"Ja sam antikrist" - punk kao kultura protesta

Puharić, Ante

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:783984

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za turizam i komunikacijske znanosti
Jednopredmetni preddiplomski sveučilišni studij kulture i turizma

Ante Puharić

"JA SAM ANTIKRIST" - PUNK KAO KULTURA PROTESTA

Završni rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru

Odjel za turizam i komunikacijske znanosti

Jednopredmetni preddiplomski sveučilišni studij kulture i turizma

"JA SAM ANTIKRIST" - PUNK KAO KULTURA PROTESTA

Završni rad

Student/ica:
Ante Puharić

Mentor/ica:
dr.sc. Igor Kulenović

Zadar, 2016.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ante Puharić,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **"Ja sam antikrist" - Punk kao kultura prostesta** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. rujan 2016.

SADRŽAJ

UVOD **5**
KULTURA **6**
IDEOLOGIJA **9**
IDEOLOGIJA I KULTURA **12**
HEGEMONIJA **14**
SUBKULTURA I KONTRAKULTURA **16**
UVOD U PUNK ROCK **18**
PUNK ROCK KAO KULTURNI FENOMEN **22**
ELEMENTI KULTURNE RAZMJENE U PUNKU - PUNK GLAZBENICI **24**
SEKSIZAM I NASILJE U PUNKU **28**
ULOGA KULTURE I MEDIJA U PUNKU **30**
PUNK KAO KULTURNI PROIZVOD **32**
PUNK PUBLIKA **35**
SVA LICA PUNKA **37**
ZAKLJUČAK **40**
SAŽETAK **41**
"I AM ANTICHRIST"- PUNK AS A CULTURAL PROTEST ..... Pogreška! Knjižna oznaka nije definirana.
LITERATURA **43**
ŽIVOTOPIS **44**

1. UVOD

U ovom radu autor će se pozabaviti uzrocima punk glazbe kao kulturnog fenomena 70ih godina 20. stoljeća. Točnije, rad će se baviti svim onim što je utjecalo na rađanje punk glazbe kao takve te onim sferama na koje je taj pokret ostavio trag. U pokušaju da što jasnije objasni važnost i utjecaj punka, autor će posegnuti ka određenim područjima koja se naizgled čine nekompatibilna s tim sirovim, žestokim i nerijetko agresivnim glazbenim pokretom, a zapravo su jako bitna za jasnije shvaćanje i analizu ovog uvelike kontradiktornog fenomena. Objašnjavajući pojmove kulture, ideologije, hegemonije, subkulture i kontrakulture, autor pokušava stvoriti čvrste temelje i jasniju sliku onoga gdje punk pripada, odnosno onoga što punk zapravo jest. U poglavlju uvod u punk autor će nas predstavljajući popularnu glazbu tog doba upoznati s prethodnicima, a isto tako i istinskim uzorima punk rockera. Nakon što se u radu pozicionira punk u njegovo prirodno okružje, posvetit će se objašnjavanju društvene i ekonomske situacije koja je trenutno vladala, odnosno najbitnijem razlogu nastanka punk glazbe. Također će se predstavljanjem prizme bendova, osvrnuti i na njihov utjecaj na tadašnju mladež. U radu će se isto tako pratiti i želje i nastojanja punk glazbenika da se istaknu u masi tada popularnih bendova i zvijezda te će se ukazivati na društvene reagense koji su uvelike pomogli mladim umjetnicima da u moru prosječnosti pronađu svoj zvuk. Povući će se paralela između britanskog i američkog punka te načina na koji nastaju, odnosno opisat će se sličnosti i razlike ta dva značajna pokreta. Također će se spomenuti i razne teme koje punk razvija poput rasizma, seksizma i nasilja, kojima će se autor baviti u cijelom jednom poglavlju. Uloga medija i kulture, odnosno važnost same kulturne industrije bit će predstavljena u ovom radu. Imajući na umu da bilo koji pokret gubi na važnosti bez svojih sljedbenika, autor posvećuje zadnje poglavlje punk publici i time zaokružuje kompletnu priču o najznačajnijem pokretu u glazbi 70ih godina te o jednom od najznačajnijih pokreta uopće.

2. KULTURA

Kultura ima brojna značenja i očito je da je nejasna kao koncept. Kroz stoljeća pojam usvaja velik broj različitih, nerijetko kontradiktornih značenja. Definicija kulture možda je najjednostavnije objašnjena u srednjoškolskim udžbenicima gdje stoji da se "kultura odnosi na cjelokupno društveno naslijeđe neke grupe ljudi, to jest na naučene obrasce mišljenja, osjećanja i djelovanja neke grupe, zajednice ili društva, kao i na izraze tih obrazaca u materijalnim objektima. Osim toga, možemo reći da je to složena cjelina koja se sastoji od tri međusobno povezana skupa fenomena: a) proizvoda, oruđa, tehnika (tj. tehnologija) što su ih ljudi stvorili, b) obrazaca ponašanja koje ljudi rabe kao članovi društva, c) zajedničkih vrijednosti, vjerovanja i pravila kao sredstava za određivanje odnosa ljudi prema prirodnoj okolini i jednih prema drugima, a tako shvaćena značajka je svih tipova društava." (Fanuko,2008:52) Kao takva, ona je osnova naše ljudskosti i društvenosti, a iz toga proizlazi činjenica da su svi ljudi kulturni, tj. imaju kulturu. Svi naučeni i zajednički aspekti društvenog života su upravo ono što čini kulturu. Rukovanje kao oblik pozdravljanja, prekrivanje usta rukom prilikom zijevanja ili kašljanja, ustupanje mjesta starijim osobama i trudnicama prilikom vožnje javnim prijevozom samo su neke značajke kulture u kojoj živimo. Te neopipljive aspekte kulture koji obuhvaćaju apstraktne tvorevine kao što su vrijednosti, norme, simboli, vjerovanja, običaji i slično nazivamo nematerijalnom kulturom. Za razliku od toga, materijalna kultura podrazumijeva sve fizičke proizvode i predmete koje su ljudi proizveli, npr. posuđe, oruđe, namještaj, i tako dalje. Ukratko, možemo reći da kultura obuhvaća sve ono što nam je zajedničko s drugim ljudima te sve što proizvodimo. (Fanuko, 2008) Autor će se u ovom radu pozabaviti samo onim značenjima ovog pojma koji se neposredno dotiču predmeta rasprave. "Kultura nam pruža nacrt ili plan za interpretaciju naših iskustava i usmjeravanja djelovanja, dok društvo predstavlja društvene odnose unutar skupine i međusobne veze pojedinaca u zajedničkoj kulturi. Iz toga vidimo da su kultura i društvo isprepleteni i usko povezani te da ne postoje jedno bez drugog." (Fanuko,2008:53)

Kroz neslaganja i kritike, san o društvu kao integriranoj smislenoj cjelini u velikoj se mjeri zadržao na životu te se drži dviju osnovnih ideja. Prva ideja je ona tradicijska, u kojoj je društvo klasno organizirano. Druga je okrenuta prema budućnosti, odnosno socijalističkoj utopiji gdje razlika između rada i slobodnog vremena ne bi trebala postojati. Dvije glavne definicije kulture nisu nužno podudarne s prethodno navedenim idejama društva. Prva definicija je klasično konzervativna, a zastupa kulturu kao standard estetske izvrsnosti, odnosno sve ono najbolje na svijetu, što se isključivo odnosi na "klasične" estetske oblike kao

što su gluma, književnost, opera, balet, umjetnost. (Hebdige, 2002) Druga je "ukorijenjena u antropologiji i njeno značenje pokriva sve od stila frizure i navike pijenja do toga kako se obratiti suprugovoj rođakinji u drugom koljenu." (Eagleton,2002:43) Ova definicija kao što je i evidentno ima puno širi raspon te obuhvaća sve aktivnosti i interese naroda.

Prema Hebdigeu, Williams je predlagao širu formulaciju odnosa kulture i društva koja kroz analizu određenih značenja i vrijednosti nastoji otkriti skrivene osnove povijesti: općeniti uzrok i široke društvene trendove u svakodnevnom životu. Richard Hoggart i Raymond Williams su prikazali senzibilitet prema kulturi radničke klase. Hoggart žali zbog načina na koji je tradicionalna zajednica iskušanih i testiranih vrijednosti, odnosno zajednica radničke klase, unatoč strogoći krajolika kojim je bila okružena, zamijenjena nekom vrstom plitkog svijeta prepunog jeftinih užitaka. Williams je, odobravajući nove masovne komunikacije, također izrazio i zabrinutost za uspostavu estetskih i moralnih kriterija za razlikovanje vrijednih proizvoda od "smeća". (Hebdige, 2002)

Bitno je izdvojiti i Barthesa, koji je koristeći modele izvedene iz rada švicarskog lingvista Ferdinanda de Saussurea, nastojao izložiti proizvoljnu prirodu kulturnih pojava, kako bi otkrio skrivena značenja u svakodnevnom životu koji je, prema svim namjerama i svrhama, bio "posve prirodan". Dok su Hoggarta zanimale razlike između dobrog i lošeg u svakodnevnoj modernoj kulturi, Barthes je radije pokazivao kako su sve naizgled spontane forme i rituali suvremenih buržoazijskih društava subjekti koji podliježu oblikovanju i podložni su da u svakom trenutku budu dehistorizirani, "naturalizirani" te pretvoreni u mit. Također, tvrdio je da se cijela Francuska strmoglavila u ovu anonimnu ideologiju te da su svi aspekti svakodnevnog života i odnosi između ljudi i svijeta ovisili o slici koju je buržoazija imala i tjerala ostale da imaju. Bathesov pojam kulture se proširuje izvan knjižnica, opera, kazališta, to jest standarda estetske izvrsnosti, i obuhvaća svakodnevni život u cijelosti. Ali ova svakodnevnica za Barthesa je impregnirana značenjem koje ima širok utjecaj. Barthes se poslužio Mitologijom kako bi, polazeći od pretpostavke da je mit oblik narativa, ispitao uobičajno skriven set kodova, konvencija i pravila kroz koje su značenja određena za određene društvene grupe univerzalno izvedena i dana cijelom društvu. Našao je u nespojivim fenomenima koji nas okružuju istu umjetnu prirodu, istu ideološku jezgru. Svaki od njih bio je izložen istoj prevladavajućoj retorici (retorici zdravog razuma) i pretvoren u mit. (Hebdige,2002)

"Barthes koristi primjer fotografije u Paris-Match koja prikazuje crnog vojnika koji salutira francuskoj zastavi, koja ima prvi i drugi red značenja: (1) znak odanosti, ali i (2) Francuska je veliko carstvo, i svi njeni sinovi, bez diskriminacije u boji, vjerno služe pod njezinom zastavom." (Hebdige,2002:9)

Ovakvim svojim stavovima Roland Barthes predstavlja svojevrsnog revolucionara u istraživanju kulturnih pojava proširivši polje istraživanja i na svakodnevni život koji je prije bio zanemaren te gledan kao nešto što je sasvim prirodno za čovjeka te nema potrebu biti propitivano. Barthes je svojim učenjem o semiotici pomirio dvije različite definicije kulture koje su prije njega bile suprotstavljene jedna drugoj. Kulturalne studije u prvom su se redu odnosile na brak i moralne osude (što je u skladu s Barthesovim marksističkim uvjerenjem) i u drugom redu na popularne teme koje se odnose na ukupni način društvenog života. Ipak, semiotika ne može biti jednostavno uklopljena u projekt kulturalnih studija. Iako Barthes uvelike dijeli književne preokupacije Hoggarta i Williamsa, on kulturu shvaća kao aktivnu, dok ju Williams shvaća kao statičnu. Barthesov rad na ovaj je način uveo novu marksističku problematiku do tada stranu britanskoj tradiciji.

