and social control*. New York: Free Press.

Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617.

Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: Music, identity and place*. London: Macmillan.

Bennett, A. i Kahn-Harris, K. (2004). "Introduction". U A. Bennett i K. Kahn-Harris (Ur.), *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Buzov, Ž., Magdalenčić, I., Perasović, B. i Radin, F. (1989). *Navijačko pleme*. Zagreb: RZ RK SSOH.

Cohen, A. (1955). *Delinquent boys: The culture of the gang*. Illinois: The Free Press of Glencoe.

Cohen, P. (1972). Sub-cultural conflict and working class community. *Working Papers in Cultural Studies*, 2, 5–52.

Cohen, S. (1980). *Folk devils and the moral panics: The creation of the mods and rockers*. Oxford: Basil Blackwell.

Giddens, A. (2007). *Sociologija*. Zagreb: Globus.

- Hall, S. (1973). *Encoding and decoding in the media discourse*. Stencilled paper no. 7. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hall, S. i Jefferson, T. (Ur.) (1976). *Resistance through rituals*. London: Unwin Hyman Ltd.
- Haralambos, M. (1989). *Uvod u sociologiju*. Zagreb: Globus.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Methuen.
- Krnić, R. i Perasović, B. (2013). *Sociologija i party scena*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lalić, D. (1993). *Torcida*. Zagreb: AGM.
- Lalić, D., Leburčić, A. i Bulat, N. (1991). *Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alinea.
- Maffesoli, M. (1996). *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*. London: Sage.
- McRobbie, A. i Garber, J. (1997). Girls and subcultures. U K. Gelder i S. Thornton (Ur.), *Subcultures reader*. London & NY: Routledge.
- Miles, S. (2000). *Youth lifestyles in changing world*. Buckingham: Open University Press.
- Muggleton, D. (1997). The postsubculturalist. U S. Redhead, D. Wynne i J. O'Connor (Ur.), *The clubcultures reader: Readings in popular cultural studies*. Oxford: Blackwell.
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture: The postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- Muggleton, D. (2005). From classlessness to clubculture: A genealogy of postwar British cultural analysis. *Research on Youth and Youth Cultures*, 13(2), 205–219.
- Pearson, G. (2012). *An ethnography of English football fans*. Manchester: Manchester University Press.
- Pilkington, H. (2010). Introduction: Rethinking skinhead lives. U H. Pilkington, E. Omel'Chenko i A. Garifzianova, *Russia's Skinheads*. London & New York: Routledge.
- Polhemus, T. (1995). *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. London: Thames & Hudson.
- Redhead, S. (1990). *The end of the century party: Youth and pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Redhead, S. (1993). The politics of Ecstasy. U S. Redhead (Ur.), *Rave off: Politics and deviance in contemporary youth culture*. Aldershot: Avebury.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Willis, P. (1978). *Profane culture*. London: Routledge & Kegan Paul.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 22 (2013), BR. 3,
STR. 497-516

PERASOVIĆ, B.:
TEORIJSKE IMPLIKACIJE...

Theoretical Implications of Empirical Research of the Punk Scene in Croatia

Benjamin PERASOVIĆ
Institute of Social Sciences Ivo Pilar, Zagreb

Sociological researches in the field of youth subculture worldwide have lasted longer than half a century, and in the last twenty years, part of the researchers have been divided into "subculturalists" and "postsubculturalists", according to the interpretation of research notions in the recent social context. The key theses of both ingroups are related to social class, the relationships among musical taste, style and identity, to the boundaries between styles and to the role of media in the emergence and maintenance of subcultural styles. Considering the recently completed study of the punk scene in Croatia, the research notions are brought into connection with the contemporary framework of the debate. In the Croatian context, social class is an important dimension of the emergence of subculture, although none of the local authors considers it a determining category in terms of the subcultural theoretical tradition. The connections among musical taste, style and identity, which postsubculturalists claim are disappearing, were solidly, visibly and powerfully present in our research. Also, the postsubculturalists' thesis of permeable and fluid forms of gathering do not find their place in the research findings on the punk scene in Croatia, because in our case, there are firm and clear forms of belonging without large fluctuations in the relation between the core and the expanded circle of sympathizers. Theoretical implications of our research point to the need to overcome and to reject the division to subculturalists and postsubculturalists in this field.

Keywords: subculture, postsubculturalists, punk