

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет -
Департман за социологију, Ниш

DOI 10.5937/kultura1445217B
УДК 316.723:78.011.26(497.1)"196"
316.75:78.011.26(497.1)"196"

оригиналан научни рад

АНТИНОМИЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСКОГ РОКЕНРОЛА ШЕЗДЕСЕТИХ

Сажетак: Аутор даје паралелну и упоредну слику, с једне стране југословенског друштва шездесетих и, с друге, рокенрол музике која се у тој деценији учврстила као водећи музички тренд младе генерације. Он покушава да одговори на питање како је рок култура као феномен капиталистичке и империјалистичке Америке нашла место на културној мапи једне социјалистичке и антиимперијалистичке земље, каква је била Југославија. У чланку се говори о „раскришћу” на коме се нашла СФРЈ: док је друштво свој развој програмирало у складу са материјалистичким основама марксизма (са одговарајућом идеологијом), дотле је култура тога друштва неинтенционално следила веберовске идеалистичке принципе. Аутор настоји да докаже тезу по којој рокенрол, иако дошао изван, није наметнут Југославији силом (економском или политичком), јер је и он сам представљао опозицију доминантној култури америчког друштва у коме је поникао. У том делу он полемички са теоретичарима завере, по којима је рокенрол имао улогу „тројанског коња” који ће поспети рушење комунизма. Као основни разлог брзог и топлог пријема рокенрола од стране младих наводи се чињеница да је у Југославији још пре Другог светског рата била утемељена традиција џеза и забавне музике, са одговарајућом културом на коју се рокенрол надовезао и коју је обогатио. Али, рокенрол није био просто асимилован у земљи хероја комунизма и Народноослободилачке борбе. Његов пријем пратиле су бројне противречности, сасвим различите од оних које су избијале у први план у САД и Великој Британији. Противречности су овде произлазиле из карактера друштвеног система и традиционалистичког културног обрасца. По аутору, акултурациони талас на коме је рокенрол дошао био је успешан јер је рокенрол таква музика која има универзално значење и домаћај. Он се не може без остатка

свести на остале атрибуте који чине део његовог укупног естетског израза – социјалне, антрополошке и психолошке.

Кључне речи: рокенрол, СФРЈ, генерацијски сукоб, контракултура, субверзија, идеологија

Приступ проблему

О рокенролу се може писати са више теоријских аспеката – од естетичких и социолошких, преко филозофских и антрополошких, до психолошких и семиолошких¹. Једини услов кога се сви теоретичари морају придржавати (ако држе до аутентичности и релативне аутономности рока) може се изрећи једноставном језичком фразом: *Рокенрол је музика*. Догађа се да истраживачи испуштају из вида ту важну чињеницу. Рашељка Крњић је констатовала ситуацију која се односи на џез музику, а она се једнако може применити и на однос према рок музици. Дакле:

„Значење и вриједности те гласбе произлазили су из њезине социјалне функције, а њезина анализа била је дијелом критике 'популарне' културе, а не дискурса који се бавио проблемима естетике и вриједностима умјетничких пракси”².

Због тога бројне књиге и чланци (односно њихови аутори) не успевају да се изборе са својим „измима” – превише је социологизама, психологизама, историцизама и других „изама”. Стављамо рокенрол под социолошку лупу у намери да га сагледамо са обе стране – друштвене и музичке. Основна питања на која ваља одговорити тичу се функција рокенрола: да ли је он настао и развијао се зато да би задовољио нове младалачке културне потребе послератне публике (такозване бејби-бум генерације) или је, пак, смишљен као друштвени (економски, политички, идеолошки) пројекат Сједињених Држава, настао са циљем да оне поробе читав свет и спроведу идеју глобалног културног (и шире) империјализма. Ово питање покреће и низ других. Она се, с једне стране, тичу музичког укуса и потреба младих, генерацијског бунта против културе одраслих, док су, с друге стране, повезана са политичким питањима, попут хладноратовског

¹ Чланак је настао као резултат рада на пројекту Центра за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција* (179074), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Krmic, R. (2010) *Džez između popularne glazbe i elitne umjetnosti, Društvena istraživanja* br. 6 (110), Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, str. 11-26.

надметања водећих сила у свету и њихових аспирација у разним доменима – од привреде до културе. Или се, можда, питања музичких страна рокенрола не могу одвојити од његових друштвених атрибута.

Испитивање рока у ма којем теоријском дискурсу не сме занемарити просту чињеницу да је рок музичка представа и музички догађај³. И у том, музичком погледу он је амбивалентна појава: рок садржи елементе *народне музике* (он, попут „народњака“, слави традицију представа „уживо“ у којима извођачи нису одељени од публике), *уметности* (представља сложену креацију симболичких облика који се односе на реалност уметничког искуства), *масовне културе* (дистрибуира се путем масовних медија). Амбиваленција постоји и у социолошком контексту: рок се, с једне стране, схвата као културни израз тинејџерске заједнице, култура адолесцената произашла из потреба својствених тинејџерица (разиграност, узбуђења, страхови и сексуалност младих људи). С друге стране, пак, он се оцењује као контракултура, својствена младим самосвесним, авангардним и политички активним бунтовницима⁴. Рок музику такође треба ситуирати у простору и времену. Време класичног рокенрола (*rock and roll*), који настаје у традицији црначког ритма и блуза (*rhythm and blues*) и белачког кантрија (*country music*), може се везати за раздобље у распону од његовог настанка (средина педесетих година) до, отприлике, средине шездесетих година, када тај музички облик више није тако млад и када постаје једноставно – рок (*rock*)⁵. У том периоду долази до развоја и сазревања рока, када он обогаћује свој музички израз и постаје важна карика у социо-културним и политичким збивањима.

Осим музичке и социјалне сфере, амбивалентност рока захвата и технолошку сферу. Као код свих музичких жанрова XX века, историја рок музике обележена је развојем

3 Слабост појединих теоретичара који пишу о рок музици је у томе што разматрају искључиво њену ванестетску димензију, немајући никакав лични искуствени додир с овом врстом музике. Отуда су поједине књиге (бивших или садашњих) рок музичара које року прилазе и изнутра понекад чак и теоријски валидније од социологистичких и иних конструкција професионалних социолога, историчара или филозофа (Примери: Škarica, S., (2005) *Kad je rock bio mlad*, Zagreb: V. B. Z.; Perković, A. (2011) *Sedma republika*, Zagreb/Beograd: Novi Liber/Službeni glasnik).

4 Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: IIC i CIDID, str. 256.

5 Рокенрол или, једноставно, рок је јединствено име за мноштво жанрова и различитих стилских оријентација (фолк рок, поп рок, класик рок, хард рок, есид рок, цез рок, реге, панк рок, хеви метал, арт рок, гранџ, хип хоп и реп, денс, техно, рејв, ворлд мјузик, алтернативни рок, прогресивни рок, инди рок и др).

технологије и масовних медија. Технологија рока носи собом контрадикторне последице: појачала и снимање су основна средства изражавања у року, али они истовремено омогућавају бизнисменима да преузму контролу над њим. Сами музичари постају подељене личности јер као музичари „живо” представљају део локалне заједнице, док су, зато што снимају (плоче, дискове и остало), подложни притисцима тржишта и постају „империјалисти рокенрола”. На основу тога Сајмон Фрит (Frith) извлачи закључак да рок делује као музика контракултуре само повремено и краткотрајно, а да суштински он функционише као масовна култура⁶.

