

Between Cuts and Paths. The Music and Adolescents Personal Identity Crystallization, in Paris and Bucharest

How the adolescents shape their personal identity while relying on rock music is the topic of this paper. A comparative analysis between peer groups from Bucharest and Paris is undertaken.

ÎNTRÉ RUPTURĂ SI PARCURS

muzica și cristalizarea identității personale a adolescenților, la Paris și la București

COSTEL OLARU

În următoarele pagini vă voi opri în rândurile ce urmează la procesul de construcție a identității personale a adolescenților, fani de muzică rock. Pentru o mai bună înțelegere a unui astfel de proces, voi face apel la o analiză comparativă între două grupuri de prieteni, fani ai muzicii rock, de la București și de la Paris. De ce grup de prieteni și de ce fani? Grupul de prieteni este unul din elementele cele mai importante pentru construirea identității personale a adolescenților (Eisenstadt, 1963). Fani pentru că, odată cu explozia rockului, muzica ocupă un loc foarte important în viața adolescenților.

Unul din grupuri se află într-o țară care pîna în 1989 a făcut parte din "lagărul comunist" iar celălalt într-o țară aflată de cealaltă parte a Cortinei de fier. Un context diferit care se cere conturat, stiluri diferite de viață, dar o aceeași muzică. Rămâne de văzut dacă aceeași muzică va juca același rol, dacă este înțeleasă diferit în contexte diferite.

"Terenul rock" în România a început în aprilie 1993 într-un bloc din București unde am interviewat adolescenți aparținând la două grupuri de prieteni. Unul dintre aceste grupuri va intra în analiza comparativă care constituie obiectivul acestei lucrări; cei ce îl compun sunt fani ai genului DEATH ROCK. Terenul a continuat cu observația directă în timpul concertelor rock. Tot în timpul concertelor am făcut interviuri cu spectatori - rockeri sau nu. Pentru ceea ce se întîmplă în "zona rock" din România de dinainte de 1989, am continuat intervi-

urile cu instructori care au lucrat în Casele de Cultură sau în Cluburile Tineretului.

Terenul în Franța a început în noiembrie 1994, cu o adolescentă, fan al genului GOTH ROCK. Au urmat interviuri cu membrii grupului ei de prieteni. și pentru a cunoaște mai bine mediul goth, am întervievat alți fani, am continuat cu observația directă în timpul "soirées goth", a concertelor.

"Apariția" adolescentei

Adolescența este "perioada situată între copilărie și vîrstă adultă" (Claes, 1983). Începutul adolescentei este mai ușor reperabil: procesele biologice ale vîrstei pubertare. Dar trecerea la statutul de adult nu este instituționalizată în societatea modernă; putem aproxima această trecere prin intrarea în viață activă sau prin mariaj, dar chiar și o astfel de definire este ambiguă și nu face decât să sublinieze încă o dată greutatea stabilirii unei astfel de limite. Ea apare ca vîrstă abia la începutul acestui secol (Ariès, 1973); mai mult: "am trecut astfel de la o epocă fără adolescentă la o epocă, secolul 20, unde adolescentă este vîrstă favorită. Dorim să atingem devreme această vîrstă și să întârziem îndelung" (Claes, 1983).

Dintre științele sociale, psihologia este prima care se interesează de această vîrstă. În 1904 în USA Stanley Hall publică prima lucrare având ca obiect de studiu adolescenta. Imaginea dominantă este cea a unei "adolescente tumultoase, pradă stressului și conflictului, unde domină instabilitatea, entuziasmul și înflăcărarea" (Claes, 1983), imagine care va marca mult timp psihologia americană.

Interesul pentru adolescentă crește odată cu dezvoltarea sistemului de învățămînt, în special după al doilea război mondial. Odată cu anii '50, accentul studiilor având ca obiect adolescentă se

schimbă sub influența antropologiei culturale: adolescența este din ce în ce mai mult privită ca un fenomen cultural. Rolul factorilor culturali în formarea personalității adolescente apare pentru prima oară în *Coming of age in Samoa*; aici, Margaret Mead arată că adolescența nu este pentru tinerele fete din Samoa o perioadă dificilă, dimpotrivă, este perioada lipsei de griji; stressul și anxietatea sunt necunoscute pentru ele.