3. IDEOLOGIJA

Ideologija je skup ideja i vjerovanja o svijetu, čovjeku i društvu, usmjerenih na održavanje ili na promjenu postojećeg stanja u društvu. Ideologije se, dakle, izgrađuju na osnovama filozofskih i znanstvenih spoznaja. One u pravilu sadrže poglede na ljudsku prirodu, na postojeću društvenu strukturu, na političko vodstvo i odnos društva i politike. Ideologije su usredotočene na svjetovno - na opravdanje ili osporavanje, na odražavanje ili mijenjanje društvenih pojava i odnosa. (Fanuko, 2008:56)

U germanskoj ideologiji Marx pokazuje kako je osnova kapitalističke ekonomske strukture skrivena od svijesti proizvođača. Nemogućnost da se vidi pravi odnos nije rezultat maskiranja koji svjesno provode pojedinci, društvene grupe ili institucije. Naprotiv, ideologija po definiciji napreduje podsvjesno. Tu, na razini normalnog zdravog razuma, ideološki referentni okviri čvrsto su utemeljeni i najutjecajniji jer je njihova ideološka priroda najbolje skrivena. (Hebdige, 2002)

Stuart Hall navodi da je zdrav razum u isto vrijeme spontano-ideološki i nesvjesan. Takvim ga čine 'spontanost', 'transparentnost', prirodnost', odbijanje da se preispitaju pretpostavke na kojima je utemeljen, odbijanje da se promijeni ili ispravi te njegov efekt instantnog prepoznavanja i zatvoreni krug u kojem se kreće. Koristeći zdrav razum, ne možete shvatiti kako stoje stvari: možete samo otkriti gdje se one uklapaju u postojeću shemu. (Hebdige, 2002)

S obzirom na to da ideologija prožima svakodnevni život u obliku zdravog razuma, ne može biti odvojena od svakodnevnog života kao skup političkih mišljenja ili pristranih stavova te ne može biti svedena ni na apstraktne dimenzije pogleda na svijet ili korištena na grub marksistički način da označi lažnu svijest. Umjesto toga, Louis Althusser je istaknuo da ideologija ima jako malo veze sa sviješću. Ona je istinski nesvjesna te je zapravo sistem predstavljanja, koja u većini slučajeva nemaju nikakve veze sa sviješću: to su obično slike ili povremeno koncepti i strukture koje se nameću velikoj većini. To su prihvaćeni kulturni objekti i djeluju funkcionalno na čovjeka preko procesa koji bježi iz njih. (Althusser, 1969)

Iako Althusser ovdje govori o strukturama poput obitelji, kulturnih i političkih institucija, to se jednostavno može ilustrirati na primjeru materijalne kulture. Kategorizacija znanja na umjetnost i znanost je prenesena na fakultetski sustav koji udomljuje različite discipline u različitim obrazovnim institucijama, i većina fakulteta se drži tradicionalne podjele dajući svakom predmetu svoj kat. Također, hijerarhijski odnos između učitelja i učenika je

materijaliziran u samom razmještaju predavaonice, gdje mjesta za sjedenje – klupe koje se dižu u redovima pred izdignutom katedrom – određuju protok informacija i služe prilagođavanju profesorskom autoritetu. Tako je cijeli niz odluka o tome što je, a što nije moguće u obrazovanju određeno, koliko god nesvjesno, prije nego što je sadržaj pojedinih predavanja uopće određen. (Hebdige, 2002)

Ove su odlike pomogle da se postave granice ne samo za ono što se uči, nego i kako se uči. Tu se građevine doslovno reproduciraju u čvrstim izrazima prevladavajuće ideološke ideje o tome što je obrazovanje i kroz ovaj proces se obrazovna struktura, koja može, naravno, biti mijenjana, ne dovodi u pitanje te se dobiva dojam da je nepromjenjiva. Društveni odnosi i procesi su tada u nadležnosti određenih članova društva samo kroz forme u kojima su one predstavljene tim članovima. Ove forme, kao što smo vidjeli, nisu predmet rasprave. One su skrivene u zdrav razum koji ih u isto vrijeme potvrđuje i mijenja. Upravo ove prihvaćene kulturne objekte semiotika preispituje i dešifrira.

Svako značenje ima svoju ideološku dimenziju. Naime, čak i oni fenomeni koji se uzimaju zdravo za gotovo mogu funkcionirati kao znakovi, odnosno kao elementi u komunikacijskim sustavima i kodovi koji nisu sami po sebi shvaćeni iskustvom, već im je potrebna kontekstualizacija.

Znak ne postoji jednostavno kao dio stvarnosti – on odražava i prelama drugu stvarnost. Stoga može iskriviti tu stvarnost ili biti vjeran istoj, ili je može shvatiti s određenog stajališta. Područje ideologije podudara se s područjem znakova, odnosno kad god je znak prisutan, prisutna je i ideologija. A time se zaključuje, da sve ideološko posjeduje semiotsku vrijednost. (Volosinov, 1973) Da bi otkrili ideološku dimenziju znakova moramo prvo pokušati objasniti konotativne kodove. Konotativni kodovi su posebno bitni jer, kao što je Stuart Hall rekao, društveni život čine razumljivim i značajnim (Hebdige, 2002). Oni prelaze preko niza potencijalnih značenja, čineći tako neka značenja dostupnima, dok druga izbacuju iz igre. Za Althussera ideologija će u svom općenitom smislu uvijek biti osnovni element svake društvene formacije.

Međutim, u visoko kompleksnim društvima, koja funkcioniraju kroz klasificiran sustav podijeljenog rada, glavno je pitanje koje će specifične klasne ideologije prevladati u bilo kojoj situaciji. Da bi se mogao dati odgovor na ovo pitanje, moramo prvo vidjeti kako je moć podijeljena, odnosno, koje klase imaju utjecaja u definiranju i raspodjeli društvenog svijeta. Trebalo bi biti jasno da pristup sredstvima kojima se ideje šire u našem društvu, prvenstveno

masovnim medijima, nije isti za sve klase. Neke grupe imaju više utjecaja i više prilika da postave pravila, dok su druge lošije pozicionirane.

Stoga, kad pogledamo ispod razine općenite ideologije, na način kako određene ideologije funkcioniraju, kako neke postaju dominantne i druge ostaju marginalne, možemo vidjeti da u naprednim zapadnim demokracijama ideološko polje nije ni najmanje neutralno. Također zaključujemo da konotativni kodovi na koje se Hall referira, običavaju predstavljati, na koliko god opskuran i kontradiktoran način, interes dominantnih grupa u društvu. (Hebdige, 2002)

Da bi razumjeli ovo moramo se pozvati na Marxa koji smatra da je klasa koja je dominantna materijalna sila društva, istovremeno i njegova dominantna duhovna sila. Klasa, kojoj stoje na raspolaganju sredstva za materijalnu proizvodnju, raspolaže samim tim i sredstvima za duhovnu proizvodnju tako da su joj zbog toga podređene misli onih koji su lišeni sredstava za duhovnu proizvodnju. Dominantne misli su idealni izraz dominantnih materijalnih odnosa, odnosno upravo ono što jednu klasu čini dominantnom. (Marx and Engels, 1970) Ovo je osnova po kojoj je Antonio Gramsci uspostavio teoriju hegemonije, koja daje najprikladniji prikaz kako je dominacija održiva u naprednim kapitalističkim društvima o čemu ćemo u daljnjem tekstu više govoriti.

Dakle, svi se oni slažu da nam ideologija nije svjesno usađena, nego da mi zapravo nesvjesno postajemo sudionici iste, jer su zapravo sve te ideologije na neki način nametnute od strane dominantnih klasa.

4. IDEOLOGIJA I KULTURA

Iako kultura očito ima kompleksan odnos s ideologijom, Louis Althusser je tvrdio da umjetnost i kultura nisu jednostavno dio ideološkog društva. Prema Althusseru, trajan kulturni izražaj omogućava nam da vidimo...ideologiju iz koje se rađa, u kojoj postoji, iz koje se odvaja kao umjetnost i na koju aludira. (Eriksen, 1980) Zbog ovoga se mora shvatiti kako ideologija općenito funkcionira i prožima sve ljudske aktivnosti, ako se želi shvatiti složena veza između kulture i ideologije.

Ideologija je, kao što je u prethodnom poglavlju objašnjeno, skup ideja i vjerovanja o svijetu, čovjeku i društvu, usmjerenih na održavanje ili na promjenu postojećeg stanja u društvu. (Fanuko, 2008) Ili jednostavnije rečeno, ideologija je ljudsko viđenje proživljenih iskustava samog ljudskog postojanja. Taj spontani doživljaj proživljenog iskustva ima posebnu vezu sa stvarnim svijetom. Ideologija je istovremeno aluzija, ali i iluzija konkretne stvarnosti. Možemo reći da ideologija zasićuje svakodnevni govor u obliku zdravog razuma.

Materijalna funkcija ideologije je reproducirati odnose između ljudi i njihovih sredstava za proizvodnju u svakodnevnom životu. Kapitalistička ideologija služi za nametanje općeg pravca u društvenom postojanju koji definira granice unutar kojih ljudi pristaju na organizaciju svakodnevnog života u kapitalizmu. (Eriksen, 1980)

Kao što je ranije navedeno, klasna borba se odvija na ideološkoj razini. Ideološka klasna borba je proces jačanja i slabljenja različitih elemenata unutar dominantne i raznih podređenih ideologija. Postoje razdoblja dominacije jedne klase, razdoblja ideološkog i društvenog mira, kao i razdoblja nejednakih poremećaja te revolucionarnih ustanaka. Svako razdoblje odražava snage i slabosti klasa koje se trude dominirati u klasnom društvu.

Althusser je objasnio potencijal za izazivanje promjena u tim razdobljima u procesu kulturnog izražavanja. Slikar, pisac ili glazbenik predlaže nove načine percipiranja, viđenja, slušanja, osjećanja i drugog. Možemo, recimo, iznijeti pretpostavku da je veliko umjetničko djelo ono koje u isto vrijeme djeluje u ideologiji te se također od nje i odvaja na način da stvara funkcionalnu kritiku ideologije koju zastupa. Stvaranjem aluzije na manire percipiranja, osjećanja, slušanja oslobađa se od prikrivenih mitova postojeće ideologije i na taj način je nadilazi. Djela umjetnosti stvaraju novu vezu sa svijetom radije nego da stvaraju znanje kao što to znanost radi. (Althusser, 1968) Tako možemo reći da je kulturno izražavanje relativno autonomna praksa društva koja ima svoj vlastit unutarnji razvoj, kao i specifične odnose s

ideološkim, političkim i ekonomskim razinama. Kao takvo, kulturno izražavanje postaje materijalna sila u razvoju društva kao cjeline.

Ljudi su formirani i formiraju sami sebe kroz kulturu, društvo i povijest. Postojeći kulturni obrasci za njih predstavljaju neku vrstu sklopa mogućnosti i ograničenja, koji može biti preuzet, prihvaćen, odbačen, transformiran ili razvijen. To je proces kroz koji se kultura umnožava, prenosi i nadilazi te u klasnim društvima zauzima mjesto unutar granica koje su nametnute, prije svega, klasnim strukturama i borbama.

5. HEGEMONIJA

Proces jačanja i slabljenja različitih klasnih snaga i ideoloških elemenata može se shvatiti kao niz kompromisa i ustupaka koje dominantna klasa čini podređenim klasama kako bi zadržala svoju političku i ekonomsku moć. Moramo priznati da kapitalistička klasa zadržava moć u općenito stabilnom stanju više podrškom mase nego otvorenom političkom i fizičkom represijom. Prema mišljenju talijanskog marksista Antonija Gramscija vladajuće, odnosno dominantne, klase održavaju svoj položaj u društvu i nameću svoj autoritet uspostavom hegemonije. On smatra da je hegemonija kulturna, politička i ideološka dominacija vladajuće klase koja uvjerava podređene klase da prihvate njezine moralne i kulturne vrijednosti i vjerovanja, kao i opći pogled na svijet da bi postigla određeni sklad u društvu. Podređene klase prihvaćaju moralno i političko vodstvo dominantnih kao opravdano. (Fanuko, 2008)

Ideologija kapitalističke klase izražena je kroz intelektualce i institucije, a također i političke stranke, crkve, škole i masovne medije koji su se razvili u kapitalističkoj borbi da ojačaju i zadrže svoju dominaciju. Ovi ideološki aparati dominiraju kroz strukturu okarakteriziranu kao nacionalna država, u ideološkoj fuziji političke moći. Dominantna ideologija ima efekt oblikovanja opće svijesti svih ljudi koji žive u danoj društveno kapitalističkoj formaciji ili tzv. nacionalnoj državi, koji djeluje kao sredstvo društvenog ujedinjenja, odnosno povezuje različite klase i slojeve. (Simon, 1977)

Hegemonija dominantne klase ne može se jednostavno svesti na ideološku dominaciju. "Naprotiv, vladajuća klasa je više autentično hegemona što više dopušta podređenim klasama mogućnost samoorganizacije u autonomne sile."(Simon, 1977:82) Kao takve podređene klase aktivno pristaju na hegemoniju vladajuće klase, jer im se čini da ne postoji alternativa koja bi dopustila potpuni razvoj i ostvarenje njih samih kao autonomnih elemenata društva.

