

**Boris Ilić<sup>1</sup>**

Užička gimnazija  
Užice, Srbija

*Pregledni naučni rad*

UDK: 784.011.26

DOI: 10.7251/SOCSR20190811

Prihvaćeno: 23.08.2020.

## **Rani britanski pank: Žanr popularne kulture ili oblik političkog aktivizma?**

### **Apstrakt**

*Članak se bavi mogućnostima sagledavanja ranog britanskog pank-a prvenstveno kao izdanka popularne kulture. Smatra se da se on rađa u njenom okrilju i da njene osnovne smernice sledi. Međutim, pank se pojavljuje i kao njena kritika, naročito nekih žanrova popularne muzike koji mu prethode. Pank se, u tom smislu, zasniva kao vid muzičke supkulture. U Jugoslaviji se ovaj muzički pravac pojavio na tragu britanskog uzora, obogaćujući ga klasičnim i avangardnim umetničkim intervencijama. Autor pokušava, na osnovu skiciranja socio-kulturnog konteksta u kome pank nastaje, da razume i interpretira stvarno prisustvo politike i njeno mesto unutar fenomena pank roka.*

**Ključne reči:** *pank rok; popularna kultura; supkulture; politika; muzička industrija*

### **Uvod**

*Kasno je za hard rock*

*Umorni su Gillan i Plant*

*Ubila ih velika lova sveža krv je novi val*

Pekinška patka – „Bolje da nosim kratku kosu“ („Bolje da nosim kraktu kosu“/  
“Ori, ori“ – Jugoton, 1980)

---

<sup>1</sup> dr Boris Ilić; Korespondencija: borisilic1401@gmail.com

Tokom prethodnih četrdeset pet godina od nastanka pank<sup>2</sup> i njegovih ranih derivata vodile su se i još uvek se vode brojne polemike. U krugovima rok muzike, onih koji nisu neposredno bili njeni stvaraoci, govorilo se o tome da se pank zalaže za anarhiju, da afirmiše krajnje jednostavan muzički izraz, odnosno da je vulgarnost njegovo osnovno obeležje. Sa većinom stereotipa vezanih za fenomen pank roka se odavno raskrstilo. Ostao je mit o tome da je reč o muzičkom pravcu rokenrola koji egzistira na angažovanju političkog diskursa kao svog osnovnog obeležja, a da se pri tome nikada nije čulo nešto razborito o ciljevima i smislu takvog političkog delovanja. To bi moglo biti upravo zbog toga što se pank u svojoj biti uopšte nije temeljio na upotrebi i razradi političkih ideja, u smislu zalaganja za ostvarenje političke ideologije ili uže, praktikovanja, posebno zvanične i dnevne politike, oličene u radu političkih stranaka.

Članak pokušava da preispita potencijale, domete i zastupljenost politike u samom biću pank supkulture, prevashodno posredstvom razumevanja opštih muzičkih tokova i njihovog smeštanja u širi socio-kulturni okvir. Ovo stoga, što se polazi od stava da je pank prevashodno muzička pojava, jedan od izdanaka popularne kulture u kojoj i na osnovu koje traga za vlastitom afirmacijom i smislom. Razumevanje suštinskih karakteristika pank<sup>3</sup> i društvenog konteksta njegovog pojavljivanja omogućuje traganje za odgovorom na pitanja – Da li je pank političan? U kojoj meri i na koji način? Odnosno, da li je osnovna ideja osnivača ovog muzičkog pravca bila participacija u političkom životu?

Ovo istraživanje nastaje na temelju ranijih autorovih<sup>3</sup> istraživanja supkultura sa ciljem da se jasnije i direktnije osvetle momenti koji su u njima tek ovlaš bili pomenuti, a zaslužuju detaljniji pristup. *Rodžer Sejbín (Sabin)* je jedan od autora koji iskazuje svest da su u tekstovima o panku prisutne mitomanske tendencije kada konstatuje da je u njima već odavno prisutan pritisak ka romantizaciji, ili kada retorički pita: „Koliko još vremena moramo slušati priču o Sex Pistolsima?“<sup>4</sup>. Budući da se ogroman broj istraživanja podrob-

<sup>2</sup> Pank rok (*Punk Rock*) nastaje istovremeno u Velikoj Britaniji i SAD. Njegovo neposredno muzičko izvoriste predstavljaju bendovi tzv. garažnog roka i underground scene s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina XX veka: *The Stooges, MC5, Velvet Underground*. Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih pojavljuje se niz njegovih ogranaka, kao što su: *Oil!*, *hardcore*, što sve zajedno sredinom i krajem osamdesetih vodi stvaranju pravaca alternativnog roka i grunge-a: *Sonic Youth, Nirvana, Mudhoney* i drugi. O tome, takođe, u: Nikola Božilović, *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura* (Niš: Niški kulturni centar, 2009), str. 101-119.

<sup>3</sup> Boris Ilić, „Estetika jugoslovenskog Novog talasa u socio-kulturnom okruženju“, *Godišnjak za sociologiju Filozofskog fakulteta u Nišu*. XI 14-15. 2015. str. 87-99, i Boris Ilić, „Status rok subkultura u kulturnoj istoriji XX veka. *Koraci*. XLVII 1-3. 2013. str. 186-201.

<sup>4</sup> Roger Sabin, *Punk Rock: So What: The Cultural Legacy of Punk* (London/New York: Routledge, 1999), pp. 2

no bavio nastankom i razvojem pank, ovaj rad će u najvećoj meri, sem na mestima gde je to neophodno, biti lišen istoriografske topografije, tj. govora o tome gde, kada i zašto je pank nastao i koje su njegove karakteristike. Rad teorijske orijentacije treba da ponudi jedan od mogućih pristupa identitetu pank potkulture<sup>5</sup>.