Јасно је да су контрадикције биле пратећи елемент рока од његовог почетка, и то најпре на тлу на којем је он изворно потекао. Зато се могу очекивати још већа неразумевања када се он почне селити у средине које њему нису „природне” – у социјалистичка, затворена и недемократска друштва која на целокупну културу Запада гледају као на нешто опасно и „декадентно”. Сва питања имају најмање три димензије: социолошку, антрополошку и естетичко-музиколошку. Због тога социологија мора ићи под руку са наукама које су имале теоријске упливе у одређене аспекте овог особеног музичког правца. Антропо-социолошко-естетички есеј, овде и сада, посвећен је раном времену рокенрола у СФРЈ, које се односи на шесту деценију XX века.

Постављање тезе. Музика без обала

Од свог настанка⁷, у својим коренима, рокенрол је онтолошки субверзивна поткултура, наспрам доминантне културе америчког друштва. Настао је наизглед спонтано, а заправо је био продукт незадовољства младе генерације културним обрасцем који су креирали и по коме су живели њихови родитељи⁸. Рокенрол је, пише Петар Поповић, био јединствен језик младих. Старији га нису говорили ни разумели, чак

6 Frit, S., nav. delo, str. 258–263.

7 Иако се време настанка рокенрола не може сасвим прецизно одредити, за прву рокенрол плочу која је означила прави успон рока сматра се *Rock Around the Clock* (снимљена 1954. године, у извођењу групе Bill Haley and His Comets).

8 Карактеристичну песму раног рокенрола из 1958. под насловом *Hang Up My Rock and Roll Shoes* изводио је Чак Вилис (Willis). Та композиција говори о сукобу тинејџера и родитеља, при чему тинејџер своје младачке фрустрације каналише само кроз рокенрол. „Рокенрол ципеле” симболизују слободу тинејџерског духа, а Вилис овим текстом самосвојно репрезентује целу своју генерацију. Харису Фридбергу (Friedberg) је ова песма послужила као мотив да размотри проблем културне производње рокенрола и позабави се питањем да ли рокенрол представља „аутентични глас тинејџерске србе и беса” (Friedberg, H. *Hang Up My Rock and Roll Shoes: The Cultural Production of Rock and Roll*, in:

су га се плашили. Али то није био језички рат већ сукоб на плану есенцијалних вредности. Док су млади сматрали да им старији намењују судбину пиона у општој корпоративној игри, старији су били убеђени да млади из ината доводе у питања све вредности за које су се они борили. Управо из синергије младости и рокенрола настала је „химна мод младости шездесетих” *My Generation*, групе The Who, са судбоносним стихом „надам се да ћу умрети пре него остарим”⁹. Пишући о великим рок звездама с почетка 60-их, Фрит каже да оне нису осећале тензију сукоба између своје вештине и своје публике, своје музике и свог успеха, уметности и комерцијале. Елеменат побуне у рокенролу био је уперен против одрасле генерације, тако да питање није било уметност наспрам бизниса, већ укус младих насупрот укуса старих¹⁰. Класни сукоб тих шездесетих пребацио се на проблем генерацијских односа, при чему је, по речима Теодора Рошака (Roszak), буржоазија налазила класног непријатеља не више у својим фабрикама него с друге стране стола – у лику своје властите размажене деце¹¹. У најкраћем, тај „генерацијски процеп”, који се отворио педесетих а кулминирао у шездесетим, није био свађа између одређеног типа родитеља и деце, већ историјски јаз између два начина живота¹². Временом је створена „интернационална, свеобухватна класа по добу”, која је крећући се од Запада ка Истоку, лагодно прелазила класне и националне оквире¹³. Захваљујући свим тим околностима могло је доћи до глобалног ширења рок културе, оне културе која је припадала младима. Може се рећи да рок, без обзира на то што је рођен на тлу Велике Британије и САД, нема државу. Рок је једнако припадао сваком ко је желео да свој идентитет подели с вредностима које је он промовисао. Као заљубљеници у свет и слободног човека, рокери се нису плашили „остатка света”. Они су били незванични „пионири глобализације”, лишени порока карактеристичних за „вашљиву” цивилизацију. Ширили су идеју једнакости и мира у свету, носећи ту утопију као „властити крст”¹⁴.

Popular Culture: Production and Consumption, eds Harrington, L. and Bielbu, D. (2001) Oxford: Blackwell Publishers, p. 155).

9 Popović, P. (2008) *Rokopisi*, Beograd: Zepter Book World, str. 11.

10 Frit, S. nav. delo, str. 212.

11 Roszak, T. (1978) *Kontrakultura*, Zagreb: Naprijed, str. 35.

12 Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio, str. 75.

13 Gocić, G. (2012) *Endi Vorhol i strategije popa*. Beograd: Službeni glasnik, str. 32.

14 Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC, str. 208.

Са првобитним рокабилијем (*rockabilly*) и Елвисом Преслијем (Presley) као водећим музичарем овога правца, рокенрол је најпре симболизовао *непристајање* и *непослушност*, да би доцније задобијао и шира друштвена значења, као што је *побуна* која имплицира *промену*. Ако би се такав друштвени и културни феномен сместио у раван контракултуре¹⁵, онда би му савршено пристајао атрибут револуционарног.

„Рок одушевљава младе не само оригиналношћу свог музичког израза већ и друштвеном поруком, која је у вези са већ прошлом традицијом побуне. Он одговара њиховим очекивањима на политичком и културном плану, а изражава и побуну против друштва и његовог начина живота. Представља израз жеље једне генерације за будућношћу у којој владају љубав, потпуна слобода и мир”¹⁶.

Генерације које су обликовале „дух шездесетих” стасавале су у веома бурном раздобљу. Друштвена клима била је обележена блоковском подељеношћу света, привредним и технолошким растом најразвијенијих земаља, још актуелним колонијализмима и ратовима, од којих је најпознатији онај у Вијетнаму. Широки антиратни покрет подразумевао је различите облике протеста, а студентски покрети широм света огласили су улазак адолесцентских актера у социјални и политички живот. То је било и време ширења рок културе, побуне против ауторитета, неформалности, спонтаности, експресивности, раскида с конвенционалним начином живота и митских момената хипијевског стила живота у знаку косе, цвећа, „лета љубави”, дроге и насиља. „Дух шездесетих” је вредан помена и због покушаја превладавања лажног морала, промене класичних облика брачних веза и сексуалних навика¹⁷.

Рок се једним делом уклапа у америчку традицију ангажоване песме, чију славу су проносили Боб Дилан (Dylan) и Џоан Баез (Baez), пре свих. Парадоксално је, али крај контракултуре најавили су легендарни Енглези Битлси (The Beatles), који су побуну и започели. У песми *Revolution* између осталог се каже: „Сви ми желимо да променимо свет, али кад говориш о уништавању, не рачунај на мене”. Џон Ленон (Lennon) се, не само у музици него и декларативно, међу првима одрекао шездесетих, када је у интервјуу за часопис

15 Видети: Roszak T. (1978); Sen-Žan-Polen, K. (1999); Gair, C. (2007).

16 Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura*, Beograd: Clio, str. 185.

17 Видети: Perasović, B. (2001) *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 67–70.

Rolling Stone (1970) претходне године контракултурног бунта описао као „тек нешто мало више од модне ревије”¹⁸.