Ipak, Gramiscijeva teorija hegemonije također sadrži mogućnost krize hegemonije dominantne klase. Takve krize su proizvod klasne borbe, što može utjecati na hegemoniju dominantne ideologije kao i uzrokovati njeno raspuštanje. Radničke klase mogu izraditi novi pogled na svijet da dovedu u pitanje hegemoniju dominantne klase. Novi pogled na svijet može postati hegemonija ako uspije u spajanju različitih klasa i klasnih slojeva, krivotvorenim od strane kohezivne sile ideologije radničke klase. Proces raspada hegemonije dominantne klase je složena cjelina rastućih i padajućih sila, što je prvenstveno rezultat sukoba između pogleda na svijet dviju glavnih klasa. Postoje vremena kada se stari poredak stvari raspada, i također vrijeme prije i poslije toga, i ponekad čak i istovremeno proces integracije i

pojačavanja statusa quo. Ne trebamo klasnu borbu promatrati kao linearan proces dobitaka (ili gubitaka), nego radije, kao što je Gramsci nazvao, rat položaja u kojem se dvije glavne klase bore ostvariti utjecaj i pobijediti saveznika, krećući se naprijed u jednom pravcu dok bivaju gurani prema drugim područjima. (Eriksen, 1980)

Ovo je jedan od razloga zbog kojeg ozbiljne ekonomske krize u naprednim kapitalističkim zemljama ne vode nužno do ozbiljnih političkih kriza. "Radnička klasa biti će u mogućnosti napredovati u ekonomskim krizama jedino ako je prethodno ostvarila značajan napredak u razbijanju hegemonije dominantne klase, ili u izgradnji svoje vlastite hegemonije."(Simon, 1977:86) Samo s ovim na umu možemo započeti s razumijevanjem kompleksne veze između hegemonije i kulture. Jer, hegemonija postoji unutar područja kulture, a kulturni proces utječe na druge društvene odnose u borbi za prevlast.

6. SUBKULTURA I KONTRAKULTURA

Slično složenosti dominantne kulture u odnosu na druge klasne kulture, svaka klasna kultura je vrlo složena te sadrži u sebi razne subkulture ili kontrakulture. Postoje očite rasne, etničke, vjerske i regionalne razlike unutar klasne kulture. No, također postoje i specifični kulturni odnosi za mlađe i starije osobe, posebno žene, pogotovo u vremenima kada su imale podređenu ulogu u kulturnom životu kojim su dominirali muškarci. (Eriksen, 1980) Ove varijacije se odnose na činjenicu da podređene grupe unutar klase pronalaze smisao i izričaj u različitim odnosima, idejama i predmetima (ili različita značenja u istim odnosima i predmetima) iz šire kulture.

Konkretne karakteristike određenih skupina proizvod su specifičnih podređenih uloga razvijenih kroz povijest, koje su dodijelile i provele dominantne klase, odnosno dominantna ideologija i politika. (Eriksen, 1980) Dakle, rasne manjine, žene i mladež su strukturirane u podređene uloge koje postavljaju stroga ograničenja na njihov razvoj i način izražavanja. Iako je klasna kultura sastavljena od mnoštva elemenata i uloga koje pokušavaju obuhvatiti većinu klasa, bez obzira na spol, rasu ili dob, određene razlike u kulturnom izražavanju mogu dovesti do stvaranja subkulture ili kontrakulture.

U odnosu na klasne kulture, subkulture su manji podskupovi, više lokalizirane i specifične strukture unutar šireg kulturnog područja. Subkulture mogu jedino postojati kao poseban dio šire klasne kulture, koje može biti okarakterizirano kao "matična kultura". Ono što se podrazumijeva pod ovim je da se subkultura razlikuje od "matične kulture" po središtu svog zanimanja i aktivnosti, dok također dijeli određene zajedničke elemente s kulturom iz koje potječe. Općenito govoreći, težnja kohezivne subkulture je razvoj unutar podređenih klasa, dok je za kontrakulturu razvoj unutar dominantne kulture. Subkulturni izražaji su jedan od načina da se potlačeni pojedinci nose s pritiscima svog podređenog postojanja te s pregovorima zajedničkog postojanja. (Eriksen, 1980) Subkultura se može okarakterizirati kao fokusiranje oko određenih aktivnosti, vrijednosti i načina korištenja materijalnih dobara i prostora, koja se razlikuju u određenim crtama od šire "matične kulture".

Četiri specifična načina izražavanja su identificirani kao osnovni elementi subkulturnog stila: odijevanje, glazba, rituali i jezik (uključujući posebne slengove, dijalekte, vokabulare). Od ta četiri načina, glazbu možemo istaknuti kao glavno žarište jer spaja ideološke izražaje, kao i fizičke i emocionalne, u fuziju koja obuhvaća zabavu i komunikaciju. Različitosti odjevanja, govorenja i sviranja, posebnih mjesta za druženje, sportskih aktivnosti te čak načina prijevoza

su težnje jasnom identificiranju razlika između subkultura i "matičnih kultura". Također unutar dominantne kulture postoji težnja prema stvaranju alternativnih kontrakultura, više nego kohezivnih subkultura. (Eriksen, 1980) Razlika očituje u tome što je radnička klasa težila razvoju čvrstih kolektivnih struktura, dok su kontrakulture srednje klase bile manje usmjerne prema grupi, odnosno individualizirane.

Glavni je razlog zbog kojeg se kontrakulture mogu razviti u dominantnoj kulturi, i čak svjesno ideološki i politički protiviti, taj što im kultura daje prostor i priliku (ekonomski i ideološki) da ispadnu iz opticaja i istraže alternative. Takva istraživanja mogu preuzeti oblik novih obrazaca življenja i obiteljskog života, kao i eksperimentiranje s poslovima koje spajaju zabavu i radno iskustvo. (Eriksen, 1980) Radnička klasa općenito nije imala takve mogućnosti. Njihov život je bio uporno i dosljedno strukturiran ustaljenim svakodnevnim životnim ritmovima.

Razlika između subkultura i kontrakultura je važna za analizu punk rocka zbog toga što, zbog toga što se u Engleskoj razvio kao dio subkulture radničke klase, dok je u SAD-u funkcionirao kao kontrakultura. No, poseban položaj mladih unutar podređenih i dominantnih klasa težio je stvaranju posebno sličnih odgovora na dominantne ritmove svakodnevnog života, tako da je koncept kulture mladih koristan za naš rad. To je prvenstveno slučaj, jer iako postoje izrazito različiti odgovori, postoje i određene sličnosti između subkulturnih i kontrakulturnih iskustava mladih.

Iz prethodno iznesenog vidimo da je subkultura skup normi, vrijednosti i obrazaca ponašanja kojima se određena grupa ljudi razlikuje od ostalih članova društva, tj. svjesno ili nesvjesno uspostavlja vlastito kulturno "područje", djelujući na način koji ih razlikuje od drugih i daje im osjećaj grupnog identiteta. Suprotno tome, o kontrakulturi govorimo onda kada su norme, vrijednosti i stil života neke grupe u potpunom raskoraku i proturječju s kulturom šire društvene zajednice, odnosno kada kritiziraju i odbacuju mnoge standarde šire kulture. (Fanuko, 2008) Također, valja spomenuti i različite težnje koje razlikuju dvije spomenute grupe. Subkultura teži razvoju unutar podređenih klasa te je usmjerena prema grupi, dok se kontrakultura razvija unutar dominantne kulture i više je individualizirana.

7. UVOD U PUNK ROCK

Prije prezentacije kompletne analize punk rocka, potrebno je ukratko opisati popularnu glazbu koja je postojala prije punka i zbog koje je punk postao tako dramatična vanjska reakcija. Popularna glazba je relativno samostalan element u kompleksnom društvu, stoga direktna ili neposredna poveznica između stanja u ekonomiji i razvoja glazbe ne može biti strogo uklopljena u naš rad. No ipak, kako god je moguće treba uzeti u obzir utjecaje rasta i pada u ekonomiji, i u ekonomiji glazbene industrije, na kulturni izričaj danog perioda, kao i utjecaje drugih društvenih faktora kao što su rat i represija. (Eriksen, 1980) Konkretni primjeri ovoga uključuju antiratne glazbene tekstove velikog broja popularnih rock n roll bendova tijekom vijetnamskog rata i žestoki odgovor britanskih punk rockera na perspektivu sveopćeg stanja ekonomije u Engleskoj. Zbog svoje relativne autonomije kao kulturni fenomen, rock n roll glazba ima svoj unutrašnji ritam razvoja koji vodi do perioda kreativnosti kao i do perioda učestalog ponavljanja i mirovanja. Ovaj ritam razvoja je više manje neovisan o drugim društvenim i kulturnim razvojima ovisnima o kompleksnoj interakciji svih uključenih elemenata.

Izvorna fuzija popularne rnb, country i rockabilly glazbe, svih glazbenih izražaja koji su bili dio kulture radničke klase, postala je veliko glazbeno carstvo prepoznatljivo mekanim i nježnim zvukom folk glazbe i energičnim, ponekad oštrim i grubim, plesnim zvukom. Rock n roll je uključivao mnoštvo zabavnih tekstova, a također i inteligentne društvene kritike. Pionirski glazbeni radovi Chucka Berryja i Elvisa Presleya s vremenom su postali zaboravljeni zbog konstantnog pada u kvaliteti, jer su studijski glazbenici u svrhu zarade, podržavali zvjezdice upitnog glazbenog talenta koje su stvorili mediji. Zbog svih ovih faktora 1960-te mogu biti okarakterizirane kao kreativni period rock n rolla. Između 1964. i 1967. rock n roll nastavlja biti centar mladenačke kulture i poveznica između studenata i djece radničke klase, s tim da je veliki broj glazbenika dolazio upravo iz radničkih obitelji. Zapravo, veliki broj novih elemenata bio je uključen u stvaranje popularne glazbe. Različite forme poput bluesa, soula, folka, jazza, čak i klasične glazbe obogaćivale su scenu i utjecale na njen umjetnički rast. Neki su se tekstopisci pomaknuli od tradicionalnih preokupacija popularne glazbe te su počeli pisati o ljubavi i njenim usponima i padovima. Bob Dylan je imao ključni utjecaj u pomicanju granica o kojima se pisalo do tada, te je njegova lirika o osuđivanju rata i licemjerja općenito pomogla da se glazbom potakne mlade - ne samo kroz intenzivnost ritma, melodije i instumentalizacije, nego i kroz riječi. Ideološki razvoj ovog perioda postupno je ostvario sveukupni pomak prema kontrakulturi, koja je izgradnju nekog utopijskog

alternativnog društva tražila kroz izlazak iz okvira i stvaranje nečega svoga, što se postupno odrazilo na pjesme i životni stil većine mladih i glazbenika, a dijelom dovelo do kulturnog samozadovoljstva ranih 1970-ih. (Eriksen, 1980)

Ako na 1960-e gledamo kao na period kreativnosti rock n roll glazbe, tada za početke 1970-ih možemo reći da su generalno period regresije i pada. Bio je to period kad su mnogi umjetnici dosegli zvjezdani status i otkrili da bi im se njihov prepoznatljiv stil mogao dobro isplatiti kopiranjem postojećih inovacija. Glazba je također odražavala činjenicu da se većina studentskih aktivista 1960-ih uspješno zaposlila, automatski i osjećala manje buntovno. Brutalnost na sveučilištima Kent i Jackson dovela je do sveopćeg stanja apatije i pasivnog prihvaćanja statusa quo, ali također uspješno se događalo i nešto po pitanju tabu tema, poput droge i seksa.

Tek od 1976. godine se moglo vidjeti čvrsto nastajanje novog perioda rock n rolla. Mladi britanski i američki glazbenici, zasićeni od prethodnih uspjeha te isključeni iz glazbene industrije zbog dominacije 'zvjezdica', pronalazili su nove uzbudljive tehnike istražujući korijene rock n roll glazbe. U isto vrijeme dok je rock n roll bio u padu tijekom ranih 1970-ih, jamajkanska niža klasa inspirirana posebnostima svoje kulture, religije i politike stvarala je novu popularnu glazbu - reggae. Veliki broj mladih bijelaca iz Velike Britanije, koje su imigranti upoznali sa reggae glazbom, počinje eksperimentirati s novim pravcem kako bi postigli veću glazbenu šarolikost.