## Rokenrol i popularna kultura

U društvenoj teoriji pojam popularne kulture se uglavnom upotrebljava kao oznaka za kulturu modernog doba čija dostignuća su dostupna svim društvenim slojevima. Dostupnost i masovnost viđeni su kao proizvod industrije kulture koja se zasniva na zadovoljavanju (i proizvodnji) kulturnih potreba najvećeg broja ljudi. Po pravilu, popularna kultura isključuje svaku vrstu elitizma, a potrošnja, lagodnost ugođaja i površnost u izrazu su, smatra se, njene osnovne karakteristike. Ta kultura nastaje u XIX, a u XX veku postaje dominantni oblik kulturne komunikacije, merna jedinica kulturnih vrednosti novog doba i kulturni obrazac za masovnu publiku. Pojam popularne kulture podrazumeva različite stvari i može se pratiti u različitim područjima društvenosti. Uglavnom se kao osnovni elementi popularne kulture<sup>6</sup> uzimaju nastanak i razvoj štampe, radija i televizije, filmske industrije, masovne (trivijalne) književnosti, turizma, popularne nauke, sporta, marketinga itd. Reč je o ogromnom broju aktivnosti koje upražnjava najveći broj ljudi i to pretežno u zabavne svrhe. Od svog nastanka, ona je, od strane konzervativne kritike, bila doživljena kao prosečna, tj. kao kultura lišena vrhunskih dostignuća, čija je osnovna funkcija potrošnja. Upravo zbog toga jedan broj autora<sup>7</sup> popular-

<sup>5</sup> Vredan pažnje u tom smislu je i zbornik radova koji su priredile Paula Guera i Tanja Moreira *Keep it Smile, Make it Fast! An Approach to underground music scenes Vol. I, II* (2015). University of Porto, Faculty of Arts and Humanities. Saradnici zbornika skreću pažnju na još neka pitanja o panku i srodnim supkulturama, a pod lupom su se našli odnosi i karakteristike nezavisne muzičke scene u vezi sa pitanjima ukusa, identiteta, klase, medija i sl., u polemičkom tonu raznih teorijskih pristupa: od onih koji slede gledište Dejvida Čejnija do onih koji istraživanja vrše na osnovu koncepta neoplemena.

<sup>6</sup> O pojmu i karakteristikama popularne kulture videti: Kaspar Maze, *Bezgranična zabava: uspon masovne kulture 1850-1970*. (Beograd: Službeni glasnik, 2008), Edgar Moren, *Duh vremena I, II*. (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979), Nikola Božilović, *Ogledi o popularnom* (Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 2016), John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture An Introduction* (Harlow: Pearson Education, 2012). Takođe o modnim trendovima u popularnoj kulturi u: Elizabet Wilson, *Istorija mode* (Beograd: Art Press, 1995).

<sup>7</sup> Kada je reč o kritici popularne kulture i njenom poistovećivanju sa potrošačkim društvom, posebno su se istakli autori kritičke teorije društva, pre svih Teodor Adorno. O Adornovom razumevanju popularne kulture više u: Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected essays on mass culture* (London and New York: Routledge Classics, 2001).

nu kulturu dovodi u vezu sa potrošnjom ekonomskih dobara, verujući da se kulturna dobra proizvode i troše na način kao što ekonomska dobra cirkulišu unutar privrednih sistema. Tako se u izvesnom broju slučajeva popularna i potrošačka kultura u potpunosti izjednačavaju.

Njeni sadržaji, bar kada je reč o onom delu koji se može dovesti u vezu sa umetnošću, u prvi plan izbacuju teme koje se neminovno dotiču svakog ljudskog bića: ljubav, sreća, avantura, radost. Na svojim počecima, budući da se usled ubrzanog procesa industrijalizacije i urbanizacije veliki broj ljudi doselio sa sela u gradove, popularna kultura je iscrpljivala tematiku vezanu za konstruisanje idilične slike seoskog života tj. nostalgije za rodnim krajem, te nevoljama koje donosi gradski život pun užurbanosti, buke i otuđenja od drugih ljudi.

Od pedesetih godina XX veka pojavljuju se nove forme popularne kulture, pretežno na filmu i u muzici, koje se u manjoj ili većoj meri odriču konformizma savremenog društva. Počinju se obrazovati supkulture čiji je pogled na svet bitno odudarao od uspostavljenih vrednosti. Supkulture su usvajale vrednosni sistem koji su nudili film i popularna muzika

Kada je reč o potkulturi roka, *Endru Čester*<sup>8</sup> (*Chester*) (1970) u članku pod nazivom „For A Rock Aesthetic“, iznosi stav da bi bez analize estetske dimenzije, saznanje o rokenrolu bilo znatno siromašnije. On želi da se muzika vrednuje unutarmuzičkim kriterijumima, a ne pratećim tekstualnim sadržajima. Namerna slična Česterovoj prisutna je i u ovom članku. Želi se pokazati da je pank u prvom redu proizvod generacijske regrutacije povezane sa muzikom, te da je sukob iskazan upravo u sferi muzičkog i estetskog ono što predstavlja poseban vid društvenosti pretočen u stil, različit od formalno-političkog. Za razliku od politike, pank ima druge izvore integracije.

Rokenrol je jedan od najvažnijih izdanaka popularne kulture, čiji se nastanak i smisao najčešće objašnjava kao vid sukoba generacija pretočen u muziku. Period nastanka muzičkih supkultura u velikoj meri korespondira sa nastankom rokenrola. Zbog toga je, sve što nosi obeležje rokenrola: od načina sviranja i slušanja muzike, preko načina odevanja i govora, do zauzimanja stavova o životu i društvu moralo biti različito i suprotstavljeno kulturi odraslih. Muzika sredine pedesetih, u prvom redu rockabilly stil, nastaje iz kombinacije žanrova poniklih na tlu Sjedinjenih Američkih Država - džez, bluz i kantrija. Reč je o živahnoj muzici koja je donela nove ritmove i novi način plesanja. Njen ogroman uticaj na omladinske slojeve širom sveta i to posebno zbog divljeg plesa koji je pratio žestoki ritam muzike, bio je kod starijih generacija doživljen kao ozbiljan društveni poremećaj, pa i ne čudi

<sup>8</sup> Andrew Chester, 'For a Rock Aesthetic', *New Left Review*, 1/59, 1970, pp. 83-96

što se od tada pa gotovo do današnjih dana supkulture rokenrola stereotipno označavaju kao vid devijantnog ponašanja. *Pol Vilis* (*Willis*) je na primeru istraživanja bajkera jasno pokazao da se „logika“ (bajkerske) potkulture sastoji pretežno od primarnih ličnih interesovanja koja se naknadno povezuju u šire kolektivne aktivnosti. „Tipično veće motordžija sastojalo bi se od smenjivanja uvek istih aktivnosti: kafa u kafiću, piće i partija pikada u lokalnom pabu, partije stonog tenisa ili flipera u kafiću, uobičajene grube šale, ćaskanja u grupama oko kluba“<sup>9</sup>.