Рок је друго лице америчке културе педесетих. Он изворно није ничији и никакав пројекат, ни у САД ни другде. Рок није роба (бар то није био у периоду свог настанка) да би се *продавао* и *извозио* у друге земље као пакет детерцента, није ни некакав апарат за домаћинство да би се *инсталирао* и користио за свакодневне породичне потребе. Културни пројекти најчешће имају националну основу, а рок је анационалан и контракултуран. Понајмање му се може приписати пактирање са државом, чију је политику свођења свих човекових циљева на добра материјалне стварности дубоко презирао. Рок је у начелу *против*, и то противљење најпре се односи на Америку и њен стил живота. Тешко је поверовати у то да се музика отпора и протеста, над којом држава нема патронат, може извозити као државни артикал. За разлику од америчке државне политике шездесетих, рок музичари у Америци били су листом пацифистички оријентисани. Они су, бележи Енди Бенет (Bennett), развијали снажну антиратну кампању у односу на рат у Вијетнаму, али били су и против сваког другог облика присиле. Своја мирољубива осећања износили су у својим антиратним песмама¹⁹.

Тумачење рока као пропагандног оружја у земљама „реалног социјализма“ и у Југославији надовезало се на претходна истоветна тумачења улоге цеза. Цез је, неоспорно, као и коју деценију доцније рок, сматран за метафору, чак глорификацију америчког политичког система. Стога не чуди што су комунисти Совјетског Савеза и њихови идеолошки истомишљеници и у цезу (као, уосталом у свему што долази са стране) видели класног непријатеља. Много опаснија су била тумачења која су долазила са стране „државних” уметника и интелектуалаца који су идеолошким оценама давали привид објективности и стручности. Комунистичким властима сметао је музички догматизам и либерализам у уметности која је долазила из правца Запада. Њихови опоненти, пак, схватили су цез као борбу за слободу, а она се састојала у импровизацији, која у себи увек носи све оно што се не може ускладити са прописаним системом и његовим вредносним оквирима²⁰. И ако је било какве разлике између Америке и Југославије када је био у питању рокенрол, онда су ти отпори према „електричарима”, „чулавцима”,

18 Makdonald, I., nav. delo, str. 34.

19 Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press, p. 33.

20 Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik, str. 173.

„трескавцима” и „падавичарима” у социјалистичким земљама били још оштрији и отворенији. Јер, гласна музика и дуга коса нису били ефемерни пратећи елементи бит супкултуре, већ облици значењске праксе са транспарентним симболичким порукама. Борба за слободу на културном плану водила се преко рокенрола.

Највећи отпори увођењу нових либералних и авангардних музичких праваца пружали су комунистички режими који су се налазили иза „гвоздене завесе”. У земље Источне Европе у које је рокенрол „импортован”, овај је био осуђен да своје живљење отпочне као елитистичка, готово „подземна” форма изражавања. Рок културу су прихватили најпре уски кругови младе интелигенције из урбаних језгара, за разлику од Америке у којој се рокенрол искристалисао првенствено као музички хибрид по укусу и сензибилитету радничке омладине²¹. То значи да музички утицаји који долазе „споља” могу бити ефективни само под условом да постоји и расположење „изнутра”, где би се они по моделу осталих културних елемената преносили акултурацијом, енкултурацијом или, једноставно, културном дифузијом. Није адекватно процесе који се догађају у култури представљати војном терминологијом, при чему се, као у нашем случају, рок проглашава „оружјем” у „борби” против „непријатеља”. Тачно је да је културни империјализам (илити „американизација”) обухватао широк дијапазон „америчких производа”, нарочито у области масовне потрошње и популарне културе. Међутим, концепт америчког културног империјализма сувише је симплификован, чак карикиран. Рајнхолд Вагнлајтнер (Wagnleitner) указује на позитивне стране културног империјализма у земљама у којима је после рата требало доћи до ослобађања од наслеђа нацизма (Немачка, Аустрија, Јапан). Оне су се суочавале са преиспитивањем своје прошлости. Американизација је такође деловала отржењујуће у земљама комунизма, које су се суочавале са својом не тако светлом садашњошћу²².

Напред речено може се посматрати и у теоријској равни. За разумевање дешавања на музичком плану изузетно је важно објашњење међусобних утицаја рационалних и ирационалних елемената стваралаштва. Сваки уметнички чин, па и онај који припада стваралаштву са подручја популарне и масовне уметности, подразумева креативан спој рационалних (интелектуалних) и ирационалних (имагинарних, интуитивних, несвесних) елемената. Стваралачки елементи из

21 Trifunović, Lj. (1986) *Vibracije*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije, str. 86.

22 Упоредити: Vučetić, R., nav. delo, str. 33.

домена ванискуственог, осећајног и чулног налазе се у сталном дијалогу са рационалним компонентама духа. Стваралаштво не треба везивати за концепте прагматског духа, нити само за рационалистички начин постојања. Едгар Морен (Morin) долази до сазнања да је ум недовољан за обухватање све ширине и мултидимензионалности стварног. Он се у подручју културног стваралаштва залаже за „отворени ум”, који омогућава изградњу и provedбу онога што је афективног порекла у нов квалитет настао у споју са оним што је производ разума²³. Дакле, стваралаштво се не да до краја објаснити ако му се не приђе и изнутра – из језгра стварања и духа онога који ствара. Из основе стваралачког чина у уметничком поступку не треба изузимати мотиве, вредности, нагоне, таленат и спонтаност, као субјективне импулсе, али не губити из вида ни социолошку истину која гласи да је стваралачки процес самосталан чин условљен међуљудским односима²⁴. Ратко Божовић пише о важности *креативне ситуације*, која је усмерена против свих облика неслободе, зависности и наметнутих начина понашања. Он, наравно, не помиње рокенрол музику, али се његова експликација евидентно односи и на овај вид уметничког стварања. По њему, креативна ситуација често произлази из конфликтног начина понашања, али не из онога конфликта кога прате затегнутост, охолост и искључивост. И најважније: опредељеност за логос, рационалност и интелект у западној култури не би били спорни под условом да из уметничког чина не потискују и искључују план ирационалног, интуитивног и несвесног. Апсолутизација принципа рационалитета у целини заобилази вредности осећајног живота, фантазију и артистичку свест²⁵.

Ова дигресија, исказана постулирањем једног теоријског дискурса о стваралаштву, била је нужна у објашњењу не само стваралачког принципа у рок музици, него и у разумевању продукције и рецепције те музике. Сасвим је легитимно рокенрол третирати као један облик свести и идеологије, придавати му економску, комерцијалну, пропагандну улогу и слично. Међутим, из вида се не смеју испустити елементи који га дефинишу, а они се односе на његову индивидуалност, спонтаност, независност, субверзивност и резистенцију према сваком ограничавању слободе да буде: *индивидуалан, спонтан, независан, субверзиван и резистентан*.

23 Morin, E. (1989) *Kako misliti Evropu*, Sarajevo: Svijetlost, str. 82.

24 Božilović, N. (2008) *Umetnost, kreacija, komunikacija*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu, str. 131.

25 Božović, R. (2002) *Dominacija i otpor*, Beograd: Čigoja štampa, Fakultet političkih nauka, str. 209.

Највећи број композиција рокенрола настајао је у креативним ситуацијама које нису спутавале ниједан облик самосталне контемплације. Чак ни социјална ангажованост појединих текстова, иако изражава неки друштвени став, често није имала првенствено социјалну и политичку ноту, већ је стајала у функцији естетских формално-музичких одређења²⁶. Ако их је држава и (зло)употребила тиме што их је стављала у сопствену политичку, идеолошку или пропагандну матрицу, рок ствараоци за то нису најчешће ни најмање били криви. Типичан пример је композиција групе Електрични оргазам *Игра рокенрол цела Југославија*, која је писана из личних мотива, а доживљавала је друштвену и политичку промоцију десет година након тога што је снимљена. Фронтмен групе, Срђан Гојковић Гиле каже да му је драго кад види да најбољи спортисти на свету славе уз ту песму, али му није по вољи када неке политичке партије ту песму пуштају на својим митинзима. Из овога јасно произлази да рокенрол, упркос томе што може бити употребљен у различите сврхе од стране државе, не може бити третиран као државни пројекат²⁷. Овим не негирамо ангажованост и друштвену страну рокенрола, већ заговарамо тезу по којој се његова друштвена значајност не може истргнути из његове музичке основе. Друштвени смисао уметности произлази најпре из њене естетске структуре, а потом долазе ангажованост, протест, пропагирање идеологије и остале социјално манифестне функције. Сходно естетичком принципу по коме су естетски вреднија дела и друштвено релевантнија²⁸, и ремек-дела рок музике утискују снажнији печат у социјалном и цивилизацијском смислу од оних дела која су рађена из чисто забавних, комерцијалних и лукративних разлога.