Reggae glazba počinje sve više utjecati na popularni rock n roll nakon Jimmy Cliffove uloge u filmu Harder they come, a taj utjecaj postaje još više raširen nakon Claptonove obrade Marleyevog hita I shot the sheriff. Nadalje, neki glazbenici poput punk rockera i Elvisa Costella ne samo da su uklopili elemente reggae ritmova, već su i prihvatili njegov naglasak na društvenu kritiku kao stil pisanja, kao nešto što je u tim godinama bilo inovativno. (Eriksen, 1980) Društveno stanje koje je proizašlo iz loše ekonomske situacije u Britaniji pronašlo je svoj izričaj kroz novi val društvenih protesta u rock n roll glazbi. Za razliku od prijašnjih protesta protiv sistema, koji su težili pacifizmu, miru i ljubavi, nedostatak prilika i alternativa u lošoj ekonomskoj situaciji doveo je do mnogo žešćih prosvjeda koji su postajali i sve nasilniji. Naime, najvažniji glazbeni razvoj u Engleskoj razvio se iz subkulutre radničke klase kao odgovor na postojanje zaposlenih i nezaposlenih mladih okupljenih oko glazbenog pravca punk rocka. U SAD-u paralelna glazbena postignuća uzimala su više od prethodnika poput Velvet Undergrounda, New York Dollsa, The MC5a, Iggy and the Stoogesa, Franka

Zappe, a ne od nečeg novog kao što je reggae. Dok su glazbenici kao the Ramones, Patti Smith, the Talking Heads i Blondie bili predvodnici američkog novog vala te dobili značajnu pažnju 1977., događaji koji su se odigrali na britanskoj glazbenoj sceni su zapravo potaknuli interes javnosti i okupirali medijski prostor.

Glavna razlika između novog britanskog i američkog rock n rolla potječe iz činjenice da je jezgra britanskog novog vala bila radnička klasa što je jako bitno za predmet rasprave. Naime, punk rock izričaj servira ogromnu količinu društvenih pitanja i problema, ali to radi na način koji je prihvatljiv široj publici. Punk rock nije bio glavno žarište američkog novog vala, te je američki punk izniknuo iz dominante kulture kao kontrakultura bez pravih afiniteta radničke klase. Iako je britanski punk bio dinamičan pokretač britanskog novog vala, zapravo su njegova agresivnost i energija to što je oživljavalo i izazivalo druge glazbenike da istražuju nova područja, a ne samo politiku punka. Novi val rock n rolla obuhvaća iznimno širok spektar glazbenih stilova, pristupa i političkih stavova. Kao kategorija najbolje opisuje novo područje mladih glazbenika sklonih eksperimentiranju s raznim glazbenim oblicima i žanrovima, poput reggaea i drugih zapadno indijskih zvukova, dok to kod etabliranih velikih zvijezda nije bio slučaj. Novi val, iako usmjeren prema novijim generacijama glazbenika i slušatelja, ne odbacuje stare kontradikcije rock n rolla i popularne kulture općenito. (Eriksen, 1980) Još uvijek je postojala tendencija prema dominaciji muških bendova, uz značajnije iznimke poput Blondie, the Pretenders, Patti Smith Group, a gotovo da nije bilo prihvatljivo ni doticanje s afroameričkom i latinskom glazbom, te je većina izvođača stavila sa strane svoje najbuntovnije stavove prema sustavu onog trenutka kada bi potpisali veći ugovor. Seks, ljubav i seksizam nisu nestali kao dominantne teme, samo su se promijenile, često poprimajući agresivnije forme. Najznačajnija iznimka ovoga u SAD-u bio je bend the Talking Heads.

No, iako je novi val proizveo brojne tradicionalne kontradikcije, neki važni radikalni i progresivni elementi zaslužuju veću pozornost od ostalih. Od posebnog značaja su određene kritike upućene britanskom kraljevstvu, religiji, militarizmu i fašizmu, čak i aspektima glazbene industrije kao takve. (Eriksen, 1980) Ove tendencije su kristalno jasne u punk rocku, kao i široj kulturno-političkoj zajednici koja je okupljena oko pokreta Rock Against Racism, o kojem će biti riječi u daljnjem tekstu. Svakako, progresivni aspekti novog vala ne mogu biti ograničeni samo na dio britanske punk scene. To je pogotovo vidljivo iz sve većeg broja snažnih i odlučnih žena u rock and rollu, kao i sve većeg prihvaćanja novovalnih grupa koje su poticale slušatelja na razmišljanje i propitivanje postojećih društvenih odnosa. Posebne

političke i ekonomske okolnosti u Velikoj Britaniji izazvale su glazbeni fenomen s elementima širokog političkog značaja. Ovo je posebno istinito jer su se ekonomske i političke krize povezale s britanskom subkulturnom tradicijom agresivnog aktivizma na račun grupa mladih ljudi u obranu njihovih glazbenih opredjeljenja, a tu agresivnu obranu možemo vidjeti u uobičajenom stavu britanskih punkera.

8. PUNK ROCK KAO KULTURNI FENOMEN

Punk rock je dobio ime kada se John Sinclair poslužio tim terminom kako bi opisao agresivnost i ratobornost White Panther politike kojom su se vodili članovi gupe MC5. Ali tijekom godina nije postojao tako širok glazbeni fenomen koji bi popratio to ime. Godinama su u SAD-u Ramonesi, svojom snažnom energijom, punk parodijama ljubavi, droge i mentalno zdravstvenih ustanova, bili glavni nositelji punk energije, sve dok im se iz Velike Britanije nisu pridružili the Clash i the Sex Pistolsi. (Eriksen, 1980)

U Britaniji su na punk rock u istoj mjeri utjecali ritam i društveni protest reggaea kao i snažna energija bendova iz SAD-a. Upravo su britanski punkeri bili ti koji su počeli privlačiti sve veću pozornost medija. Skandalozne budalaštine Sex Pistolsa bile su zlatni rudnik za medije, pogotovo njihovo bezobrazno nepoštovanje prema kraljici i kraljevskim institucijama. Publicitet je pretvorio punk rock u pojam svakodnevnice i izazvao sve veći interes prema novom "političkom" rock n rollu. (Eriksen, 1980) Glazbeno gledano, punk je u velikom dijelu dio novovalnog pokreta koji je odlučio vratiti rock n roll njegovim korijenima. Punk rock može se definirati kao visoko energični rock n roll, sviran brzo, glasno i žestoko, koji također naglašava kratkotrajnost, za razliku od proširenih sola i improvizacija rock glazbenika koji su se trudili predstaviti rock n roll kao oblik umjetnosti (art for art's sake).

Povratak rocka iz 1960-ih i njegov revolucionarni duh kulture mladih kao izričaj kolektivnog ponosa, zabave i samopouzdanja, izazivao je drugačije raspoloženje od punka, koji je bio izraz dosade, sumnje, bijesa i čak gađenja. (Eriksen, 1980) Mladenačka frustracija je uzrok loše ekonomske situacije i društva u kojem svi pričaju previše o lošem položaju mladih, ali nitko ništa ne poduzima po tom pitanju. Zato on nije ideologija, nego je, najjednostavnije rečeno, raspoloženje. I to raspoloženje je bilo izraženo na progresivne i regresivne načine.

Punk rock dijeli mnoge elemente s novim valom u cjelini, a najpoznatiji su njegov jako kontradiktoran karakter i ekstremna razina nejednakog razvoja. Nažalost, američki punk rockeri, više kontrakulturni nego fenomen subkulture radničke klase, težili su tome da pokažu većinu nazadnih elemenata dominantne američke kulture, uključujući bezumlje i agresivni seksizam. Zbog velikog broja stavova koji su bili protiv politike, žena i života, korištenje šok taktike primarni je element koji spaja cijeli punk rock, bez obrzira na predmet rasprave ili namjere glazbenika. Bitan aspekt dekodiranja važnosti punk rocka kao cjeline, odnosno posebna bit progresivnih punkera poput the Clasha, the Sex Pistolsa i the Gang of Foura, prepoznavanje je njihove težnje povećavanja svijesti popraćene šok taktikama. Progresivni

punkeri teže tome da slušatelje usmjere na važna društvena pitanja, ili ponude jasnu kritiku loših elemenata društva. Najbolji primjer takvog usmjerenja su događanja oko pokreta Rock Against Racism.

Zanimljivo je da je svojevremeno postojala rasprava među nekim rock kritičarima oko sadržaja i važnosti punka kao glazbene forme. Rasprava se također doticala postojanja punka kao kulturnog pokreta sposobnog utjecati na popularnu kulturu u cjelini. Prema nekim kritičarima punk pokret je završio krajem 1977., "razlomljen među vlastitim kontradikcijama". Ali ono što je sada najbitnije je činjenica da je punk označio početak, prije nego kraj faze ideološke borbe unutar popularne glazbe, što je vidljivo i godinama nakon što je ovaj snažni pokret izblijedio. (Eriksen,1980) Kontradiktoran karakter ovog početka je najviše vidljiv u SAD-u. Tu se novi val, koji je nastao iz engleske radničke klase, razvio kao element kontrakulture u kojem je po definiciji nedostajalo snažnih radničkih korijena. Novi val je kao takav u SAD-u preuzeo mnoge odlike kontrakulturnog iskustva koje je tada postojalo i bio je depolitiziran, individualan te pod snažnim utjecajem seksizma i rasističkih vrijednosti.

Čak je i engleski - politički punk rock, jednom kada je predstavljen toj zemlji, imao poteškoća sa stvaranjem prikladnih veza s njegovom novootkrivenom američkom publikom, upravo zbog razlika u njihovoj ideologiji i kulturi. Neki bendovi su bili osjetljivi na neshvaćanje političkog značenja njihovih tekstova od strane prekoatlantske publike. (Eriksen, 1980) Pravi primjer je Elvis Costello, koji na svom prvom albumu objavljuje i pjesmu Less Than Zero na temu ponovnog buđenja fašizma u Engleskoj, a usmjerenu protiv Oswalda Mosleya ("Mr. Oswald"), britanskog pro-fašističkog političara iz 1930-ih. No, Costello je na svojoj sjevernoameričkoj turneji shvatio kako poruka njegove pjesme, zbog nepoznavanja političke situacije u Engleskoj, nije shvaćena te je stoga izmijenio tekst pjesme specijalno za tu turneju napisavši novi politički tekst s američkom temom - o atentatu na predsjednika J.F.Kennedyja te o njegovom navodnom ubojici Lee Harvey Oswaldu.

Na neki način punk i njegovi glazbenici su bili prihvaćeni, ali ipak uvjetno, u širok spektar popularnog rock n rolla. Najbolji primjer toga bilo je raširenо popularno prihvaćanje benda The Clash, nekoć zvanog "the punk's punks", odnosno punkeri nad punkerima. No, s obzirom da punk i dalje postoji, doduše, u raspršenoj, a ne u čvrstoj formi, otvorio je brojna vrata te i dalje stvara pritisak na popularnu glazbu da zadrži manje strogo definirane granice, i nastavlja biti otvoren novim glazbenicima i novim idejama.

9. ELEMENTI KULTURNE RAZMJENE U PUNKU - PUNK GLAZBENICI

Naša analiza punk rocka mora obuhvatiti više od onoga što glazbenici imaju za reći. Da bi uspješno analizirali ovaj kulturni fenomen moramo se najprije pozabaviti s četiri glavna elementa kulturne razmjene. Ovi elementi su glazbenik ili kulturni radnik, pjesma ili sam rad, publika, i uloga društvenih i medijskih industrija. U svakoj konkretnoj situaciji, u bilo kojem trenutku, postojat će nejednak razvoj raznih aspekata svakog od ovih elemenata. Svakog treba shvatiti samog za sebe i u međusobnoj povezanosti.

Elementi kulturne razmjene unutar popularne kulture postoje kao kompleksna ukupnost s raznim unutarnjim kontradikcijama. U bilo kojem trenutku, specifične unutarnje kontradikcije će biti dominantne te će se u svakom primjeru interakcija glavnih aspekta ova četiri elementa kombinirati sa srednjim aspektima da izazove kulturni objekt različitih stupnjeva važnosti za pojedince koji su uključeni, kao i za društvo u cijelosti. (Eriksen, 1980) Jasan primjer širokog razilaženja od povijesnog razvoja, upravo u kategoriji umjetnika, može biti viđen u Dylanovoj političko-filozofskoj ulozi u kulturi i društvu za vrijeme vijetnamskog rata i njegovo trenutno religiozno-kulturno značenje danas. Nakon svega navedenog, naše razumijevanje o punku može se produbiti i raspravom o punk glazbenicima.