Rokenrol je tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih menjao svoje oblike ispoljavanja kako u muzici, tako i u odevanju i stvorio određeni broj zasebnih kulturnih oblika omladinskih grupa. U poslednjim decenijama prošlog veka posebnu pažnju privukla je studija *Teodora Rošaka* (*Roszak*) *Kontrakultura* (1978), u kojoj se omladinski bunt studentske i hipi generacije s kraja šezdesetih naziva kontrakulturom. Kontrakultura je suprotstavljena vladajućem sloju u savremenom društvu – tehnokratiji, kao sloju naučno-tehničkih eksperata koji u ime političke vlasti ili velikih privatnih kompanija, minimalizuju društvenu spontanost i na taj način poredak drže pod kontrolom<sup>10</sup>. Vratimo li se muzici, osnovno obeležje ranog rockabilly zvuka je jednostavan, nagao i dinamičan tempo pesama. Kasnije, u žanrovima progresiv, simfo, psihodelik i hard roka on se transformiše u duge, često spore i kontemplativne numere. U njima virtuoznost muzičara i višeminutne solo tačke, idu na štetu tonusa prvobitnog rokenrola, njegove energije i integrisanosti zvuka<sup>11</sup>. U socijalnom pogledu, rok je nastao kao muzički i društveni izraz omladine srednje klase i to, po pravilu, niže srednje klase, čiji je ukupni položaj bio sličan pripadnicima radničke klase. Tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošlog veka, značajan broj muzičara višestruko uvećava svoje prihode, zadržavajući izrazitu medijsku pažnju, a muzika podleže profesionalizaciji u smislu sticanja sve izraženijeg muzičkog umeća. Muzika se standardizuje zbog većih zahteva tržišta, u čemu je uloga diskografskih kuća imala ogromnu ulogu, kao jedan od najvažnijih pogona industrije zabave.

<sup>9</sup> Pol Vilis, „Motocikl i kultura motocikla“, *Kultura*, 84-87. 1989. str. 153.

<sup>10</sup> Milena Dragičević je u vezi sa Rošakovom knjigom zapazila sledeće: “U svetu odraslih mašta je zabranjena, nepromišljeni postupci i spontano ponašanje takođe”. I još: “Tako se kontrakultura mladih bori upravo protiv (...) takvog paternalizma ekspertize koji guši sve inicijative i mogućnosti za stvaralačkim ispoljavanjem ličnosti”. Milena Dragičević, „Kontrakultura“, *Kultura*, 1978, str. 37-40.

<sup>11</sup> Ivan Ivačković o razlozima za muzički preokret i nastanak panka kaže: “Posle višegodišnje vladavine pompeznih i komplikovanih žanrova poput simfo-roka, koji je najpre obogatio rokenrol, a onda premestio svih deset prstiju sa trorednih klavijatura na vratove slušalaca sa očiglednom namerom da ih podavi, pank je delovao kao infuzija koja je u poslednjem trenutku, dok su na groblju već kopali raku, vratila pacijenta u život”. Ivan Ivačković, *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika* (Beograd: Laguna, 2019), str. 238.

Pank rok, kako u Velikoj Britaniji tako i u SAD, javlja se u specifičnim društvenim okolnostima. Britaniju su potresali rasni nemiri, nezaposlenost, naročito nezaposlenost mladih iz radničke i niže srednje klase, a Njujork bio na ivici bankrotstva. Autor polazi od stava da su, među socijalnim problemima, za generaciju koja je obrazovala pank supkulturu, najvažniji bili odnosi koji se zasnivaju među različitim generacijama roquera, kao i odnos muzičke industrije prema poimanju biti rokenrola. *Dik Hebđidž (Hebđige)*, pored ostalog, tvrdi da je jedan od ciljeva panka demonstracija kontradikcija glem roka. Radništvo, prizemnost i pohabanost panka direktno se suprotstavlja arogantnosti, eleganciji i rečitosti zvezda glem roka. „Međutim to nije omelo obe forme da poseduju jedan deo zajedničkog tla. Pank je tvrdio da govori za zanemarene pripadnike bele radničke omladine, ali to je radio kroz tipično izveštačen jezik glem i gliter roka svodeći radništvo metaforično na lance, upale obraze, prljavu odeću, umašćene sakoe, uflekane providne bluze i grubu dikciju“<sup>12</sup>.

### Potkultura panka: Više ili manje od politike?

Poznati španski sociolog *Manuel Kastels (Castells)* svoje delo *Mreže revolta i nade: društveni pokreti u doba interneta* (2018), govoreći o ambijentu u kojima nastaju novi društveni pokreti povezani sa mrežama na internetu kaže: „Finansijski magovi su od predmeta javne zavisti postali mete sveopšteg prezira. Političari su prokazani kao korumirani i lažljivi. Vlade su razobličene. Mediji osumnjičeni.“<sup>13</sup>. Ovo su samo neki od razloga zbog koji se, prema Kastelsu, formiraju novi društveni pokreti. Da li se na pank može gledati kao na vid artikulisanog pokreta? Konkretnije, da li se solidarni koncert *Sex Pistolsa* sa vatrogascima u štrajku ili radnicima Gradske čistoće, koncert protiv rasizma na kome su nastupili *The Clash*, trebaju smatrati izrazima političke intonacije panka? Takođe, da li su ovi gestovi ujedno i najvažniji gestovi potkulture panka i čine li oni samu njegovu suštinu?

Kao što je rečeno, rasni nemiri i brojni socijalni problemi potresali su Veliku Britaniju početkom i sredinom sedamdesetih godina prošlog veka. Međutim, kako u informativnim, tako i zabavnim programima dominira slika ulepšane, uspešne elitne Britanije. Ovoj slici u velikoj meri doprinose ne samo aktuelne muzičke mejnstrim zvezde, već i bogati i pacifikovani buntov-

<sup>12</sup> Dik Hebđidž, *Subkulture* (Beograd: Art Press, 2002), str. 88.