26 Овде се изузимају панк, реге, хип хоп и неке хеви метал композиције. Изузетак су, такође, протестне песме (*protest songs*) и песме о слободи (*freedom songs*) које припадају посебној врсти рок традиције. Као део корпуса ангажованих песама те композиције играју важну улогу у друштвеним покретима (против фашизма, за права црнаца, против рата у Вијетнаму). Аутори тих песама сврставају се на страну угњетаваних, обесправљених и дискриминисаних. Рок се, дакле, уклапа у америчку традицију ангажоване песме, изражавајући отворено пацифистичке и антидискриминаторске ставове (Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura*, Beograd: Clio, str. 187).

27 Познато је да су САД својевремено рок музиком „бомбардовале“ Вијетнамце у циљу јачања свога борбеног морала, а слабљења противничког. Америчка армија користила је рокенрол и реп и 1989. године током инвазије на Панаму, а у овом веку најсвежија сећања односе се на војна психолошка антитерористичка дејства хеви-металом против Ирачана (Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: SKC, str. 134). Рок музика је у овим случајевима злоупотребљена јер је коришћена супротно њеној мисији. Ту се заправо ишло рокенролом против рокенрола.

28 Упоредити: Ranković, M. (1996) *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 16.

Социолог Сајмон Фрит је изрекао једну суштински важну мисао, којом је истакао да је рок музички облик и да се као такав мора схватити и из социолошке перспективе (*sic!*). По њему, социолози популарне музике по правилу су ишли лакшим путем – анализом текста на рачун музике, јер се речи лакше коментаришу, а стихови се боље разумеју од акорда. Најјучљивијим разлогом за такво стање ствари Фрит приписује – незнању. Наиме, скоро свим коментаторима и критичарима рока (као и већини рок музичара) недостаје формално музичко образовање. Парадокс је у томе да се културни значај рока заснива на његовом музичком облику, док се идеологија рока не изражава у музичким терминима. Анегдотска казивања су често јаснија и упечатљивија од високопарних, бомбастичних распредања. Елем, овако говори Ален Прајс (Price), клавијатуриста групе *The Animals*, о песми *I'm crying* (1964), коју је написао заједно са певачем Ериком Бардоном (Burdon): „Урадили смо то у задњем делу комбија. Ја сам написао музику, а Ерик речи и слепили смо то заједно на проби у Блекпулу у Нартпајеру једне недеље поподне. Само смо саставили и снимили то и случајно је било успешно”²⁹.

Ови налази подупиру нашу тезу, по којој је у року најважнија – музика. Као и у сваком другом стваралачком поступку, тако и у компоновању рок музике идеја долази интуитивно и спонтано. Она није плод никаквог претходног великог умовања. Незахвално је генерализовати ствари на плану рок музике, али текст је најчешће пратећи елемент и он се налази у функцији музичког израза, било да је реч о гласном, „егзистенцијалистичком” року, са моћним рифовима, продорним бас линијама, дисторзијом и вах-вах ефектима или о меланхоличној рок балади. Мајкл Парсонс (Parsons) тврди да у већем делу поп и рок музике музика није тесно повезана са текстом. Он сматра да узимање текста за примарни, а музике за споредни елемент значи поједностављивање комплексности осећања што их доносе текст и музика заједно³⁰. Речју, моћним и препознатљивим рокенрол гитарским рифовима нису потребне речи да би вас покренуле и позвале на бунт. Покретачка енергија и побуњенички имиџ долазе из саме музике која провоцира чула и буди жељу за променом. Покретачки импулс долази из јаког ритма баса и бубњева и упечатљивих гитарских рифова, попут оних из песама *Satisfaction* (The Rolling Stones), *You Really Got Me* (The Kinks), *Wild Thing* (The Troggs), *Born To Be Wild* (Steppenwolf) или

29 Видети: Frit, S., nav. delo, str. 227.

30 Parsons, M. Estetika Rolling Stonesa, u: *Rock 'n' roll: istorija, teorija, estetika, kritika*, priredio Andelković, V. (1987), Beograd: TRZ Panpublik, str. 78.

Smoke On the Water (Deep Purple). То више нису питања социологије, већ антропологије културе и психологије.

Нацртом једне опште теорије односа музике и опседнутости, Жилбер Руже (Rouget) довео је у везу културу са одређеним врстама музике која индукује стање екстазе и трансa. Говорећи уопштено, он износи закључак да музика баца човека у транс било громогласним бубњањем, било тихим чегртањем звечке. Доживљавање музике, вели Руже, може бити психолошки, афективни, естетски, па чак и физиолошки чин, а повезаност музике и трансa не зависи од природне принуде већ од културне конвенције³¹. Имајући у виду све факторе рецепције музичких садржаја, култура југословенског друштва шездесетих била је спремна да у своју мапу уцрта и рок музику. Како другачије објаснити неописиву еуфорију изазвану рокенролом у СФРЈ и другим социјалистичким земљама у којима су се познаваоци енглеског језика могли такорећи на прсте избројати.

На основу свега изреченог можемо формулисати тезу коју ћемо на примеру раног југословенског рока настојати да потврдимо.

Пре него што постане роба, производ или артикал, рок је музика. Имајући у виду његову контракултурну идеологију, карактер рока је такав да он у идејном погледу није добродошао ни у САД, земљи у којој је рођен, а камоли у социјалистичкој држави Југославији која је утемељена на антизападним (недемократским, нелибералним, нетржишним, антиимперијалистичким и антидискриминаторним) принципима. Пријем рокенрола у Југославији могао је бити омогућен превасходно унутрашњом културном климом у земљи, а не спољним, поготово насилним (економско-пропагандним, маркетиншким или идеолошко-политичким) методама. Музичка структура рока омогућава му релативну слободу и независност од спољних, то јест ванестетских утицаја. Због тога рокенрол није био просто асимилован у земљи хероја комунизма и Народноослободилачке борбе. Његов пријем пратиле су бројне противречности, посве различите од оних које су избијале у први план у САД и Великој Британији. Противречности су овде произлазиле из карактера друштвеног система и традиционалистичког културног обрасца.

31 Ruže, Ž. (1994) *Muzika i trans*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Егземплификација тезе. Рок из доба Тита

Када бисте данашње клинце упитали ко је Franz Ferdinand, већина њих би упрла прстом на шкотски инди рок бенд, а не на аустроугарског престолонаследника страдалог у Сарајевском атентату. Судајући по томе, млада генерација добро се уклопила у дух рокенрола и добро је информисана о музици рока. Међутим, ако би се већ следеће питање односило не неки познати бенд из шездесетих (рецимо, *The Byrds*, *Small Faces* или *Velvet Underground*), они би слегали раменима као да их питате за неко прадавно време, камено доба и епоху диносауруса. Рокенрол јесте културни диносаурус, али онај који је рођен тек пре којих шездесет година. Тих шездесетих стасала је и прва југословенска рок генерација. Она је уз рок одрастала и за њу је нова музика била део сензибилитета. Та генерација у року је безуспешно тражила интуитивна решења за проблеме створене у отуђеним велеградским конгломератима³².