Namjera glazbenika, umjetnika ili filmskog producenta je važan aspekt u procesu kulturne proizvodnje, iako sama namjera ne određuje karakter kulturnog proizvoda u potpunosti, kao što ćemo uskoro vidjeti. Neki ljudi su više predani, i/ili imaju pristup potrebnim materijalima i instrumentima, imaju vremena za kreativnu proizvodnju i izražavaju svoje unutarnje osjećaje i vizije na način koji je prihvatljiv drugima. To znači da kreativna namjera pojedinca može imati veći značaj od individualnog odgovora za nečiji okoliš i život i postati također i društveni izraz. No, iako određene sličnosti naših životnih okruženja mogu biti izražene za društvenu cjelinu kroz pojedinca, to ne znači da kolektivni izraz nije moguć ili nepotreban. U modernom kapitalizmu, gdje je dominantna ideologija, individualni izraz je jednostavno najčešći i većina odnosa proizvodnje učvršćuje individualizam. (Eriksen, 1980)

U odgovoru na okoliš i povijest njihovog kulturnog izričaja pojedinci mogu prihvatiti ili odbaciti njihova iskustva. Najčešći odgovor utjelovljuje složen međuodnos prihvaćanja i odbijanja, s jednog ili drugog stupnja transformacije povijesnog izričaja. U ovom okviru namjera glazbenika, autora ili umjetnika može biti napredna i/ili nazadna te i dalje dati izraz širih društvenih stavova i požuda. (Eriksen, 1980) Nadalje, satira i parodija služe kao sredstva

izražavanja društvene kritike koja može istovremeno biti učinkovita i jako kontradiktorna. Ovi oblici izražavanja stvaraju složenu poveznicu između namjere umjetnika i odgovora publike u procesu stvaranja i percepcije kulturnog objekta. No, prvo ćemo se pozabaviti izraženom namjerom punk glazbenika, a potom ćemo objasniti više ovu složenu poveznicu kada bude riječ o punk publici.

Punkeri su postali (ne)popularni zbog njihovog otvorenog neprijateljstva prema glazbenom statusu quo. To neprijateljstvo je poprimilo tri glavne forme: izazov kapitalno-intenzivnoj produkciji glazbe unutar sfere multinacionalnosti, odbacivanje ideologije "umjetničkog savršenstva" koja je bila utjecajna među priznatim imenima glazbene scene te agresivno ubrizgavanje novih predmeta rasprave u popularne pjesme, od kojih je većina (uključujući političke) prethodno bila tabu. (Eriksen, 1980)

Etablirani glazbenici su bili tehnički napredni u korištenju svojih instrumenata i sofisticirane opreme za snimanje popularnije glazbe s producentima koji su sve više tražili ispolirani zvuk. Tako im je bila ponuđena velika većina glazbenih ugovora. U pokušaju da opravdaju vlastiti bijeg od sirove energije i mladenačke zaigranosti ranog rock n rolla, prema ispoliranom sofisticiranom stilu rock n rolla kao visoke umjetnosti jako cijenjene od strane većine izdavačkih kuća, brojne rock zvijezde uglavnom su proizvodile grozne mješavine pretencioznih tekstova, koji su obično bili opskurni, u kombinaciji s istrošenim ponavljajućim zvukom. Takvi pokušaji da opravdaju svoju glazbenu virtuoznost i pjevačku genijalnost bili su više izraz elitizma i pokazivanja superiornosti prema bezličnoj publici, nego što je to bio pokušaj postizanja priznanja za njihove sposobnosti. (Eriksen, 1980) Kao jednu od najvećih parodija ovog elitizma možemo izdvojiti tvrdnju Joe Jacksona da se njegovi obožavatelji ne trebaju nadati da ga dotaknu ili vide, nego se jedino mogu nadati da ga čuju na radiju.

Sa sve više izdavačkih kuća koje su pokušavale ostvariti svoj profit gurajući etablirane, već poznate umjetnike, recesija u glazbenoj industriji signalizirala je manjak dostupnog novca za nove i nepoznate talente. Prema tome, postalo je nemoguće da novi izvođači dobiju šansu snimanja pjesama kroz normalne kanale te da ih čuje netko osim njihovih lokalnih obožavatelja. (Eriksen, 1980) Ovo je jednostavno značilo da novi izvođači ne mogu živjeti od svog glazbenog stvaralaštva. Frustracija novonastalom situacijom dovela je do tzv. ideologije garažnih bendova.

Još jedan od aspekata oštrog protivljenja punk glazbenika prema sistemu podupiranja zvijezda bio je (i još uvijek jest) otvorenost prema interakciji između glazbenika i publike. Kada su iz

časopisa Melody Maker pitali zašto Stiff Little Fingers, sjevernoirski band iz Ulstera, smatra sebe punk bandom, Jake Burns je odgovorio da se nadaju da će uvijek biti voljni nastupati pred svojom publikom i nakon toga družiti se s njima, jer je za njih bilo najbitnije znati kakav tip ljudi dolazi na koncerte. (Eriksen, 1980) Nadalje, punkerski stav da bilo tko može svirati glazbu za zabavu bio je rođen tako što su najbolji i najuporniji punkeri pokazali da mogu naučiti dobro svirati ukoliko se dovoljno potrude. Nadzor nad sredstvima za proizvodnju je jedan od ključnih problema koje su punkeri riješili, ne samo u svojim pjesmama već i u pregovorima prije potpisivanja ugovora. Većina progresivnih punkera u svojim pjesmama osuđuje tretman multinacionalnih izdavačkih kuća. Važnost ranih borbi Sex Pistolsa i the Clasha u pokušaju zadržavanja kontrole nad svojom glazbom i ugovorima rezultirala je činjenicom da su bendovi nakon njih mogli zauzeti čvršći stav i izboriti se za svoja prava. The Gang of Four, samoprozvanom 'socijalističkom' britanskom bendu, nakon sklapanja ugovora za album Entertainment! izdavačka kuća Warner Brothers prepustila je gotovo potpunu slobodu nad njihovom glazbom, oglašavanjem i naslovnicom albuma, odnosno svim područjima u kojima su se mnogi glazbenici osjećali izigranima od strane velikih izdavača. Nadalje, the Clash je zahtjevao da se cijena njihovog dvostukog albuma London Calling zadrži dovoljno nisko kako bi bio pristupačan svim obožavateljima.

Mnogi novovalni i punk glazbenici otišli su korak dalje u kritici korporativne manipulacije, ističući u svemu tome i važnu ulogu medija, radija pogotovo, u oblikovanju ljudske svijesti. Najistaknutiji primjer toga je Costellova pjesma "Radio, Radio" u kojoj on objašnjava kako se radio industrija predstavlja kao glas razuma, savjetujući svima što trebaju učiniti. Costello je zabrinut za vremena koja dolaze te osuđuje one koji samo sjede i ne poduzimaju ništa. Kao što je već ranije spomenuto, mnogi punk glazbenici svjesni su proturječnosti modernog društva, gradeći svoj glazbeni izričaj oko ljutitih protesta mladih generacija. The Clash pjevaju o mogućim prilikama koje nikako ne dolaze i shvaćaju da je "kompletna moć u rukama onih koji si je mogu priuštiti". Godine 1977., jedino rješenje za trenutnu situaciju the Clash je vidio u takozvanom ustanku bijelaca "White Riot", u kojemu bi bijelci, kojima je bilo dosta ekonomskih poteškoća, bili izazvani da stanu rame uz rame svojim tamnoputim sugrađanima koji se nisu bojali "zadati udarac". Nepotrebno je govoriti o tome kako je punk rock pun anarhističkih, ali i nihilističkih tema, posebno u SAD-u. The Deadboysi su ironično pjevali o tome koliko je "zabavno" znati da ćeš umrijeti mlad. Tu se također ističe i Richard Hell and the Voidoids sa svojom pjesmom "The Blank Generation". No, nihilizam i anarhizam nisu jedine reakcije na postojeću stvarnost koje su punkeri imali. Engleska grupa

Chelsea imala je popularan singl na kojem su pjevali "Imamo pravo na rad", koji je bio jedan od slogana britanske socijalističke radničke stranke. (Eriksen, 1980) Izravna poveznica s protestima protiv loših poslova i nezaposlenosti je i prouratni stav koji se provlači kroz većinu punk rock glazbe, ali i novog vala općenito.

To je bilo tako iz razloga što se kao alternativa nezaposlenosti nudio odlazak u vojsku. U pjesmi "Oliver's Army" Elvis Costello ironično predlaže raspoređivanje britanske kolonijalne vojske po svijetu, sve od Irske do Palestine pa do Johannesburga, kao rješenje za one koji su "bez sreće ili bez posla". Dok the Clash objašnjavaju kako su pridruživanje vojsci ili RAF-u (Royal Air Force) mogućnosti za karijeru koje njih ne zanimaju. (Eriksen, 1980)

Na svom prvom albumu the Clash osuđuju mržnju i rat u pjesmi "Hate and War". Dalje se nastavljaju baviti progresivnim temama na svom trećem albumu London Calling. U pjesmi "Clampdown" obraća se onima koji su ljuti na okrutno rasističko suzbijanje nepoželjnih koje je provodila Margaret Thatcher, potičući ih da ljutnju pretoče u snagu, dok u pjesmi "Spanish Bombs" the Clash povlači jasnu paralelu između borbe u Irskoj sa baskijskim teritorijem za vrijeme španjolskog građanskog rata.

Bend Stiff Little Fingers na albumu Inflammable Material govori o sumornoj svakodnevnici i realnosti života, policijskim tlačenjima mladih i o njihovim tinejdžerskim dosadama te izražava ljutnju zbog brutalnosti britanske okupacije njihove rodne zemlje. Poput mnogih mladih glazbenika, sviranje u bendu za njih je bio pokušaj da pobjegnu od rutinskog života u Sjevernoj Irskoj. Jedna od najvažnijih anti-ratnih pjesama "Armalite Rifle", nazvana prema najdražem oružju IRA-e (AR-18), dolazi od britanskog benda the Gang of Four. Ova pjesma povlači jasnu poveznicu prisutnosti britanskih vojnika u Sjevernoj Irskoj sa sveprisutnom anti-irskom ideologijom britanske vladajuće klase.

10. SEKSIZAM I NASILJE U PUNKU

Bez obzira na punkere koji su razvijali progresivne teme, izrazi seksizma, rasizma i bezrazložnog nasilja su bili uobičajni kod velikog broja punk bendova, pogotovo u SAD-u. Robert Christgau koji je svojevremeno pisao za Village Voice, objašnjava kako većina punk rock bendova koketira sa seksizmom istražujući tradicionalnu rock tematiku. Christgau zaključuje da punk rock, općenito, nije ništa 'bolji' prema ženama od drugih oblika rock glazbe te je u nekim ključnim slučajevima i gori, ali za njega ta činjenica je ono što čini određene grupe bitnima. (Eriksen, 1980) U Engleskoj the Sex Pistols i the Clash preusmjeravaju svoj bijes, koji je u rocku često usmjeren prema pripadnicama ljepšeg spola, tamo gdje pripada, prema bogatašima i moćnicima.

Kroz satiru i parodiju punkeri su na najlakši način izražavali svoje stavove te je upravo tekstualni sadržaj punk rocka ono što ih čini najkontroverznijim i najproturječnijim. Pjesme su često prožete seksizmom i rasizmom, čak i kod grupa koje su tvrdile da imaju progresivne svjetonazore. Proturječni karakter popularne ideologije nije nigdje više vidljiv nego u punk rock tekstovima.