<sup>13</sup> Manuel Kastels, *Mreže revolta i nade: društveni pokreti u doba interneta* (Beograd: Službeni glasnik, 2018), str. 21.

nici<sup>14</sup> gotovo svih dotadašnjih muzičkih pravaca rok muzike od „raskalašnog Londona“ do perjanica glam i hard-roka. Nikola Božilović ovome dodaje: „Pankeri su u zaborav poslali muškarčine i ‘macho’ tipove kao zastarele i degradirane“<sup>15</sup>. Muzika postaje otuđena i za ukus radničke klase suviše profesionalna i nerazumljiva. Ona ni na koji način nije bila u dosluhu sa kulturnim potrebama mladih, neobrazovanih i siromašnih belaca. Sve ovo navodi na pomisao da se glavni sukob, kako bi to rekao *Alen Turen (Touraine)*, vodio ne unutar političke arene, već je bes mladih ljudi bio uperen prema nosiocima popularne kulture. U prvom redu revolt se usmerio ka ikonama rok muzičara koji su postali deo sjaja muzičke industrije, nove muzičke aristokratije. Ta aristokratija je bila usredsređenija na ugovore sa diskografskim kućama i raskošne turneje, nego na životne okolnosti britanskih tinejdžera iz niže srednje i radničke klase. Pank je svakako predstavljao borbu protiv autoriteta nedostižnog rok virtuoza ali i težio za afirmacijom ličnog identiteta. Ili, kako bi to rekao *Dejvid Poti (Pottie)*: „Za teoretičare kulture, muzika u našem svakodnevnom životu predstavlja primer participatornih procesa utvrđivanja smisla i značenja u običnom društvenom životu. (...) Za većinu nas, ovaj proces uključuje kreativni napor da se izrazi ličnost“<sup>16</sup>.

Britanska omladina se nimalo nije razlikovala od njihovih vršnjaka u svetu. Glavna preokupacija mladih ljudi bila je kupovina i razmena ploča i kasete, gledanje televizijskog programa i sl. U tom smislu se popularna kultura pojavljuje kao horizont na kome se izgrađuju komunikacijski odnosi pank roka. Brojni novinski i televizijski intervjui sa članovima pank bendova, dokumentarni filmovi<sup>17</sup> o njima, ali i razgovori sa njihovom publikom, govore o tome da su najsnažniji podsticaji za stvaranje i razumevanje pank muzike dolazili upravo iz medijskog prostora. Ne treba zaboraviti da je sedamdesetih godina rok muzika bila poželjan sastavni deo programskih shema tele-

<sup>14</sup> O tome, na primeru rok zvezde iz Sjedinjenih Država, takođe govori i već pominjani Teodor Rošak, tvrdeći da „Bob Dylan koji lamentira nad grozomornim korupcijama svog vremena, ipak cijedi po milijun dolara godišnje za album koji snimi za Columbiu, a veća je vjerovatnoća da će se te ploče naći na polici pored poliranog stolića od mahagonija na kome su raspoređeni stereo uređaji u nekom predgrađu vila, nego što će završiti na nekoj bohemskoj mansardi“. Theodore Roszak, *Kontrakultura: razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji* (Zagreb: Naprijed, 1978), str. 59.

<sup>15</sup> Nikola Božilović, *Rok kultura* (Niš: Studentski kulturni centar, 2004), str. 172.

<sup>16</sup> David Pottie, „The Politics of Meaning in Punk Rock“, *Problématique*, No 3, 1993, pp. 2. Ovaj autor izražava stav da se pank jednim svojim delom pojavio i kao vid igre značenja, pa će od aktivnosti recipijenta u krajnjoj liniji, zavisiti smisao njegovih tekstualnih sadržaja. Politika pank se, po njemu, sastoji u pružanju mogućnosti za stvaranje raznovrsnih značenja, pa se semiotički, politika u panku pokazuje pre kao potencija nego kao nužnost.

<sup>17</sup> Videti dokumentarni film *7 Ages of Rock – Punk*, BBC/VH1, 2007.; Takođe: *The Clash: Westway to the World*, Don Letts, Denes Ujvari, 2000.

vizije. Mlada publika je, pored ovoga, bila zainteresovana i za humoristički program *Arura Eskog (Askey)*, *Benija Hila (Hill)*, itd. Takvi i slični sadržaji bi u najkraćem mogli predstavljati referentne tačke interesovanja pripadnika pank potkulture sedamdesetih godina minulog veka. Ovo, dakako, potvrđuju i izjave najvažnijih aktera, osnivača prvih pank bendova<sup>18</sup>. Tako, *Džon Lajdon (Lydon)* navodi da je nadahnuće za pisanje tekstova pronalazio u vestern filmovima, filmu *Paklena pomorandža*, zatim kod *Viljema Šekspira (Shakespeare)*, *Viktora Igoa (Hugo)*. Međutim, muzika se nalazila u prvom planu. Smenu kontemplativne, visokoparne i profesionalizovane rok muzike trebalo je izvesti stvaranjem muzike koja će po opštim karakteristikama biti slična onoj koja se u SAD stvarala krajem pedesetih godina prošlog veka. Takva muzika je morala biti u svemu suprotna onoj koju su stvarali *Yes, Emerson, Lake & Palmer, Deep Purple, Uriah Heep*, i tome slično. „Britanske muzičke novine promovisale su ovaj novi zvuk kao mnogo zanimljiviji od tada neprikosnovenog regea, a još više od hard roka i ranog hevi metala, koji je zabrazdio u vode neposredne virtuoznosti komplikovanog gitarskog muziciranja/soliranja“<sup>19</sup>. Zbog toga su albumi pank bendova bili skup kratkih, dinamičnih (ne nužno ritmički brzih) pesama u kojima se na živim izvođenjima nije marilo za tehničkom preciznošću i zvučnim skladom. To je trebalo da stvori utisak amaterizma, tj. muzičkog ogleđa koji nema za cilj zavisnost od suda muzičke kritike, niti bezuslovnog stvaranja široke publike i finansijskog uspeha. Muzika se stvara radi nje same i radi iskrenih fanova koji razumeju razloge njenog postojanja. Nije reč, razume se, samo o direktnoj komunikaciji sa publikom, već o zaziranju od diskografskih magnata koji su, u panku, percipirani kao izvor sveopšte manipulacije i kontrole muzičkog stvaralaštva. Princip pank generacije – „uradi sam“, makar deklarativno se postavljao iznad potencijalnog tržišnog uspeha koji su nudile velike diskografske kuće.