Као културна и музичка подлога свему осталом што је данас урађено у музици, шездесете су важне за разумевање данашњих стилова и тенденција у рок музици. Југословенски рок се колоквијално, али и међу теоретичарима, разматра почевши од његових каснијих фаза, али је првобитни рок у време репродуктивног израза кључ за многа догађања у земљи која се нису тицала само музике, већ и многих радикалних заокрета у друштву и култури. О том времену најупечатљивије говоре они који су и сами учествовали у стварању рокенрола на нашим просторима. На почетку генерације из шездесетих која је доиста музиком мењала свет и задужила рокенрол више од иједне друге, у Југославији је постојала фасцинација електричном гитаром и њеним бас еквивалентом – пише Сениша Шкарица, гитариста једног од најпознатијих састава бивше државе, групе Ми из Шибеника. Не изузимајући себе, он младе новопечене свираче, музички незреле ентузијасте, назива *рок манекенима*. Покренути силином „електричког” покрета и фасцинирани митовима о обећаној земљи и америчком сну, пионири југословенског рока су се (најпре преко инструменталног рока, а потом соула и ритма и блуза) прикључили свеопштем лудилу. Може се претпоставити како је тадашњем музичком естаблишменту и првом послератном покољењу, спремном заплвити мирним фамилијарним водама, могао звучати вриштећи *Lucille* Литл Ричарда (Richard)³³. Да би се дошло до првог ауторског

32 Trifunović, Lj., nav. delo, str. 101.

33 Видети: Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane* (1956 – 1970), Zagreb: V. B. Z., str. 16–21.

албума домаћег рока (Група 220, *Наши дани*, 1968) и до звезданих новоталасних тренутака, који се често истичу као први аутохтони талас рока у нас, теоретичари и рок критичари морају знати да је том времену претходио период репродуктивног израза. Њега су обележиле школе интензивног копирања страних узора, на брзину приучени, музички некомпетентни бит састави, свирање три гитарска акорда и бука је-је звука. Као неку деценију раније блуз, рок се на нашим просторима „примио” најпре као музика, да би се временом прихватио као став и поглед на свет.³⁴

Социјалистичка Југославија није дочекала рокенрол раширених руку. Попут свега што долази са Запада, и рокенрол је био непожељан зато што, речено језиком Сократових крвника, „омладину квари” и усађује јој вредности које се дубоко косе са вредностима социјалистичког друштва. Супротно тумачењима разноразних домаћих теоретичара завере да је рок овде инсталиран из политичких побуда Америке и да је играо улогу некаквог „тројанског коња” у раскринкавању комунизма, резултат речене „завере” био је мирољубив. Истина, крајем педесетих и с почетка шездесетих, југословенски политички естаблишмент, медији и најшира јавност исказивали су отворено противљење увођењу овог културног „чудовишта” на њихову територију. Ништа чудно када се зна да су и у савременој Србији многи глобални научни и уметнички пројекти, широј јавности тешко разумљиви, праћени различитим квазинаучним теоријама завере.

Елем, уплив рокенрола на територију бивше нам државе имао је најмање две различите фазе³⁵. Прва фаза обухвата почетне године шездесетих и одликује се отвореним одбијањем рок музике и свега што иде уз њу (битлманија, дуге косе младића, мини сукње и „вруће” панталонице девојака, нонконформистичко понашање и остало). У другој фази следи отопљавање, делом из политичке коректности према Америци и западноевропским земљама, а делом из уверења владајуће политичке гарнитуре да се са тим не може изборити, будући да је југословенска омладина рокенрол прихватила добровољно и са великим ентузијазмом. Сличан проблем ова држава имала је са цезом у почетном стадијуму

34 Упоредити: Džouns, L. (2008) *Narod bluza*, Beograd: Utopija, str. 147.

35 Шездесетих година у Југославији је одржавано мноштво рок фестивала, од којих ваља издвојити неколико: I festival beat muzike (Zagreb, 1965), I и II београдску Гитаријаду (1966. и 1967), Jugoslovenski festival beat muzike (Beograd, 1968), I Гитаријаду у Зајечару (1966). Ова држава има се похвалити и бројним рок публикацијама, које су излазиле током шездесетих година: „Ritam”, „Džuboks magazin”, „Hit bit specijal”, „Pop express” и др. (Videti: Janjatović, 2007, *Ex YU rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Autorsko izdanje, str. 301–303).

комунистичке владавине³⁶. Џез је сматран „декадентном” музичком формом и као амерички „производ” он је чак био забрањиван за извођење на игранкама и другим културним представама. Југословенски џезери морали су се служити разноразним триковима и досеткама како би могли да изађу на крај са строгим удбашима. Они су радили приредбе из три дела, при чему су у првом, концертном делу изводили хорске, партизанске и народне песме, уз понеки популарни комад класичне музике. У другом делу обично је приказиван неки позоришни комад из партизанског живота, да би на крају све кулминирало „игранком до зоре”, на којој су биле извођене забавне и џез нумере. То је практички био почетак естраде код нас³⁷, а тај процес који обухвата југословенску индустрију забаве представља у ствари „прву акумулацију рокапитала”³⁸. Рокенрол у Југославији морао је прележати све бољке кроз које је прошао џез, а онда је он ухватио корене и ишао изван главног тока културе социјалистичког друштва. Догодио се парадокс: уместо да друштво утиче на укус и сензибилитет младих, овде је рок мењао друштво које је временом схватило то као неминовност, лековиту по њега самог.

Сва збивања праћена парадоксима имају и своје културолошко објашњење. Рок музика је акултурацијом и енкултурацијом прелазила границе многих земаља, па и оних социјалистичких. Будући да је Југославија била држава „меког” социјализма, рок се ту лакше прихватао него у Совјетском Савезу и земљама које су биле под његовом политичком и војном управом (Пољска, Мађарска, Чехословачка, Бугарска, Румунија). Процеси културне дифузије увек су праћени и процесима културне селекције и резистенције, али је југословенска омладина прихватила рок „из прве” и „без пардона”. Том прихватању ишла је у прилог чињеница да је рок био безобалан, то јест глобалан културни феномен који није имао никаквих националних, идеолошких или религијских ограничења – био је идеалан за универзалну комуникацију, поготово за тинејџере, радничку и студентску популацију. Ниједан идејни пројекат у то време није могао тако природно да избрише класне разлике и повеже младу генерацију као што је то учинио рок као „култура младих”³⁹. Интегративна моћ рока налазила се у блиској вези са његовом

36 Џез се између два рата свирао и слушао како у Србији, тако и на простору „потоњих Југославија” (Blam, M. (2011) *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture, str. 7).

37 Simić, V. (2011) *Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio, str. 114.

38 Škarica, S., nav. delo, str. 37.

39 Frit, S., nav. delo, str. 216.

универзалношћу, али таквом да не спутава културне разноликости. Реч је о музичкој форми која је по први пут објединила милионе индивидуалних младалачких тежњи и страхова у један општи, јасно разумљив слоган бунта. Упркос томе, рокенрол није унифицирана култура јер поседује различита значења. Са једне стране, његове спољне манифестације у конвенционалним оквирима нагоне на помисао о хедонистичком животу испуњеним плесом, музиком, брзином, сексом (касније и наркотицима), док са друге стране, рокенрол по својој поруци скривеној дубоко у унутрашњости агресивне форме представља драматични вапај, крик невиних, романтичних и разочараних⁴⁰.