U SAD-u seksizam i rasizam oduvijek su bili dio kontrakulture u kojoj su dominirali bijeli muškarci. S obzirom da je punk u SAD-u bio kontrakulturni fenomen, i s obzirom da su nasilje i agresivnost bili naglašeni u punku, seksizam i rasizam su to samo dodatno isticali. Pjesme poput Decadent Jew grupe the Nun i Fascist Dictator grupe the Cortina samo su dva među najvažnijim i eksplicitnim primjerima regresivnih i nazadnih težnji u punku. Britanska kultura radničke klase nije bila lišena rasizma i seksizma, a britanska punk subkultura je pokazivala svoj udio negativnih aspekata. No, u Velikoj Britaniji važan pokušaj uravnoteženja postojao je u pokretima Rock Against Racism i Rock Against Sexism koji su se borili upravo protiv toga, što u SAD-u nije bio slučaj. (Eriksen, 1980)

Dakle, ne možemo ignorirati nazadne aspekte punka, ali moramo prepoznati da oni odražavaju stavove koji su prisutni u društvu kao cjelini. Ključ za procjenu seksizma, nasilja i rasizma u punk rocku je analizirati u kojoj mjeri su takvi stavovi dominantni te u kojoj mjeri se odražavaju na opće raspoloženje masa. Pozitivni elementi popularne ideologije ne bi trebali biti neprimijećeni samo zato što su negativni elementi toliko uznemirujući. Pozitivni elementi mogu biti ojačani, te negativni izolirani i nadvladani kroz procese analize i borbe te našu

intervenciju putem ideološke prakse. To je samo realna procjena postojeće ideologije koja bi omogućila produktivnu borbu rušenja postojeće kapitalističke hegemonije i stvorila ideološku hegemoniju koja će služiti svim ljudima.

Konačno, the Sex Pistols i the Clash uspostavili su društveni realizam kao bitan dio punk ideologije, no njih i njihovu glazbu to ne čini izravnim glasnogovornicima radničke klase. Kontradiktorno posredovanje, koje postoji između društva općenito i ideologije publike i glazbenika, ono je što oblikuje završni tekstualni sadržaj punk pjesama. (Eriksen, 1980)

Punk glazbenici, kao i mnogi, stvaraju svoju glazbu ne referirajući se samo na individualna ili kolektivna iskustva, nego također i na postojeće ideje o značenju, svrsi i potencijalu rocka. Punk je sam po sebi, zatočen u glazbenoj industriji i danim komercijalnim značenjima i interpretacijama koje se filtriraju natrag prema glazbenicima.

Prema tome, uloga kulture i medija postaje ključno područje shvaćanja ovog rada.

11. ULOGA KULTURE I MEDIJA U PUNKU

U analizi popularne kulture uloga kulture i medija je vrlo značajna, ali također i vrlo kontradiktorna. Kulturna industrija može uzeti ono što naš um može shvatiti i pretvoriti ideje u reklamne slogane, a plodove naše mašte u hit pjesme. "To je njena velika snaga, a ujedno i njena najveća slabost: napreduje na stvarima koje ne može proizvesti sama. Ona ovisi o samoj tvari koje se najviše treba bojati i mora ugušiti ono čime se hrani: kreativnu produktivnost ljudi." (Enzensberger, 1974:5)

Sredstva i odnosi glazbene i umjetničke produkcije ostvarili su specifičan karakter koji dovodi sebe u kontrolu te od kojeg kapitalisti ostvaruju profit. Industrije koje su se razvile oko ploča, koncerata, filmova, televizije, radija i ostalih kulturnih formi, sve posjeduju specifične karakteristike, ali teže ostvarenju sličnih tipova odnosa, posebno u razdvajanju kulturnih radnika od publike, te u proizvodnji dobara koja mogu biti konzumirana od strane izoliranih pojedinaca. U raspravi ovog procesa u glazbenoj industriji, posebno vezano za transformaciju rock glazbe 1960-ih od folk glazbe, koja je slušana i rađena od iste grupe ljudi, u raširenu komercijaliziranu industriju dobara, Jon Landau iz časopisa Rolling Stone objašnjava kako je rock n roll proizašao iz životnih iskustava umjetnika i njihove interakcije s publikom koja je bila otprilike istih godina kao i oni. Kako su spontanost i kreativnost postajale stiliziranije, analiziranije i strukturiranije, postalo je lakše za poslovne ljude i one koji vuku sve konce da strukturiraju svoj pristup u reklamiranju glazbe. Proces stvaranja zvijezda je postao rutina i formula jednostavna kao jednadžba. (Eriksen, 1980) Glavni pokušaj zadržavanja kontrole nad čitavim procesom kulturne produkcije, od proizvodnje ploča i filmova u studiju, u potpunoj izolaciji od publike, do odvajanja izvođača od publike prije, za vrijeme i nakon koncerta, osiguran je od menadžera i izdavačke kuće kako bi kreirali i zadržali određenu tajanstvenu sliku zvijezde.

Dok u isto vrijeme kulturna industrija manipulira svojim proizvođačima i potrošačima, ona je također i predmet kontradikcija u oba smjera. Iako je kulturna industrija ranjiva zbog promjenjivog raspoloženja masa, koje tako snažno i efikasno kontrolira kroz oglašavanja, isto tako je osjetljiva na promjene u standardu života publike. Kada inflacija uzrokuje potrebu za biranjem između jedenja i gledanja filma, obično (ali ne uvijek) prehrambena industrija dobiva više novca od zabavne industrije. No, čak i dalje, da bi se stvorila nova kultura, kulturna industrija ovisi o inovativnim ljudima. (Eriksen, 1980)

To je ukorjenjeno u proces stvaranja tako da ne postoji način da se predvide rezultati. Prema tome, intelektualci su, sa stajališta bilo koje strukture moći, sigurnosni rizik. Potrebna je besprijekorna vještina da bi ih se podnijelo i da bi neutralizirali njihove subverzivne utjecaje. Razne vrste tehnika, od najgrubljih do najsofisticiranijih, bile su razvijene do kraja: fizičke prijetnje, crne liste, moralni i ekonomski pritisci u jednu ruku, pretjerana izloženost, kult zvijezda, uvođenje u snažnu elitu u drugu ruku, krajnosti su cijele palete manipulacija. (Enzensberger, 1974:14)

No, ovo su kratkoročni praktični pristupi problemu koji u principu ne može biti konačno riješen. Jer, na razini proizvodnje, pa čak i više nego u potrošnji, kulturna industrija se mora nositi s partnerima koji su potencijalni neprijatelji. U svojim nastojanjima da se razmnoži na sve ono što prožima popularnu kulturu, industrija istovremeno reproducira svoju vlastitu kontradikciju. Stoga je važno vidjeti da je punk ideologija garažnog benda bila više od samog napada na sustav zvijezda. Ona je postala mehanizam kojim bendovi snimaju sami sebe bez skupe opreme i čak distribuiraju snimke izvan utvrđenih kanala - pjesma God Save The Queen benda the Sex Pistols zasjela je na prva mjesta britanskih top ljestvica iako su je veliki lanci izdavačkih kuća odbili podržati.

Prema Eriksenu, važan aspekt ovog razvoja bio je pariranje novih neovisnih izdavačkih kuća velikim multinacionalnim. Do sada su, međutim, većinu neovisnih kuća apsorbirale one velike ili su te iste postale konglomerati. Glavna iznimka je Rough Trade Records, izdavačka kuća koja je zadržavala otvorenu politiku prema glazbenicima i snimanjima te izdavala debi albume svih ženskih bendova. Rough Trade Records također je imala progresivnu politiku poslovanja, u kojoj čitavo osoblje primalo istu plaću i vodilo uspješnu borbu protiv seksističkih naslovnica albuma. (Eriksen, 1980)

Zanimljivo je, da su najraniji inovatori u rock n rollu imali velikih problema s izdavačkim kućama slično kao i punkeri. Elvis Presley, Chuck Berry, ali i mnogi drugi, svoje su karijere započeli u malim izdavačkim kućama. Naravno, multinacionalni izdavači su se uključili čim su u svemu tome osjetili priliku za ostvarenjem profita. Isti je slučaj bio i s punkom, kod kojeg su veliki igrači, osjetivši da se ljudi pronalaze u drugačijim, progresivnim tekstovima te uživaju u oštrim i grubim tonovima pjesama, momentalno krenuli u lov na nove mlade zvijezde kako bi dobili svoj komad kolača u svemu tome.

12. PUNK KAO KULTURNI PROIZVOD

Kulturni predmet ili proizvod sam po sebi može preuzimati mnoge forme, materijalne kao konkretni predmet ili promjenjive kao iskustvo, uključujući pjesme, filmove, slike postere, knjige, crtane filmove, dramske ili glazbene izvedbe. Takav proizvod mora biti cijenjen kao specifična i posebna odrednica ideologije ili ideološkog elementa, odražavajući njene proturječnosti i nejasnoće. No, kulturni proizvod nije samo jednostavno odraz ideologije koju utjelovljuje. On služi da na novi način razvija tu ideologiju te je formira u smislu oblika i sadržaja. (Eriksen, 1980) Dobar primjer su pjesme Bob Dylana koje su imale utjecaj na stavove velikog broja mladih ljudi i drugih glazbenika tijekom ranih 1960-ih, one su pomogle usaditi novi sociopolitički sadržaj u rock n roll glazbenu formu, te zapravo pospješile transformirati glazbu u sredstvo društvenog procesa.

Iako je istina da kulturna forma pjesme, slike ili novele ne može biti u potpunosti izolirana od ideja i osjećaja sadržanih u tom obliku, oboje nisu mehanički povezani u čvrstu cjelinu. Za potrebe analize važno je biti u mogućnosti raspravljati o njima, nihovoj povezanosti ili njihovoj autonomiji. Oblik, jednako kao i sadržaj je proizvod povijesnog razvoja povezanog s ideologijom kao i s načinom proizvodnje. Danas, popularna pjesma je oblik izražavanja jako različitog sadržaja. Dakle, naše prethodne rasprave o glazbenom sadržaju punk rocka ne zaobilaze "buržoazijski formalizam". Prepoznavajući specifičan oblik pjesme kao što je "Johnny Was" Bob Marleya kao poseban izraz jamajkanskog reggaea (što se tiče svih elemenata od vodeće bas linije, ritma, pjevačkog stila, tekstualnog sadržaja,itd.) počinjemo shvaćati kako i zašto Stiff Little Fingersi uzimaju i transformiraju tu pjesmu izražavajući sličan osjećaj tuge u malo drukčijem nacionalnom i političkom kontekstu, kontekstu Sjeverne Irske. Kakofonične i naoštrene gitare vode do onoga što je izvorno bila raspjevana reggae pjesma koja se čini neskladnom ukoliko u svemu tome ne prepoznamo ratom pogođeni Belfast. (Eriksen, 1980)

Električna gitara i općenito pojačani instrumenti, objašnjeni su kao svijesni odgovor intenziteta urbanog života i moderne tehnologije. Na primjer, Chicago blues stil razvili su Muddy Waters, Little Walter i mnogi drugi, tako što su preuzeli stari Mississippi Delta blues i transformirali ga. Delta blues nije ni vrijedniji, različitiji ni bolji od Chicago bluesa. Potonji samo odražava promjenjive vrijednosti i životna iskustva nove generacije glazbenika koji zabavljaju ljude koji rade u tvornicama, a ne na poljima pamuka.