U ovako oslikanoj situaciji postavlja se pitanje: koliko je unutar poetike panku bilo prostora za promišljanje društvene i političke situacije? Šta su u pank pesmama, značili toposi: „razumna ekonomija“, „fašistički režim“, „beli neredi“? Nesumnjivo, pank kao potkulturni (kontrakulturni) izdanak važi kao stvaralačko projektovanje društvenih ideja, tj. njihovo transponovanje u oblast popularne kulture, na način prijemčiv registru te kulture. Pank stvaralac je svestan najmanje dve stvari. Nijedan akt pot/kontrakulture ne može postojati bez prethodnog filtriranja i posledičnog napada na masovno potrošačko društvo koje uprkos proklamovanoj proizvodnji izobilja stvara armiju autsajdera. Međutim, daleko važnije je to što je uvid pank stvaraoca dijame-

<sup>18</sup> Julien Temple, *The Filth and the Fury*, Film Four, 2000.

<sup>19</sup> Nikola Božilović, *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura* (Niš: Niški kulturni centar, 2009), str. 101.



travno suprotan idejnim osnovama hipi pokreta<sup>20</sup>. Pored sukoba sa golemim sistemom diskografije, pank vodi žestoku borbu protiv onih koje su nazvali „rok dinosaurima“. Društvo pravde se, smatrali su, ne stvara meditiranjem o miru i ljubavi, gomilajući pri tome milione od parazitiranja na deklamovanju slogana o politici mira, već borbom za egzistencijalno dostojanstvo siromašnih i njihovo izbavljenje iz siromaštva. Ako bi se moglo napraviti poređenje sa umetničkim pravcima dominantnim u XIX i XX veku, potkultura hipija bi se mogla uporediti sa romantizmom, dok bi se pank lako mogao identifikovati sa ekspresionizmom ili dadizmom. Hipije je zanimao spiritualni svet i težnja ka transformaciji svetske političke moći u moć zbratimljenog čovečanstva. Pankere, s druge strane, interesuje život običnog mladog čoveka, koji je upravo ostao bez posla ili devojke, ili oboje, čija je perspektiva upitna, a koji pri tome nema muziku s kojom bi se mogao identifikovati. Pank rok predstavlja poetsko rešenje, ili makar vid psihičke kompenzacije i povratak u stvarnost u odnosu na ulepšane televizijske emisije o poznatima u svetu biznisa, filma, politike ili rok muzike. Prema svedočenju *Pjera Skarufija* (*Scaruffi*), pošto je pank 1977. godine postao modni trend čega su se njegovi tvorcici gnušali „pravim pankerima je društvo bilo dovoljno odvratno da su hteli iz svojih grudi da nadglasaju trenutnu modu“. Skarufi se, iako priznaje da u panku postoji nezaobilazna politička nit, pretežno usredsređuje na opis muzike raznih bendova prve generacije panka. „Lajdon je vrištao neprijateljski, kao besna zver“. The Clash je viđen kao bend sa intelektualnim potencijalom. Reprezentativnost poetskog kod ove grupe Skarufi pronalazi u pesmama kao što su: ‘Clash City Rockers’, ‘Complete Control’, ‘London Burning’<sup>21</sup>, koje izražavaju lične utiske autora ili o odnosima među potkulturama ili odnose prema etabliranim diskografskim kućama. Ono čega zaista nema u pesmama prve generacije panka su političke partije ili koalicije, niti se operiše jezikom dnevne politike. Revolt se iskazuje ne prema pojedinim institucijama društva, već prema društvu. *The Clash* u pesmi „Remote Control“ to i naglašava urlajući o tome da nikome ne treba parlament u kome sede debeli starci. *David Simonelli* (*Simonelli*) još više ističe činjenicu da je političko u panku bilo nejasno i neodređeno, čak, da uopšte nije služilo nekom političkom cilju. „Reči kao ‘revolucija’, ‘anarhija’, ‘nasilje’ i slično, kao da nisu imale definiciju, osim kao termini koji služe tome da se prosečna odrasla osoba trgne“<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Članovi benda *The Clash* su u intervjuima govorili o tome da pesma „Hate & War“ ima za cilj obrtanje izneverenog hipi slogana „Love & Peace“. Videti: Don Letts, *The Clash: Westway to the World*, Denes Ujvari, 2000.

<sup>21</sup> Dostpno na: <https://www.scaruffi.com/history/cpt42.html>.

<sup>22</sup> David Simonelli, ‘Anarchy, Pop, and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976-78’, *Contemporary British History*, Vol. 16, No. 12, 2002, pp. 121-122

Politika se u panku ne može nikako pojaviti kao zvanična politika. Razlozi su brojni. Veliki broj muzičara i publike pank potkulture su imali slabo obrazovanje. Zbog toga je za njih politika trusno tlo. S druge strane, u odnosu na odlazak na koncert, kupovinu ploče ili izlazak sa vršnjacima u klub, svet politike, a naročito zvanične i dnevne politike, nisu bili nimalo interesantni. *Dario Martineli (Martinelli)* baveći se semiotičkim istraživanjem pesama u kojima se izražava protest istura razlike među tipovima protestnih pesama. Samo neke od njih jesu natopljene politikom u užem smislu. Jedne su samo izraz osude ljubavnog partnera ili emotivnog stanja u kome se pojedinac nalazi. Druge izražavaju određeni društveni problem ili njegov kontekst, a opet nisu ni na koji način zavisne od političkih tokova. „Pesme društvenog protesta nemaju nužno standard političke obojenosti, a lako mogu biti levičarske, desničarske ili čak antipolitičke“<sup>23</sup>.

Politika se, videli smo, ipak na izvestan način pojavljuje u panku. Ona se u smislu razumevanja konkretnog vlastitog života, okolnosti u kojima se odrasta, klasnog, rasnog, rodnog položaja pojavljuje, a opet, ne u smislu ostvarenja nekog političkog cilja, već umetnički, kao način portretisanja vlastitih misli o društvu. Insistira se na izgradnji identiteta – opozitnom hipijevskom, i zahtevanju muzike da o tome govori. Takva muzika se ne nalazi na stadionima i dvoranama, već u malim klubovima, među prijateljima, pripadnicima iste klase i sa muzičarima koji su im kako na nastupima tako i van njih bliski. Stihovi navedeni na početku članka označavaju pre potrebu za generacijskom nego klasnom identifikacijom, mada se i ovaj drugi vid samoodređenja može prihvatiti kao važeći. *Džon Lajdon* je, po vlastitom svedočenju, nakon nastupa u interpersonalnoj komunikaciji sa publikom često pitao fanove osnovne stvari: gde žive, kakav im je život?