Прихватање рокенрола у Југославији има и своје социолошко објашњење⁴¹. Противречности које су постојале у југословенском политичком систему (социјалистичко друштво окренуто западним вредностима!) саме по себи отварале су врата културним иновацијама какав је био рокенрол. Антиномије југосоцијализма огледале су се у томе што је то друштво било једнопартијско, са планском („диригованом“) привредом и друштвеном својином као главним својинским моделом, а опет, оно је космополитско и интернационално по опредељењу и отворено за основне вредности западне демократије (макар за оне које нису оспоравале његов политички систем). Можда је сувише претенциозно рећи, али има истине у томе да је рокенрол макар мало допринео да се југословенско друштво и у економско-политичком смислу све више оријентише на капитализам, вишепартијски систем и тржишну привреду. У сфери културе промене су биле све манифестније и коренитије. Југославија није била слободно друштво (бар не у сфери политичког мишљења), али је рокенрол у освајању слободе играо важну улогу – не само у музичком смислу, већ и у погледу општедруштвене еманципације. Снага културних механизма успела је да надјача политичка ограничења! Због утицаја који су имали на културне промене у земљи, југословенски „електричари“ и њихови обожаваоци стекли су право да се назову *поткултуром* јер су се, као по дефиницији, регрутовали из друштвених група које карактеришу другачији облици понашања и

40 Trifunović, Lj., nav. delo, str. 31.

41 Пишући о ширењу рока из Америке, као културне матице, у Југославију, Анте Перковић подсећа да је „нови звук с друге стране Атлантика“ овде стигао пре Енглеске, „готово тренутачно“ (1956). Он даје компарацију Битлса и Бијелих стријела, наших електро-пионира, утврђујући између њих велику сличност, како у музичко-стилској оријентацији, тако и у проблемима који су тада постојали у набавци квалитетних инструмената и музичке опреме (Perković, A. (2011) *Sedma republika*, Zagreb/Beograd: Novi Liber/Službeni glasnik, str. 30).

алтернативне вредносне норме у односу на оне доминантне, превладавајуће⁴². То се збивало средином шездесетих, током којих су они исказивали отпор према старијима, надлежнима, доминантној култури. Тај „млади луди свет” успоставио је моделе имиџа. Уз већ препознатљиви спољни изглед, електричари су имали своју музичку сцену, клубове за окупљање, места за играчке, штампу и радио емисије. Водили су друштвени живот који је имао посебности у односу на главни пут југословенске културе⁴³.

Политичких пресија на домаће рок групе било је на различитим плановима. Генерално, разним облицима цензуре било је гажено људско достојанство и гушена креативна слобода. У пракси, строго се водило рачуна о текстовима песама који су стављани на плоче, бендови су условљавани да на плочама морају имати бар једну инструменталну композицију, а у почетку није било ни говора о песмама на енглеском језику. Таква ситуација је у том тренутку одговарала рок музичарима, који су углавном изводили инструментални рок (Искре, Златни дечаци, Силуете, Елипсе, Индекси). Куриозитет представља то да је било директног мешања у слободу избора властитог имена. Најпре су из разумљивих разлога, већ 1961, FBI преименовани у Сјене, док су Црвени Ђаволи (због неугодне асоцијације) морали постати Црвени коралји⁴⁴. Погрешно је, међутим, мислити да су југословенске групе од почетка биле опозиција или некаква алтернатива режиму. За разлику од својих британских и америчких колега, који су се контракултурном силином обрушили на владајуће структуре, капиталистичке односе, каријеризам, непотизам, корупцију и остале дефекте друштва материјалног обиља, југословенски рокери певали су почетком шездесетих о вечној љубави, носталгији, чежњи, љубомори и свему осталом што иде уз љубав. Није ту било никакве жаоке, а о политичкој критици ни помена. На том плану чак нису ни постојале политичке инструкције од стране власти. Једноставно, нико није помишљао, а ни желео да нападне „светле” тековине комунизма и антифашистичке борбе. Чак су и такозвани препеви страних композиција увек садржали љубавну конотацију. Послушност рокенрол „урлатора” може се објаснити чињеницом да је прва послератна генерација била васпитавана на темељним вредностима Титовог

42 Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8 (1), p. 3.

43 Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославији 1956 – 1968*, Београд: Архипелаг, стр. 530.

44 Škarica, S., nav. delo, str. 77.

система и протећи ће много воде до појаве Новог таласа и доласка генерације која неће бити оптерећена „тотемима самоуправног социјализма”⁴⁵.

Југословенски рокенрол шездесетих је ишао под руку са социјалистичким уређењем и његовим вредностима, што се тематике песама тиче. Једино је његова музичка форма била права „рокерска” – опозициона, бунтовна, субверзивна. Сваком бенду било је на част „свирати за Тита” или наступати на манифестацијама које су биле приређиване председнику у част у београдском Дому омладине. Наступима пред председником државе и Партије, рокенрол је од 1966. године добио посебно озваничење и легитимацију, чиме се могао похвалити велики број група и вокалних солиста – од београдских Елипси, Црних бисера, Центлмена и Корни групе до Јосипе Лисац, Ивице Перцла, Бобе Стефановића и сплитских Делфина⁴⁶. Електричари су радо свирали и слободарске песме из Народноослободилачке борбе, као и бригадирске песме, сматрајући то патриотским а не идеолошким чином. Власт је, дакле, нашла начина да пацификује рокенрол и привуче га на своју страну различитим методама, а један од њих била је награда Седам секретара СКОЈ-а, која је служила на част сваком домаћем рокеру. Коегзистенција рок (касније хипи) филозофије и политичке идеологије била је могућа јер су млади Југословени, по речима рок музичара Владе Јанковића Цета, у школи учили нешто што је било слично хипи филозофији: братство и јединство, мир и толеранција међу људима⁴⁷. Борбену револуцију својих родитеља југословенски рокери наставили су мирољубивим средствима. Њихова револуција носила је различита имена – музичка, сексуална, руксак – али су је они осећали као своју јер је била део њиховог идентитета.

И тамо где су се на први поглед млади Југословени разликовали од америчких вршњака, успостављени су мостови преко рокенрола, протестних и антиратних песама. У темама које су славиле мир и љубав у свету спајали су се битници, хипици и „нова левица”, а у њима су своје истомишљенике нашли и југословенски бунтовници. За разлику од боемског живота, алкохола и дрога, с југословенског аспекта били су прихватљиви антисегрегационизам, пацифизам и хуманизам које су пропагирали западњачки „бунтовници с разлогом”. Те идеје и вредности подударале су се с идеологијом

45 Ivačković, I. (2014) *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna, str. 16.

46 Видети: Раковић, А., нав. дело, стр. 513–516.

47 Janković, V. (2008) *Godine na 6*, Beograd: Laguna, str. 215.

Савеза комуниста Југославије. Политички ангажована музика нашла се тако насупрот империјализму и државној политици Сједињених Америчких Држава⁴⁸. Рокенрол је и на делу исказивао свој космополитски карактер⁴⁹.