Adolescența apare din nou în atenția antropologiei odată cu studiul riturilor de inițiere. Pentru Hart (1975), inițierea este o "instituție educativă" esențială pentru societățile primitive; ea asigură în același timp "trecerea de la generația adolescentilor la cea a adulților și aggregarea generațiilor între ele, și asta în sănul unui model de societate unificată, unde normele sunt prescrise, rolurile și statutul clar definite și afișate public" (Claes, 1983). Riturile de inițiere sunt obligatorii; este singura formă de a accede la statutul de adult. Lucrurile se prezintă altfel în societatea modernă; trecerea spre maturitate nu este instituționalizată. Ea poate avea loc la momente diferite de vîrstă și se poate derula diferit.

Identitate personală și adolescentă

Încă de la începuturile sale ca obiect de studiu al psihologiei, adolescenta a fost recunoscută ca perioada în care au loc schimbări majore ale identității personale, "ansamblul de credințe, de sentimente și proiecte ce se raportează la sine" (Claes, 1983). Conceptual, identitatea personală și socială au fost introduse în psihologie de Erik Erikson. În același timp, el este primul care elaborează o teorie a identității personale la vîrstă adolescentei, perioada de recapitulare a conflictelor copilăriei și de anticipare a vîrstei adulte.

Conceptul de identitate personală este multidimensional. El presupune continuitatea în timp, constantă: "a fi cineva presupune a construi un trecut, a valoriza timpul prezent și a imagina proiecte" (Tap, în Tap, 1979). Identitatea personală implică ideea de unitate, coeziune dată de existența unei istorii personale. Dar "continuitatea și unitatea implică sentimentele contrarilor de schimbare, de diversitate, și chiar de dislocare eventuală a sinelui" (Tap, în Tap, 1979). Identitatea presupune și existența unui raport cu celălalt, cu care avem puncte comune, dar de care ne și diferențiem ("problema *Celulalt* apare constitutivă pentru identitate" - Benoist, în Levi-Strauss, 1977). și ceea ce este foarte important, construirea identității personale este un proces care nu se încheie niciodată. și totuși în perioada adolescenței au loc schimbările cele mai importante la nivelul dinamicii procesului identitar. Acest lucru este subliniat de Erik Erikson care a elaborat o schemă completă a dezvoltării umane: el împarte viața unui individ în opt perioade. Adolescența este a cincea perioadă și are ca trăsătură dominantă existența unui conflict între identitate și confuzia identității. Este perioada reconciliierii trecutului cu prezentul, stabilirii unei legături între ceea ce "eram ca și copil" și ceea ce "sunt pe cale să devin ca adult" (Erikson, 1959). Dar asumarea trecutului și anticiparea viitorului cer o puternică "siguranță de sine" (Erikson, 1959). Adolescența este și perioada pentru "libera experimentare de rol"; identitatea personală devine pentru o scurtă perioadă de timp multiplă, difuzată într-o multitudine de roluri.

Ce poate influența această construire identitară a adolescentului? Un răspuns venit din partea psihanalizei ar putea spune că istoria individului, procesul de socializare al acestuia, dar mai ales copilaria. Psihologia cognitivă ar pune accentul pe "mecanismele și structurile cognitiei" (Codol, în Tap, 1979). Antropologia culturală s-a apărat de la început

asupra factorilor culturali și rolul acestora pentru construirea identitară, diferențele culturale și importanța acestora (Mead, 1961). Antropologia a continuat să se intereseze de formarea identității, dovada constituind-o și seminarul "L'Identité", dirijat de Claude Lévi-Strauss în 1977. Seminarul a vizat mai ales identitatea în societățile primitive (samoa, bororo) sau în societățile tradiționale (Balcani, Franța). Încă o dată, antropologia subliniază importanța contextului cultural pentru cristalizarea identității personale. Analiza acesteia pentru societățile primitive nu este decât o rescriere sau o recitire a terenului clasic antropolitic. Identitatea este de această dată mai degrabă un concept filosofic; reanalizând simbolistica, riturile și mitologia unei societăți primitive, se caută universalii care construiesc, de fapt veghează, la construirea identității. Nu se merge spre operationalizarea conceptului de identitate personală, cum se procedează de exemplu în psihologia cognitivă. Aici, definirea, operationalizarea conceptului permite elaborarea demersului metodologic ulterior, dar și justificarea acestuia. În antropologie, definirea conceptului nu condiționează demersul unui teren; ea se face la început mai mult dintr-un automatism cartesian decât dintr-o necesitate stringentă. Apoi, este rândul terenului să definească, să contureze, de fapt, această definiție. Pentru că se pleacă de la ipoteza deschiderii maxime: într-o cultură diferită, identitatea este diferită; cu totul alte elemente veghează la construirea acesteia.