Razmatranje odnosa panku prema umetnosti kao društvenog fenomena nosi poseban izazov za sociologa koji se bavi proučavanjem sa umetnošću povezanih grupa. Moglo bi se čak reći, ako u panku postoji bilo kakva potreba za govor o politici on je pre uslovljen umetničkom obradom društvenih i političkih tokova nego realnom politikom. Dakle, potencijalno prisustvo politike u panku, može biti posredovano u najvećoj meri kao reinterpretacija datog pitanja preuzetog iz sveta umetnosti, naravno pretočeno u kontrakulturni ili popkulturni obrazac opštenja. Zapravo, ukrštanje popkulturnih, umetničkih i užih društvenih pitanja izražavanih uglavnom u formi sukoba panku sa prethodećim potkulturama, čini samu osnovu poetike panku. Istina, njegov odnos prema umetnosti je opšte uzev ambivalentan. S jedne strane, ona dela popularne kulture u kojima postoji makar iskra ironijskog ili pre-

<sup>23</sup> Dario Martinelli, 'Popular Music, Social Protest and Their Semiotic Implications', *New Sound*, 42/II, 2013, pp. 42

naglašenog dobrodošla su, ne samo u pank ikonografiji, već i u tekstovima pesama. I odnos prema klasičnoj umetnosti je neodređen. Pojedinačna dela (ranije su pomenuta neka od njih) su mogla biti potka za kasnije pankersko stvaranje. Ipak, u celini, klasična umetnost kao vid visoke kulture, i obrasci ponašanja koji je čine, te činjenica da se ona razume kao kultura buržoaske klase, u muzičkim i medijskim pank nastupima često nailazi na podsmeh. Slično je i sa umetnošću avangarde. Iako bi se potencijalno mogla ustanoviti izvesna bliskost između ukupne pojave panka i dela avangardne umetnosti, pankeri, govoreći uopšteno, nisu bili detaljnije upoznati sa njom. Avangarda je, u panku, bila percipirana kao umetnost visokog stila, koja se, takođe, kao i klasična, može pronaći u zvaničnim institucijama kulture. S druge strane, popularna kultura je dom i podsticaj za stvaralaštvo panka. Iako je stvarana za masovne medije i sa ogromnim uticajem na široku publiku, ona nije u pravom smislu reči institucionalizovana. Izuzetaka je i ovde bilo. Ipak, najčešće je reč o umetnicima ili njima bliskim osobama koji su bili samo posredno povezani sa pankerima kao muzičkim stvaraocima i kao takvi mogli su uticati samo na pojedince unutar pank grupa, ali ne i na ukupnu pojavu panka, tj. na njegov izraz kao muzičkog pravca. Sklonost avangardista ka eksperimentu, verovatno bi od panka zahtevala neobičniji i nekonvencionalni muzički izraz. Sa tipičnom muzičkom rok strukturom uz blago posredovanje regea i srodnih stilova izraženog u novom talasu, pank se nedvosmisleno pojavljuje kao produkt popularne kulture, a dijalog sa drugim muzičkim pravcima, koji mogu predstavljati i druge društvene slojeve ili političke orijentacije (hipijevske ideje slične liberalnim, a pankerske socijalističkim), jeste primarni dijalog na kome pank insistira.

Istražujući omladinske potkulture u Kanadi, uglavnom na Kvebeku, *Majkl Brejk (Brake)* o pankerskoj potkulturi govori kao o tuđinskoj kulturi. On zapaža da one „ne postoje na isti način kao u Britaniji ili Sjedinjenim Državama“. Te kulture su, kaže Brejk, uvezene iz inostranstva. On ih vidi u pankerima i modsima, „ali to su samo površinske odore jedne tuđe omladinske kulture, pre nego suštinski razvijene iz lokalnih kultura“<sup>24</sup>. Slično je i sa pankom van engleskog govornog područja. Kratak osvrt na pank u Jugoslaviji može biti primer interesantnog načina interpretacije ovog muzičkog žanra. Naime, pank se ovde javio kao pokušaj usvajanja ključnih elemenata britanskog panka<sup>25</sup>: od načina muziciranja koji je podrazumevao britak gitarski zvuk i čvrstu

<sup>24</sup> Majkl Brejk, „Omladinska kultura u Kanadi“, *Kultura*, 84-87. 1989. str. 149.

<sup>25</sup> Neki autori, kao što je Ines Prica, smatraju da se novi talas u Jugoslaviji pojavio kao mešavina uticaja britanskog i američkog panka. „*Novi val* je termin kojim je domaća rok kritika odala priznanje kreativnom razdoblju jugoslavenske glazbeno-scenske produkcije s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina, potaknutom recepcijom britanskog i američkog punka i tzv. novovalne glazbe, njegove manje radikalne i šire prihvaćene refleksije“. Ines Prica, „Novi