Упркос антиномијама, или баш захваљујући њима, временом је рок много више мењао југословенску власт и друштвене односе него што на први поглед изгледа. Он је успео да се критичким приступом издигне изнад капиталистичке „декаденције” и социјалистичког морала. Успео је да претежно руралну и културно традиционалистичку средину преобрати у авангардна жаришта (не само у контексту музике, већ и филма, театра, ликовних уметности). Допринос југословенског рока је немерљив у погледу урбане еманципације, која је подразумевала излазак из „сељачког”, руралног начина живота на градски асфалт, пре свега у духовном и интелектуалном погледу. Југорок је импровизацијом надвладао готове стандарде (у музици, али и у свему осталом). Он је унео потребан креативни хаос у испразност социјалистичког реализма, док је спољни изглед младих рокера обесмишљавао социјалистичку идеологију и њено идеалистичко виђење политички освешћеног и идеолошки подобног омладинца. Да се све ово не би протумачило како је Југославија била некаква обећана земља рокера, треба знати да нису баш сви „чупавци” свесно и својевољно бирали рокерски пут. Многи од њих носили су дуге косе и користили рокерски имиџ из чисте досаде, незнања или, најчешће, због моде. Јер, рокенрол шездесетих био је прави модни крик и зато је у то време било „ин” бити рокер. То је подразумевало углед међу вршњацима, добар статус у граду, већу шансу код девојака. Филозофија и идеологија рока, контракултура и бунт представљали су заштитни знак мањине, углавном студентске и духовно радознале омладине. Помодарство у рок култури је, као код свих снобова и скоројевића, било пропратна појава. Има рокера из убеђења, али и рокера из навике, рокера из досаде, рокера из престижа, рокера недељом или празником.

48 Раковић, А., нав. дело, стр. 535.

49 „Комунистичку идеологију прогреса оличавала је спрега између централизоване политичке власти и урбане културе, коју је промовисао Титов режим. Било да су градски интелектуалци подржавали или не монопол комуниста на власти, деловала је неформална спрега унутар које се југословенска држава (на супрот комунистичким истоврсницима другде у источној и централној Европи) није мешала у космополитске тежње интелектуалаца и професионалаца у градским центрима, док су градски житељи, имајући у виду ову толерантност, представљали за спољни свет доказ о либералности државе и напретку друштва” (Gordi, E. (2001) *Kultura vlasti u Srbiji*, Beograd: Samizdat: B92, str. 24).

Рокенрол је *par excellence* друштвени феномен, али се његова суштина не може до краја разазнати само из разматрања његових социјалних одредница (политичких, економских, правних, етичких, едукативних). Код наших историчара постоје претеривања када југословенски рок и његов утицај на омладину покушавају да нађу у разноврсним партијским документима, уставним и законским одредбама, политичким говорима, записницима са свакојаким седница. Чак и Савез омладине Југославије, који је макар на папиру био задужен да прати и ову „непослушну” омладину, био је у највећој мери отуђен од „базе”, то јест од потреба и жеља младих људи који нису ишли на конференције него на журке, рок концерте и гитариаде. Поред друштвене димензије, рок је имао и ону (у)личну, интимну страну.

Важније од свих ствари које се везују за рок музику, укључујући и перје, шљокице, кожане фетише, костимиране аспекте кемпа, трансвестизам, космичке фантазије и чувени тријумвират „секс, дроге и рок-ен-рол”⁵⁰ јесте оно што је обухватало ментални склоп младих људи.

„Права револуција шездесетих, моћнија и важнија за западњачко друштво више од било ког њеног спољашњег нуспродукта, била је унутрашња револуција осећаја и претпоставки: *револуција у глави*. Мало је људи које није дотакла и, као резултат, промене у свету биле су много дубље него што би биле чисто политичким мењањем. Била је то револуција обичног човека и у њему”⁵¹.

Под револуцијом у глави Макдоналд (MacDonald) подразумева психолошку промену која је захватила западњачко друштво између 1963. и 1973. године. С обзиром на то да је и Југославија у то време била „свет”, тај процес није заобишао ни њене житеље. Револуција у глави покреће и друштвене промене, а психолошка страна рокенрола показује се у најмању руку равноправном у односу на његов социјални карактер.

Закључак

Закључци о југословенском року шездесетих крећу из два правца: једног, који се тиче односа музике и друштва и другог, који се односи на теоријске приступе феноменима популарне културе и рок музике.

50 Kor, F. (2003) *Kemp: laž koja govori istinu*, Beograd: Rende, str. 252.

51 Makdonald, I., nav. delo, str. 74–75.

У случају раног југословенског рока много тога почивало је на контрастима, али таквим који су били повољни по рок културу. Као и у животу, и у случају односа рокенрола и државе СФРЈ, за игру је било потребно двоје. Рокенрол шездесетих је искористио раскршће на коме су се нашли југословенско друштво, с једне стране, и југословенска култура, с друге. Гледано очима социолога, док се друштво градило на материјалистичким основама марксизма, његова култура следила је веберовске идеалистичке принципе. Рокенрол је у југословенско друштво ушао и мењао га захваљујући културној клими која је владала шездесетих година. Сходно Тојнбијевој (Toynbee) теорији изазова (*challenge*) и одговора (*response*), рокенрол је на овим просторима, уз студентске протесте 1968, дошао као културни одговор на стање друштва као изазов (бирократизацији, миту, корупцији, незапослености, превластима материјалних вредности). Тај особени музички или, боље рећи, поткултурни стил није био наметнут. Он се напросто „примио”, не због тога што су југословенски комунисти гајили симпатије према њему, него пре свега због већ утемељене традиције цеза и забавне музике на овим просторима и расположења грађана (нарочито младих) према садржајима популарне музике⁵². Из тог „јединства супротности” добијен је нов културни квалитет – рокенрол. И овај случај показује да се промене у култури догађају чешће из коинциденције или сплета околности, а мање из некакве строго рационалне, смишљане, без реда планиране и конципиране културне политике.

Шездесете године могу се означити невиним добом југословенског рокенрола, када он још није био комерцијализован. Са њим је дошло до ослобађања музичког израза за импровизацију, што је била увертира за освајање и других слобода. Што се тиче друштвених функција рока, нико не спори чињеницу да музика рока може бити коришћена у антикомунистичкој пропаганди, мењати идеолошке погледе и ширити просторе слободе. Међутим, културни антрополози давно су дошли до сазнања да ни „култура прималац” није посве пасивна и да се спољним културним утицајима могу пружати снажни отпори изнутра. Са југословенском културом то није био случај. Држава није показивала велики отклон од рокенрола, јер се знало да тај утицај има и позитивне стране: могу се променити ставови и укуси грађана, створити нове културне потребе, али не и урушити систем. Југословенске власти омогућиле су либерализацију друштвеног амбијента и културно приближавање светским трендовима, уз одређено задржавање суверености у политичким питањима.

52 Simić, V. B. (2011); Blam, M. (2011); Божиловић, Н. (2011).

Због тога су, не без основа, југословенској култури пришивали епитет „прозападне”, док је у политичком смислу та држава заузимала неутралну, то јест „несврстану” позицију.

На крају, када су у питању теоријски прилази југословенском рокенролу, они се данас, сходно оријентацијама њихових аутора, могу сврстати у три групе: оптимистичка, песимистичка и мелиористичка. По „оптимистима”, рокенрол је еманципаторска култура, јер је у самоуправно социјалистичко југословенско друштво унео западне грађанске вредности (демократију, слободу, индивидуализам) на чијим темељима је изведена еманципација читавог друштва. „Песимисти” сматрају да је рокенрол, као и западна култура уопште, страном телом у нашем „националном бићу”, да је неспојив са југословенском (српском) традицијом и, као такав, штетан по нашу културу. Оваква схватања доминирају данашњом политичком сценом јер њихови експоненти Србију замишљају као националну, а не грађанску државу⁵³. Треће гледиште – „мелиористичко” – само на први поглед делује толерантно и помирљиво. У ствари, његови заговорници зазимају медиокритетно-кичерску позицију покушавајући да рокенрол и српски неофолк (као два „мегажанра”?) ставе под заједничку матрицу „популарног”. Некреативни еклектицизам ових антиподних праваца они (служећи се еуфемистичким поштапалицама) називају „сарадњом”, „прожимањем”, „сусретањем” или „дијалогом”. Тиме желе да замаскирају своју идеолошку и национал-романтичарску позицију која има један једини циљ – ограђивање од света и повратак омладине „својим коренима”⁵⁴. Ускогрудим националним приступима, аутори овог профила убијају у року оно што га генерише, а то је његова универзална, неспутана и космополитска природа. Методолошки гледано, приступ рокенролу не сме бити солипсистички, али се његова суштина, смисао и значај још мање могу разумети и објаснити квазиполитичким и национално егоистичним теоријама завере.