Ozbiljan problem u analizi popularnih pjesama je, opet, uloga kapitalista i manje kreativnih umjetnika koji pokušavaju unovčiti inovacije drugih. Postoji snažna težnja u rock n rollu prema usvajanju svake inovacije u pokušaju mijenjanja i uključenja istih u pop glazbu, radi ispiranja lakih nota. To se dogodilo rockabillyju u 50-ima, progresivnom rocku u 60-ima i dogodilo se na isti način punku. Za razliku od drugih stilova glazbe u 50-ima i 60-ima, punkeri su težili inovacijama od samog početka. The Clash, primjerice, govore o procesu usvajanja inovacija u mnogim svojim pjesmama. Ovo priznanje punkera je demonstrirano u većem broju tekstova pjesama nego u glazbi općenito, i to je posebno vidljivo na albumu London Calling prethodno spomenutog benda na kojem je zadržan i produbljen njihov kulturni integritet povratkom iskonskom rock n rollu. The Clash je to postigao uključivanjem u razvoj svog zvuka, glazbenih ideja iz raznih oblika mladenačke glazbe (rhythm and blues, ska, rockabilly, reggae) prije nego što ih je pop usvojio. Iako na spomen The Clasha ljudi obično pomisle na ljute tekstove i najžešći ritam, gore navedeni album je vrlo značajan. Prema riječima kritičara njihova borbenost je prelazila u stil, njihova ljutnja u pažnju i oprez te su tražili iskupljenje u različitosti. No, to ne znači da su energija i politički stav izgubljeni na albumu London Calling. Može se reći da su ovi elementi bili kombinirani u snažnu kulturno-političku izjavu koja je trebala biti pažljivo razmotrena od strane američke ljevice. Kao realna slika stavova velikog dijela mladih britanske radničke klase, dijelovi albuma su važan povijesni dokument. (Eriksen, 1980) Pjesma "Lost in the Supermarket" daje opis usamljenosti i nezadovoljstva koje prate moderni konzumerizam koji je jednako primjenjiv u SAD-u. Borbenost the Clasha je tu zamijenjena autobiografskom skicom koju je jedan kritičar usporedio s uspavankom. Drugi pogled na trenutno stanje stvari, međutim, nije tako smireno izražen. Naslovna pjesma oslikava apokaliptičnu sliku nadolazeće gladi, rata i nuklearne katastrofe. Mnogo manje teška, ali također važna tema se obrađuje u pjesmi "Lover's Rock" koja uzima u obzir kontracepcijske pilule i seksualnu odgovornost. Iako pomalo izgubljena u lirskoj prezentaciji, jasne implikacije da neželjena trudnoća nije jednostavno samo briga žene, nego i briga muškarca, koji trebaju preuzeti dio odgovornosti u ljubavnim vezama. Pjesme poput nove verzije “Stagger-Lee” (“Wrong ’Em Boyo”), “The Card Cheat” i “I’m not Down” odražavaju osjećaje i vrijednosti koji nisu toliko nepoznati velikom broju publike mladih radnika. I to je inovativna glazbena prezentacija tako popularnih opažanja koja oslikavaju velike korporacije za distribuciju glazbe koja je generalno prilično otvorenog anti-korporativnog sadržaja.

To ne znači da se kontradikcije the Clasha mogu ignorirati, ali vrijedi istaknuti da njihove slabosti moraju biti smještene u mnogo šire shvaćanje njihove važnosti kao progresivnih glazbenika, koji aktivno oblikuju naše kulturne živote, zabavljajući velik broj ljudi te na neki način pomažu srušiti postojeću ideološku hegemoniju vladajuće klase u rock n rollu.

Stoga moramo ići izvan spoznaje da je većina punk rock glazbe bila osrednja, a neka čak i nekompetentna, uključujući krajnje sklonosti ka monotoniji zbog manjka svježe ritmike i pamtljivih melodija u većini bendova. Svaki glazbeni izražaj temeljen na mladenačkom iskustvu umjetnika koji pokušavaju stvoriti nešto novo, a ne kopirati već postojeće mora naići na ove probleme. To nije isprika za monotoniju, već pokušaj stavljanja u perspektivu. Ključ za procjenu punk proizvoda nije tražiti gdje počinje, nego kako je taj početak vodio prema procesu u kojem je monotona glazba pronašla put do zanimljive glazbe i naposljetku do dobrog rock n rolla.

Očuvanje baštine blues, folk i rock n roll glazbe, kao i inovacije i stvaranje novih pjesama i zvukova, važne su kulturne zadaće. No, jedan od ključnih elementa je upravo povećanje svijesti. Eric Clapton je koristio postignuća afroameričkih glazbenika te je zapravo izgradio karijeru na obradama starih blues klasika kao što su “Crossroads”, “Spoonful” i “I’m So Glad” i davao je priznanje originalnim glazbenicima poput Roberta Johnsona, Willie Dixona i Skip Jamesa, a ne samo "krao" pjesme na pravnim tehnikalijama, izgrađujući uspješnu karijeru, a ostavljajući izvornog bluesmena u zaboravu, a najčešće i siromaštvu kao neki drugi glazbenici.

Stil i oblik punk rock pjesama mogu se analizirati kao dio povijesnog procesa razvoja popularne glazbe. Posebni formalni elementi, kao kratke pjesme s ponavljajućim refrenom, vokalno instrumentalni poziv i odgovor, akordi i tehnike sviranja, baš kao i određene teme, preuzeti su iz crnog južnjačkog bluesa i tradicionalne folk glazbe. U osiguranju od težnja tradicionalne kulturne kritike da poštuju formalne aspekte glazbe odvojeno od znanja o glazbeniku, korporacijama i publici te izolirane od povijesnih i klasnih razvoja, ne smijemo pretjerivati i negirati kulturni značaj formalnih razvoja.

Budući da rock n roll ima povijest koja i danas oblikuje glazbu i publiku, najčešće na nesvjesan način, stavovi i odaziv publike važni su čimbenici u bilo kojoj analizi popularne kulture.

13. PUNK PUBLIKA

Razlike između američkog i britanskog punk rocka temelje se na čvrstim razlikama u publici. U SAD-u kontrakulturalni karakter punka je primijetan u primarnom isticanju stila odjevanja i poziranja. Mladež srednje klase može kopirati stil britanskih punkera i priuštiti si ekonomsko ideološki prostor da to pretvore u životni stil, na sličan način kao što su se i hipiji priključivali i isključivali iz tog pokreta. To su primarno oni koji ne moraju raditi da bi preživjeli, koji si mogu priuštiti šokantne zelene, narančaste, žute punk frizure i ziherice. Radnička klasa nije mogla birati ići na posao s narančastom kosom. U Engleskoj punk je kompleksniji, posebno s povijesnog pogleda na ostale subkulture Modse, Rockerse and Skinheadse. Britanski punkeri pronalaze u svom subkulturnom izražaju glazbe i stavova, kao i stilova, više od organske naznake njihovih iskustava kao premlade ili nezaposlene mladeži. U SAD-u, punk ima nekoliko organskih korijena radničke klase, i stoga funkiconira kao široki kontrakulturni milje koji ne optužuje sustav zbog manjka poslova, nego naginje prema nihilizmu i nepromišljenosti.

U Britaniji širok subkulurni izričaj tisuća pripadnika niže klase, primarno mladića, uključuje ne samo glazbu nego i način odjevanja, govora te ponašanja prema društvu. Mnogi punkeri nose ciljano "glupi" izgled, odražavajući zajednički stav koji nije prihvatljiv za njihovu budućnost. Punkeri su naginjali slavljenju smrti društva i kolapsu tradicionalnih oblika značenja na podrugljiv način. Opet, u SAD-u punkeri su pokušavali usvojiti stilove i poze koji su u modi, a ne iz svjesne reakcije na stanje u društvu.

Djelujući iz parodije na otuđenost i empatiju, punkeri su nosili poderanu odjeću, ziherice, gumu i plastičnu odjeću, neki su čak išli u krajnosti oblačenjem sado-mazo opreme ili glumljenjem robota. To se također odražava i na odbijanje uglađenih i gracioznih popularnih plesova, budući da su punkeri preferirali naguravanja (pogo), plesanje poput robota i poziranja. Odbijanjem društva koje odbacuje njih, mnogi punkeri slave i njeguju izgled "degenerika".

Budući da je izgradnja punk subkulture prepune šokova mjesto općenito nesvjesne klasne borbe, udaljene od područja rada u područja razonode, sve pobjede su privremene i simobolične. Tako je koncentracija na bizarnu seksualnost nekih punkera u pjesmama, odjevanju, govoru i čak imenima (Sex Pistols, Slits), radi na izlaganju "zajedničke ovisnosti o konceptima normalnosti i abnormalnosti u seksualnom pogledu," izražavajući "neprijateljstvo prema opsesiji s predmetom rasprave koji dijele puritanci i pornografi." (Laing, 1978: 126)

No, ruganje seksualnim tabuima ne može voditi do njihove eliminacije osim ako se to ne događa nesvjesno. Bez progresivne orijentacije, takvi tabui mogu biti pojačani, a publika, glazbenici i društvo u cjelini neće biti promijenjeni u procesu. To postavlja pitanje satire i potrebu analize i motivacije umjetnika, kao i percepciju publike, koja može uočiti satiru tamo gdje ne postoji, ili može uzeti satiričan društveni komentar kao pravi izraz namjere ili zagovaranja. (Eriksen, 1980)

Apel punka u kontrakulturi SAD-a je ljuti nihilizam velikog broja bendova, što ukazuje na jako ograničen broj mogućnosti za progresivnu politiku, dok je u Britaniji značaj nihilista prikriven utjecajem progresivnih punkera koji funkcioniraju u kohezivnoj društvenoj i političkoj zajednici. Došlo je do toga da su progresivni punkeri imali utjecaj u SAD-u, odnosno the Clash i Gang of Four su imali sljedbenike koji su svjesno proturječili društvu. Drugim riječima, kroz svoj kritički realizam progresivni punkeri su činili američku publiku politički svjesnijom. Ovo je najočitije u britanskom pokretu Rock Against Racism, ali je također evidentno kod punkera koji su svirali na humanitarnim koncertima i kod onih koji su sudjelovali u anti-nuklearnim prosvjedima.

14. SVA LICA PUNKA

Sredinom 70ih godina 20. stoljeća dolazi do rađanja novog glazbenog pokreta pod nazivom punk rock. Punk je formiran kroz kulturu, društvo i povijest. Svoje inspiracije crpi iz raznih filozofskih i umjetničkih pokreta. Anarhizam je inspirirao punk na način da mu je dao smjernice za revolucionarne poteze, dok je od nihilizma preuzeo sarkazam i podrugljivost, a ujedno i sumoran karakter. Marksizam ga je samo dodatno obojao revolucionarnim idejama i žarom. Što se tiče umjetnosti, može se vidjeti sličnost između punka i dadaizma. Naime, baš kao i dadaizam, punk se izruguje visokoj umjetnosti. Čak je i minimalizam u određenoj mjeri udario temelje punk glazbe sa svojim ogoljenim i jednostavnim stilom, a pop art i Andy Warhol imali su veliki utjecaj na njen vizualni identitet. Također, razni pisci, knjige i filmovi dali su svoj obol kreiranju ovog pokreta. Među njima najviše se ističu William S. Burroughs, Allen Ginsberg i Jack Kerouac (pripadnici beat generacije), Charles Dickens, John Waters. Sve od navedenog potpomoglo je formiranju punk rocka kao važnog društvenog i kulturnog fenomena.

Međutim, svoj nastanak najviše može zahvaliti nezadovoljstvu i lošim životnim uvjetima radničke klase jednako kao i sveopćoj frustriranosti zbog neperspektivne ekonomske situacije u kojoj se nalazila većina stanovništva. U Velikoj Britaniji se javlja kao dio subkulture, dok je u Sjedinjenim Američkim Državama kontrakulturan. Potlačena mladež u Velikoj Britaniji se upravo pomoću punka nosila s pritiscima svakodnevnog života unutar podređene, odnosno radničke klase. Radnička klasa je težila razvoju čvrstih kolektivnih struktura, a kontrakulture su bile više individualizirane. Mladi u SAD-u odstupali su od kulture šire društvene zajednice te odbacivali većinu njihovih kulturnih obrazaca, ukazivali su na nazadne elemente u svojoj okolini. Iako je glazbene uzore pronalazio u popularnoj glazbi koja je 50ih i 60ih godina nastala na američkom tlu zanimljivo je da svoju veliku popularnost i utjecaj mora zahvaliti upravo Britancima kod kojih se razvio na drugačiji način. 60ih godina rock 'n' roll glazba doseže svoj kreativni vrhunac, dok 1970ih godina dolazi do kopiranja postojećeg pa čak i ponavljanja vlastitog glazbenog stila. Punk je zapravo nastao u jako mračnom vremenu za glazbenu industriju u kojem se rock mastodonti koji su koračali zemljom uvelike udaljavaju od bazične ideje rock n rolla 50ih, a korporacije su uspjele u popularnoj glazbi iskvariti sve što se iskvariti dalo. Prema mišljenju većine, 1976. se smatra godinom rođenja punka, kada mladi britanski i američki glazbenici, isključeni iz glazbene industrije zbog obilja umjetnika koji su dosegli zvjezdani status, počinju istraživati korijene rock glazbe. Važno je istaknuti i najbitniju razliku između britanske i američke punk scene, a to je da su Britanci obrušavali na

vladajući sustav zbog lošeg stanja u državi i manjka poslova, a Amerikanci su naginjali više prema nihilizmu i anarhizmu. Upravo te godine izlazi epohalni prvi album grupe the Ramones koji su bili najistaknutiji nositelji novog zvuka, dok im se s otoka nisu pridružili the Clash i the Sex Pistols. Za razliku od američkih punkera koji su posuđivali od svojih glazbenih uzora, Britanci su koketirajući s reggae, ska, funk, rnb i rockabilly ritmovima bili inovativni te zbog toga plijenili pažnju javnosti i medija. Punk je kritizirao tekuća društvena pitanja i probleme te je kroz svoju agresivnost i energičnost postao vodeće sredstvo protesta i otpora protiv vladavine dominantne klase. Nerijetko su se na meti tekstova pjesama našli militarizam, fašizam, religija, seksizam, rasizam i drugi. U SAD-u su se te teme koristile da pokažu regresivne elemente tadašnjeg društva, a u Britaniji su bile poticaj povećavanja svijesti i usmjeravanja bijesa protiv onog bitnog, bogatih i imućnih. Punk je bio žestok, sirov, energičan, sviran brzo i prljavo, a pjesme su trajale do dvije minute. Dakle, on nastaje kao svojevrsni otpor orkestracijama i desetominutnim solažama, odbacuje umjetničko savršenstvo te je šaka u oko nedodirljivim zvijezdama, skupim spektaklima i divovskim koncertnim produkcijama. Punk je povratak korijenima, onome iskonskom i čistom što čuči u svakoj osobi koja je lišena ikakve želje za nepotrebnom pažnjom, on je protest koji je u tom trenutku bio prijeko potreban. Liriku punk glazbe su odlikovale britkost, inovativnost, prgavost te hrabro uplitanje tabu tema u stihove svojih pjesama. Punkeri su za razliku od većine svojih kolega, koji su na ostatak svijeta gledali kao s vrha Panteona, oduvijek imali gotovo prijateljski odnos sa svojom publikom. Osim što su obrađivali i teme vezane uz tešku ekonomsku i društvenu situaciju u kojoj se većina stanovništva njihove zemlje nalazila, u svojim pjesmama isto tako zauzimaju i proturatne stavove.