ritam sekciju, preko načina odevanja i kratkih neurednih frizura do pokušaja interpretacije užih i širih društvenih pitanja. Za razliku od većine britanskih bendova prve generacije pank, rani pank u Jugoslaviji se pojavljuje većim delom kao nastojanje da se koketira sa zvaničnom politikom. Može se pretpostaviti da je to zbog činjenice da su društvene nejednakosti krajem sedamdesetih u Jugoslaviji bile znatno manje, nezaposlenost minorna, a ukupan društveni život mladih i životni standard uglavnom zadovoljavajući. Pojavi novog zvuka trebalo je, slično britanskom uzoru, dati intelektualni ton, pa su bendovi: *Pankrti*, *Paraf*, delom *Šarlo akrobata*, *Idoli* i *Elektirčni orgazam* u tekstovima pesama referirali na to da je Jugoslavija u celini politizovano, totalitarno društvo u kome pojedinac ni formalno ni stvarno nije slobodan. Pank u Jugoslaviji, još više nego u Velikoj Britaniji ističe muzičko jedinstvo regea i pank, pa se u kritici, ali i u svakodnevnom životu za jugoslovenski pank češće koristio pojam novi talas. To je, možda, zbog toga što su uticaji drugih muzičkih žanrova, u prvom redu regea, bili vidljiviji i zastupljeniji na štetu čiste pank forme nego u njegovoj britanskoj verziji. Jedan od najpoznatijih bendova prve generacije jugoslovenskog pank, *Pekinška patka*, doslovno mapira osnovne tačke filosofije britanskog pank i još vernije vrši prenos ideja, primenjujući ih na socio-kulturne uslove jugoslovenskog društva. Njihove pesme referiraju na individualne probleme mladih. Ljubavni i seksualni odnosi, hipokrizija, protivljenje starijim generacijama rokera, jesu teme koje i britanski pank baštini kao primarna pitanja generacijskog krika. Jelena Božilović, takođe, zapaža da je politička vokacija bendova jugoslovenskog novog talasa bila upadljiva, ali i dodaje da se novi talas u Jugoslaviji pojavio, slično britanskom primeru, kao reakcija na žanrove rok muzike koji su u Jugoslaviji, više nego drugde, insistirali na vezama sa tradicijom i selom. „Novi talas je takođe bio i alternativni muzički trend. Promoteri ovog alternativnog muzičkog trenda smatrali su bendove kao što su Bijelo dugme i Riblja čorba ruralnim“<sup>26</sup>. Autorka takođe polazi od stava da su pank i novi talas pre svega estetski i muzički izraz mlade generacije. Dakle, primarni cilj novog talasa je muzika, a ne politika.<sup>27</sup> Iako je pank u Jugoslaviji, bio nadaleko poznat i afirmisan, naročito zbog otvorenosti zemlje i blagonaklonog stava prema

---

val' kao anticipacija krize“ *Etnološka tribina*, 13. 1990. str. 23. Autor je stava da su uticaji britanskog pank u ranoj fazi njegovog pojavljivanja u Jugoslaviji, u periodu 1978-80, znatno vidljiviji od onih koji su dolazili iz SAD.

<sup>26</sup> Jelena Božilović, „New Wave in Yugoslavia: Socio-Political Context“, *Facta Universitatis, Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History*, Vol. 12, N°1 2013, pp. 76

<sup>27</sup> Jelena Božilović/Jelena Petković, 'Političko-estetska dimenzija jugoslovenskog novog talasa', U: M. Jovanović i dr. (ur.), *Umetnost i njena uloga u istoriji: između trajnosti i prolaznih –izama* (Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet u Prištini, 2014), str. 35-49.

njemu od strane socijalističkog režima, *Iveta Kajanova (Kajanova)*<sup>28</sup> (2016), pored jugoslovenskog, istražuje novi talas u Čehoslovačkoj i Poljskoj i pokazuje da se on u nešto skromnijem obliku pojavio i u drugim socijalističkim zemljama. Ona ističe gotovo iste osobine ovog muzičkog pravca sa onima koji su ovde već predstavljeni s tim da u većoj meri naglašava rezistentnu funkciju panka socijalističkom režimu nego što se ovde tvrdi.

U poređenju sa izvornim britanskim pankom, pank i novi talas u zemljama realnog socijalizma, posebno u Jugoslaviji kao najuspešnijem obliku tog muzičkog pravca, više je insistirao na zalaženju u dubinu socijalnih, političkih, pa čak i umetničkih pitanja. Uspostavljao je čvrste veze sa avangardnim umetnostima<sup>29</sup> od kojih je i preuzimao zvučne i vizuelne<sup>30</sup> motive i transponovao u tekstualne sadržaje i promotivne muzičke spotove. Uzimajući ovo u obzir, može se reći da pank u SFRJ očigledno insistira na zahvatanju političkih impulsa preuzetih iz stvarnosti, ali su ovi impulsi obloženi, tj. prerađeni prethodnom umetničkom intervencijom, odnosno dat im je izrazito estetski oblik. Drugim rečima, britanski pank je evidentno proizašao iz snažnih uticaja popularne kulture i u njenim okvirima ostao. Insistirao je na prevazilaženju dostignuća starijih supkultura i sukobu sa njima, demonstrirajući socio-kulturne gestove radničke klase. Pank u Jugoslaviji se pojavljuje kao vrsta intelektualne aktivnosti obrazovane omladine, kao spona vorholovske sinteze umetničkog senzibiliteta, popkulturnog izraza i društvenog razmatranja.

## Zaključak

Pank rok, kakav se pojavio u Velikoj Britaniji, ali i na drugim mestima, u SAD i Australiji, imao je izraženi socijalni potencijal. To je, možda, navelo jedan broj autora da mu pristupi kao muzičkoj pojavi čiji je osnovni cilj politika, tj. izvođenje svojevrzne političke diverzije i razaranja savremenog kapitalističkog društva. Istina je da su ciljevi većine bendova prve generacije panka bili znatno uži. Njegov potencijal za društvenom participacijom se

<sup>28</sup> Yveta Kajanova, 'Punk and New Wave: destruction or doorway into Europe for the former socialist countries.' *Keep it smile make it fast!* ed. Paula Guerra/Tania Moreira, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Vol. 2, pp. 2016, 99-106

<sup>29</sup> Milorad Milinković, Bane Antonović, *Rok dezerteri: Sad se jasno vidi*, dokumentarni film, 1990.

<sup>30</sup> Marija Ristivojević, iz ugla njegovih protagonista, ističe da se zajedno sa muzikom, jugoslovenski novi talas pojavio i kao vid šireg umetničkog delovanja. „Kao što i sam naziv sugerise 'novi talas' je osamdesetih godina na prostoru čitave tadašnje Jugoslavije predstavljao jedan novi izraz, nešto što do tada nije postojalo u takvom obliku, a to se odnosilo kako na muziku, tako i na umetnost uopšte (fotografija, strip, slikarstvo, pozorište i sl.)“. Marija Ristivojević, „Rokenrol kao lokalni muzički fenomen“, *Etnoantropološki problemi*, 7. 1. 2012., str. 220.

uglavnom ograničavao na lokalne, generacijske, lične i muzičke probleme. U centru pažnje njegove poetike je pojedinac, član grupe prijatelja, šire generacijske grupe ili tek ljubavni partner. Osećanje zabave ili dosade, fascinacija, negiranje određenog muzičkog izraza, oduševljenost ili razočaranje ljubavnim partnerom, teme su koje čine okosnicu čitavog pank izraza. Naravno, pankeri nedvosmisleno širem društvu putem raznih modnih inovacija (zihernadle, lanci, poderana odeća i sakoi, obojena kosa) sugerišu percepciju vlastitog socijalnog položaja. Relativno mali broj muzičkih numera o tome i govori. Pankeri, prve generacije, čini se, nisu zainteresovani za rasklapanje širih ideoloških koncepata i praksi, niti za uže, dnevno-političke tokove.