Данашњи историчари и теоретичари југословенског рокенрола у Србији склони су да из свог антикомунизма изводе

53 И данашња владајућа политичка елита у Србији није одушевљена Егзитом и сличним рок манифестацијама. Она више нема онако паничан страх јер је рок у међувремену изгубио на субверзивности. Али, познајући еруптивну природу рока, имају притајен страх или макар отклон од њега, који им не изгледа природно у друштву Србије како га они имају у својим главама (традиционално, патријархално, национално, једноумно и „саборно”). При том се уздају у актуелно антиевропејство младих и антинаатовско расположење већине. А све то скупа нема везе са музиком.

54 Видети: Ђурковић, М. (2013) Рокенрол и нова народна музика у Југославији и Србији, *Социолошки преглед* бр. 2, Београд: Српско социолошко друштво.

закључке који не одговарају правом стању ствари. Критикујући комунизам (*alias* социјализам југословенског друштва), ти аутори неоправдано одбацују и вредности које је он поседовао. Другим речима: са прљавом водом они избацују и дете из корита. Запажа се још један парадокс: историчари националне теоријске провенијенције у Србији склони су да из истих, „комунистичких” извора (штампе, часописа, ревија, политичких говора, партијске и политичке документације) доказују своје, а оспоравају туђе тезе (оне које су супротне њиховим идеолошким уверењима), што је нонсенс. Тако је и у овом случају: исказујући своју идеолошку опредељеност и уметничку несензибилност, они најчешће заборављају најважнију истину: рокенрол је пре свега и изнад свега – музика.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bennett, A. (2001) *Cultures of Popular Music*, Buckingham: Open University Press.
- Blackman, S. (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8 (1), pp. 1–20.
- Blam, M. (2011) *Jazz u Srbiji 1927–1944*, Beograd: Stubovi kulture.
- Božilović, N. (2004) *Rok kultura*, Niš: Studentski kulturni centar.
- Božilović, N. (2008) *Umetnost, kreacija, komunikacija*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Божиловић, Н. (2011) Вулгаризација традиције популарне музике у Србији, *Теме* бр. 4, vol. XXXV, Ниш: Универзитет у Нишу, str. 1323–1353.
- Božović R. (2002) *Dominacija i otpor*, Beograd: Čigoja štampa, Fakultet političkih nauka.
- Ђурковић, М. (2013) Рокенрол и нова народна музика у Југославији и Србији, *Социолошки преглед*, vol. XLVII, бр. 2, Београд: Српско социолошко друштво, стр. 231–247.
- Džouns, L. (2008) *Narod bluza: Crnačka muzika u beloj Americi*, Beograd: Utopija.
- Friedberg, H. (2001) Hang Up My Rock and Roll Shoes: The Cultural Production of Rock and Roll“, in: *Popular Culture: Production and Consumption*, Harrington, L. and Bielby, D. D. (eds.), Oxford: Blackwell Publishers, pp. 154–165.
- Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd: ПС и CIDID.
- Gair, C. (2007) *The American Counterculture*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gocić, G. (2012) *Endi Vorhol i strategije popa*, Beograd: Službeni glasnik.

- Gordi, E. (2001) *Kultura vlasti u Srbiji: Nacionalizam i razaranje alternativa*, Beograd: Samizdat B92.
- Ivačković, I. (2014) *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna.
- Janković, V. Dž. (2008) *Godine na 6*, Beograd: Laguna.
- Janjatović, P. (2007) *Ex YU rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd: Autorsko izdanje.
- Kor, F. (2003) *Kemp: laž koja govori istinu*, Beograd: Rende.
- Krnić, R. (2010) Džez između popularne glazbe i elitne umjetnosti. *Društvena istraživanja*, god. 19, br. 6 (110), Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, str. 1115–1138.
- Makdonald, I. (2012) *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio.
- Morin, E. (1989) *Kako misliti Evropu*, Sarajevo: Svijetlost.
- Parsons, M. Estetika Rolling Stonesa, u: *Rock'n'roll: istorija, teorija, estetika, kritika*, priredio Anđelković, V. (1987) Beograd: TRZ Panpublik, str. 77–80.
- Perasović, B. (2001) *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Perković, A. (2011) *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*, Zagreb, Beograd: Novi Liber, Službeni glasnik.
- Popović, P. (2008) *Rokopisi*, Beograd: Zeptr Book World.
- Раковић, А. (2012) *Рокенрол у Југославију 1956–1968*, Београд: Архипелаг.
- Ranković, M. (1996) *Opšta sociologija umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Roszak, T. (1978) *Kontrakultura*, Zagreb: Naprijed.
- Ruže, Ž. (1994) *Muzika i trans*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Sen-Žan-Polen, K. (1999) *Kontrakultura. Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, Beograd: Clio.
- Simić, V. B. (2011) *Sentimentalno putovanje*, Beograd: Clio.
- Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane (1956–1970)*, Zagreb: V. B. Z.
- Trifunović, Lj. (1986) *Vibracije*, Novi Beograd: IIC SSO Srbije.
- Vučetić, R. (2012) *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.

Nikola Božilović

University in Niš, Faculty of Philosophy – Department of Sociology, Niš

ANTINOMIES OF THE YUGOSLAV ROCK-N-ROLL
IN THE SIXTIES

Abstract

The author gives a parallel comparative overview of the Yugoslav society in the 1960s on the one hand, and the rock-n-roll music which established itself as a dominant music trend of the young generations of the decade, on the other. An attempt is made to answer the question of how rock culture as a phenomenon of capitalist and imperialist America has found a place in the cultural map of a socialist anti-imperialist country such as Yugoslavia. The article considers the “crossroads” in which Socialist Federative Republic of Yugoslavia had found itself: while the society had programmed its development in accordance with the materialistic grounds of Marxism (with relevant ideology) its culture unintentionally followed the Weber idealistic perspective. The author aims to prove a thesis under which rock-n-roll, although it came from outside, was not forcefully imposed to Yugoslavia (economically or politically) because rock-n-roll itself represented opposition to the dominant culture of the American society in which it originated. In this part of the article, the author holds an argument with the conspiracy theorists who believe that rock-n-roll had the role of a Trojan horse that would later speed up the ruin of communism. The main reason for such a quick and warm reception of rock-n-roll by the young is found in the fact that even pre-war Yugoslavia had a well grounded tradition of jazz and pop music with adequate culture that rock-n-roll leaned on and enriched. However, rock-n-roll was not that simply assimilated in the land of the communist and antifascist fight heroes. Its acceptance entailed many contradictions, quite different from the ones that were dominant in the USA or Great Britain. The contradictions here arose from the features of the social system and the traditional cultural patterns. According to the author, the acculturation wave that carried the rock-n-roll to Yugoslavia was successful because rock-n-roll is the kind of music that has universal significance and outreach. It cannot be clean cut down to the attributes of its overall esthetic expression – social, anthropological or psychological.

Key words: *rock-n-roll, SFRY, generation clash, counterculture, subversion, ideology*