Kao što znamo punkeri su se od samih početaka odlučno borili protiv politike velikih izdavačkih kuća i poslovnih konglomerata tako što su samostalno snimali svoje pjesme i albume bez skupe opreme te sami distribuirali plodove svog rada. Kao i ostali glazbeni žarnovi ni punk nije bio potpuno lišen šunda. Međutim, u silnom moru albuma i materijala koji su izronili za nekolicinu se može reći da imaju uistinu veliku povijesnu važnost i težinu. Kao jedan od najbitnijih izdvaja se album London Calling grupe the Clash. Kroz njega se provlače teme poput gladi, rata i nuklearne katastrofe (London Calling), nezadovoljstva modernim konzumerizmom (Lost in the supermarket), podizanja svijesti oko uzimanja kontracepcijskih pilula i povećavanja seksualne odgovornosti (Lovers Rock) te se određen broj pjesama s albuma bavi temama u kojima se mogao pronaći veliki broj mladih koji su pripadali radničkoj klasi. Osim snažnih i vješto prenesenih poruka album je specifičan zbog

toga što su članovi benda od izdavačke kuće zahtijevali da se njihov dupli album prodaje po cijeni običnog albuma kako bi bio pristupačan svim obožavateljima. Promatrajući punk publiku također vidimo velike razlike između američke i britanske scene. U Britaniji izričaj mladih koji potječu iz radničke klase nije uključivao samo glazbu već i način odjevanja te ponašanja prema društvu, a osim toga odražavao je i stav koji nije bio prihvatljiv za njihovu budućnost. S druge strane, u SAD-u punkeri način odijevanja nisu koristili kao odgovor na stanje u društvu nego su kopirali stilove koji su bili u modi.

Što se tiče izdavačkih kuća i ugovora vezanih za izdavanje albuma novih i manje poznatih bendova, vrijedi istaknuti da su se multinacionalne kompanije, poučene prethodnom praksom, uključivale u igru tek kad bi osjetile priliku za ostvarenje profita. Isto tako su osjetivši da se ljudi pronalaze u drugačijim progresivnim tekstovima te uživaju u oštrim i grubim tonovima punk pjesama krenuli u lov na nove mlade zvijezde kako bi dobili svoj komad kolača.

Punk je surovi preslik stvarnosti tadašnjeg vremena, protest protiv svega što nije valjalo te iskreni odgovor koji narodu nitko nije mogao dati. Buntovan, originalan i glasan - punk je samo nova riječ za slobodu.

15. ZAKLJUČAK

Ovaj završni rad se bavi punkom jednim od najvećih glazbenih fenomena i najznačajnijem glazbenom pokretu 70ih godina. Objašnjavaju se uzroci koje je punk glazba kao kulturni fenomen imala na društvo, kulturu i povijest. Autor se bavio onim što je utjecalo na rađanje punka kao glazbenog pokreta te na sfere na kojim je potonji ostavio značajan trag. Poseže se za određenim sferama koje na prvi pogled izgledaju nespojive s ovim glasnim, brzopoteznim i nerijetko agresivnim glazbenim fenomenom, koje su ključne za njegovo podrobnije shvaćanje. Tako se u radu objašnjavaju pojmovi kao što su kultura, ideologija, hegemonija, subkultura i kontrakultura pomoću čega se stvaraju čvrsti temelji za shvaćanje i detaljniju razradu teme te mogućnost za pozicioniranje punka tamo gdje zapravo pripada. Punk kao i svaka druga glazba ima svoje pretohodnike, zato je autor ovog rada odlučio posvetiti jedno cijelo poglavlje upravo njima kako bi čitatelji imali bolji uvid u uzore koji su oblikovali punk. Nakon što je autor pozicionirao punk posvećuje se objašnjavanju ekonomske i društvene situacije koje su zapravo pravi razlog pojave istog. Rad se kasnije bavi i utjecajem punk bendova na mladež. Povlači se i paralela između američkog i britanskog punka te načina na koji nastaje, odnosno opisuju se razlike i sličnosti ta bitna dva pokreta. Autor se u cijelom jednom poglavlju bavi odnosom i stavom koji punk razvija prema rasizmu, nasilju i seksizmu kako bi objasnio koliko je punk svojevremeno bio značajan za borbu protiv spomenutih. Također se ističe kako su veliku ulogu u njegovom razvoju imali mediji i kulturna industrija općenito. Za posljednje poglavlje je ostavljena priča o onima bez kojih ne samo da ništa ne bi bilo moguće već zasigurno ne bi ni postojalo, a to je punk publika, sljedbenici koji su većinu tereta nosili na svojim leđima bezrezervno podržavajući bendove i pokret općenito.

16. SAŽETAK

Punk rock je kulturni fenomen koji se pojavio sredinom 70ih godina 20. stoljeća. Odlikuju ga agresivnost, sirovost i žestina, koje usmjerava na borbu protiv loše društvene i ekonoske situacije koja je tada vladala u svijetu. Osim nezadovoljstva postojećim sistemom, izražava nezadovoljstvo tadašnjom rock glazbom koja se udaljila od izvornog zvuka i prosvjeduje protiv kulta stvaranja zvjezdica. U tekstovima pjesama bavi se temama poput rasizma, seksizma, militarizma, fašizma, nasilja i drugih. Uzore pronalazi u svojim prethodnicima, odnosno u rock glazbi 50ih i 60ih te inovativno koketira s reagge, ska, funk, rnb i rockabilly ritmovima. Sa sobom nosi i osebujan stil odijevanja popraćen šarolikim izbrijanim frizurama, zihericama, poderanom odjećom. Punk se u Americi javio kao kontrakultura, dok je u Britaniji poprimio obličje subkulture. Naime, američki punkeri su bili pasivni te su prethodno spomenute teme koristili da pokažu regresivne elemente tadašnjeg društva, a u Britaniji su te teme bile poticaj povećavanja svijesti i usmjeravanja bijesa protiv bogatih i imućnih. Punk je surovi preslik stvarnosti tadašnjeg vremena, protest protiv svega što nije valjalo te iskreni odgovor koji narodu nitko nije mogao dati.

Ključne riječi: kultura, ideologija, hegemonija, subkultura, kontrakultura, punk, rock n roll, fenomen, radnička klasa, seksizam, kulturni proizvod, punk publika, pobuna.

17. "I AM ANTICHRIST"-PUNK AS A CULTURAL PROTEST

Punk rock is a cultural phenomenon which appeared in mid 70s. It is characterized by aggressiveness , rawness and ferocity which is directed to fight against bad social and economics situation that world was in at the time. In addition to dissatisfaction with the current system, dissatisfaction was expressed with the rock music which distanced from original sound at that time and it protests against cult of making instant rock stars. In lyrics of songs topics are racism, sexism, militarism , fascism , violence and other. Role models are found in their predecessors to be more exact in rock music of 50s and 60s flirts in an innovative way with reagge,ska, funk,rnb and rockabilly rhythms. Punck rock brings distincive style of chloting accompanied by colorful shaven haircuts , safety pins and torn clothing . Punk in America appeared as contracultural while in Britain it took the face of subculture. The American punks were passive and they used topisc that were previously mentioned to show regressive elements of the society in that time while in Britain those topics were incentive to increase awareness and direct anger against the rich and wealthy . Punk was the raw copy of the reallity of that time, it was a protest against everything that was wrong and an honest answer to the people which no one could give them.

Key words: culture, ideology, hegemony, subculture, counterculture, punk, rock n roll, phenomenon, working class, sexism, cultural product, punk audience, riot

18. LITERATURA

1. Althusser, L. (1968), *Polémica sobre Marxismo y Humanismo*. Mexico: Siglo XXI.

2. Althusser L. (1969), *Contradiction and Overdetermination*. New York: Pantheon Books

3. Eagleton, T. (2002), *Ideja kulture*. Zagreb: Jesenski i Turk

4. Enzensberger, H. (1974*) The Consciousness Industry: On literature, Politics and the Media*. New York: Seabury Press

5. Hebdige, D. (2002), *Subcultures: The Meaning of Style*. London: Methuen

6. Marx, K., Engels, F. (1970), *The German Ideology*. London: Lawrence & Wishart

Internet izvori

1. Eriksen, N. (1980), *Theoretical Review* No. 18 *Popular Culture and Revolutionary Theory: Understanding Punk Rock*.

Dostupno na: https://www.marxists.org/history/erol/ncm-6/punk.htm (23.06.2016.)

2. Laing, D. (1978), *Interpreting Punk Rock*. Marxism Today, April

Dostupno na: http://www.unz.org/Pub/MarxismToday-1978apr-00123 (7.07.2016.)

3. Volosinov, V. N. (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*. Seminar Press.

Dostupno na: https://monoskop.org/images/8/86/Volosinov_VN_Marxism_and_the_Philosophy_of_Language.pdf (29.05.2016.)

4. Simon, R. (1977), *Gramsci's Concept of Hegemony*. Marxism Today, March

Dostupno na: http://www.unz.org/Pub/MarxismToday-1977mar-00078 (7.07.2016.)

19. ŽIVOTOPIS

OSOBNE INFORMACIJE

Ante Puharić

11, A.G. Matoša, 21300 Makarska (Hrvatska)

(00385) 91 578 9294

ante.puharic@gmail.com

RADNO ISKUSTVO

05/2014–07/2014

Praktikant

Hoteli Makarska d.o.o. Hotel Meteor, Makarska (Hrvatska)

01/07/2007–01/09/2007

Skladištar

Apfel d.o.o, Makarska (Hrvatska)

OBRAZOVANJE I OSPOSOBLJAVANJE

2012–danas

Sveučilišta u Zadru, Odjel za turizam i komunikacijske znanosti, Preddiplomski studij Kulture i turizma

Zadar (Hrvatska)

2008–2012

Srednja škola Fra Andrije Kačića Miošića, smjer - Ekonomist

Makarska(Hrvatska)

2000–2008

Osnovna škola Stjepana Ivičevića

Makarska(Hrvatska)

OSOBNE VJEŠTINE

Materinski jezik: Hrvatski

Ostali jezici

RAZUMIJEVANJE	GOVOR	PISANJE

	Slušanje	Čitanje	Govorna interakcija	Govorna produkcija	
engleski	B2	B2	B2	B2	B2
talijanski	A1	A2	A1	A1	A1

Stupnjevi: A1 i A2: Početnik - B1 i B2: Samostalni korisnik - C1 i C2: Iskusni korisnik
Zajednički europski referentni okvir za jezike

Digitalni vještina

Osnovno poznavanje informatičkih programa (Word, PowerPoint, Excel)
Vozačka dozvola (B kategorija) - 4 godine iskustva