Ukoliko se prihvati šaljiva ideja ranih pank bendova o anarhiji kao nadolazećem stanju društva, mora se uvideti, ma koliko ta ideja bila neodređena, da ona još više pojačava uverenje o polititci kao delatnosti koja se nalazi van domašaja njegove lirike. Naime, kao što je poznato, anarhisti XIX veka su saglasni u napadnom odricanju od svakog autoriteta, posebno od iracionalnih autoriteta, tj. sistema koji nadilaze realni život pojedinca i pretvaraju u apstrakcije bez vidnijeg dodira sa stvarnim životom. Dakle, reč je o negaciji svih oblika nadindividualnih entiteta, pa zvali se oni mit i religija, filozofija, država i politika, nauka ili umetnost. Ova poslednja je u lancu apstraktnih fenomena najbliža mogućnosti čovekovog konkretnog delanja, pa se njoj, unutar koncepta anarhizma, iako uz oprez, prilazi sa nešto više poverenja.

Pank rok se, tako, negovan u krilu popularne kulture pojavljuje kao jedan od najvažnijih supkulturnih fenomena XX veka, čija je osnovna namera bila da uzdrma glomaznu muzičku industriju i prikaže je kao lažnu i profilersku, što uključuje i sve bogate rok zvezde tog doba koji su na račun parazitiranja u utrobi industrije zabave, stvarali muziku otrgnutu od publike i izvorne ideje rokenrola, pobune omladinskih slojeva protiv roditeljske kulture. Inspiratori i uzori većini pank bendova dolaze upravo iz sveta popularne kulture, kao što su film, rani rok bendovi, strip i u nešto manjoj meri književnost. Pank rok se, pre svega, pokazao kao inteligentan način da se, učestvujući u popularnoj kulturi, skrene pažnja na njen mogući manipulativni karakter, a tek potom, kao vid društvenog osveščivanja i, na kraju, kao oblik određenog političkog stava.

## Literatura

- Adorno, W. Theodor. *The Cultural Industry: Selected essays on mass culture*. London/New York: Routledge Classics. 2001.
- Božilović, Jelena. „New Wave in Yugoslavia: Socio-Political Context“. *Facta Universitatis. Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History*. Vol. 12, N°1, 2013, pp. 69-83

- Božilović, Jelena./Petković, Jelena. „Političko-estetska dimenzija jugoslovenskog novog talasa“, U: M. Jovanović i dr. (ur.), *Umetnost i wena uloga u istoriji: između trajnosti i prolaznih –izama*. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet u Prištini, 2015. str. 35-49.
- Božilović, Nikola. *Izvan glavnoga toka: sociologija muzičkih potkultura*. Niš: Niški kulturni centar, 2009.
- Božilović, Nikola. *Ogledi o popularnom*. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 2016.
- Božilović, Nikola. *Rok kultura*. Niš: Studentski kulturni centar, 2004.
- Brejk, Majkl. „Omladinska kultura u Kanadi“. *Kultura*, 1989. 84-87.
- Chester, Andrew. ‘For a Rock Aesthetic’. *New Left Review*, 1/59, 1970, pp. 83-96
- Dragičević, Milena. „Kontrakultura“. *Kultura*, 42-43. 1978. 136-140.
- Hebdiđ, Dik. *Subkulture*. Beograd: Art Press, 2002.
- Ilić, Boris. „Estetika jugoslovenskog novog talasa u socio-kulturnom okruženju“. *Godišnjak za sociologiju Filozofskog fakulteta u Nišu*, 2015. 87-99.
- Ilić, Boris.. „Status rok subkultura u kulturnoj istoriji XX veka“. *Koraci*. 1-3. 2012. 186-201.
- Ivačković, Ivan. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna, 2019.
- Kajanova, Yveta. ‘Punk and New Wave: destruction or doorway into Europe for the former socialist countries’. *Keep it smile make it fast!* ed. Paula Guerra/Tania Moreira, University of Porto. Faculty of Arts and Humanities. Vol. 2, 2016, pp. 99-106
- Kastels, Manuel. *Mreže revolta i nade: društveni pokreti u doba interneta*. Beograd: Službeni glasnik, 2018.
- Keep it smile make it fast*. ed. Pula Guerra/Tania Moreira. Porto: University of Porto. Faculty of Arts and Himanities. Vol. 1, 2015
- Martinelli, Dario. ‘Popular Music, Social Protest and Their Semiotic Implications’. *New Sound*, 42/II, pp. 2013, 41-52
- Maze, Kaspar. *Bezgranična zabava: uspon masovne culture 1850-1970*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Moren, Edgar. *Duh vremena I, II*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979.
- Pottie, David. „The Politics of Meaning in Punk Rock“ *Problématique*. No 3, 2013, pp. 1-21
- Prica, Ines. “Novi val’ kao anticipacija krize”. *Etnološka tribina* 13. 1990. str. 23-31.
- Ristivojević, Marija. “Rokenrol kao lokalni muzički fenomen”. *Etnoantropološki problema*. 7. 1. 2012. str. 213-233.
- Roszak, Theodore. *Kontrakultura: razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Zagreb: Naprijed, 1978.

- Sabin, Roger. *Punk Rock: So What: The Cultural Legacy of Punk*. London/New York: Routledge, 1999.
- Simonelli, David. „Anarchy, Pop, and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976-78“. *Contemporary British History*. Vol. 16, No. 12, 2002, pp. 121-144
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Education, 2012
- Vilis, Pol. „Motocikl i kultura motocikla“. *Kultura*. 84-87. 1989. 152-161.
- Vilson, Elizabet. *Istorija mode*. Beograd: Art Press, 1995.

### Izvori

- 7 Ages of Rock – Punk*. BBC/VH1. 2007
- Letts Don. *The Clash: Westway to the World*. Denes Ujvari. 2000.
- Milinković, Milorad/ Antonović, Bane. *Rok dezerteri: Sad se jasno vidi*. 1990.
- Scaruffi, Piero. Dostupno na: <https://www.scaruffi.com/history/cpt42.html>
- Temple, Julien. *The Filth and the Fury*. Four Film. 2000.