Grupul de aceeași vîrstă; cultura adolescentei

Revenind la cristalizarea identității personale în adolescență, ne oprim la importanța grupului de aceeași vîrstă pentru acest fenomen. Grupul de aceeași vîrstă, grupul de prieteni în special, au un

rol important în socializarea adolescentilor. Gruparea adolescentilor este un fenomen universal, dar importanța grupului de prieteni crește în perioada modernă, odată cu generalizarea școlarizării și cu extinderea acesteia pe o perioadă lungă de timp. Școala devine un important element socializator, iar familia dispare ca unic element referențial; adolescentul poate avea o viață proprie în interiorul familiei (Galland, 1991). Ea este mult investită în grupul de prieteni care "oferă ocazii multiple pentru dezvoltarea de noi relații cu sine și cu celălalt, ajutând individul să dobândească o reprezentare despre sine, un sens al proprietății valorii" (Claes, 1983).

Studiul grupurilor de aceeași vîrstă începe în USA cu analiza dinamicii delincvenției juvenile în bandele de adolescente, văzute ca spațiul natural în care se dezvoltă agresivitatea lor (Trasher, 1927). Odată cu Cohen (1955), studiul bandelor de adolescente se face din perspectiva marxistă; în interiorul acestor grupuri se cristalizează frustrările sociale ale celor proveniți din clase sociale defavorizate. În anii '70, referința metodologică la clasa socială de proveniență nu mai este explicită, dar originea socială și economică se dovedește a fi foarte importantă pentru constituirea grupurilor de prieteni: "grupurile naturale de adolescente sunt extrem de omogene și foarte etanșe în plan socio-economic" (Claes, 1983).

Analizând grupurile de aceeași vîrstă, sistemul de valori adoptat de adolescente, modelele de succes, Coleman (1961) susține existența unei "culturi a adolescentilor", independentă de cultura adulților. Într-un astfel de mediu, adolescentei își definesc împreună normele de conduită bazându-se pe normele grupului de apartenență, pe sistemul de valori adoptat aici. Ideea de "cultură a adolescentilor" se prelungește odată cu apariția Școlii de la Birmingham (Center for Contemporary Studies at Birmingham University - CCCS) în ceea ce de "subcultură a

adolescentilor". Studiile CCCS se focalizează în special pe tinerii din clasa muncitoare; clasa socială de origine devine încă o dată prima variabilă explicativă. Subculturile adolescentilor au drept caracteristici principale:

- se constituie în cadre de evaziune, aici elaborându-se soluții magice la problemele culturii părinților;

- devin cadre de redefinire: în contexte noi, semnificații noi sunt atașate vechilor simbouri (bricolajul).

Pentru generarea stilului subcultural, Phil Cohen identifică 4 modalități: îmbrăcămîntea, muzica, ritualul, argoul; prin ritualuri înțeleghînd de această dată "expresii ordonate și repetate ale unui comportament colectiv particular" (O'Donnell, 1985). Fiecare din cele 4 elemente generatoare ale stilului subcultural își are importanță și vizibilitatea sa.

Elaborată la începutul anilor '60, perspectiva teoretică a CCCS aduce ca element nou în cercetarea socială considerarea muzicii ca variabilă explicativă. Această poziție nouă este evident datorată apariției, odată cu anii '50, a rock'n rollului. Începând cu acest deceniu muzica devine în același timp una din cele mai mari afaceri ale secolului, dar și unul din cele mai importante elemente care marchează viața adolescentilor.

Muzica rock

Odată cu evoluția stilurilor muzicale (am în vedere doar muzica numită în literatura de specialitate "popular music"), îmbrăcămîntea și accesorii vestimentare corespunzătoare (a asculta un tip de muzică devine echivalent cu a avea un anumit "look") devin din ce în ce mai importante și definesc din ce în ce mai clar un stil de viață. Poți foarte ușor comunica celor din jur care este stilul de muzică pe care îl asculti prin "look-ul" corespunzător. Prin

simplu contact vizual poți afla cine ascultă aceeași muzică. Pe cel care are același "look" îl simți de la început mai aproape de tine. Contactul eventual cu el este facilitat tocmai de faptul că ascultă aceeași muzică și deci are același "look".

A asculta același stil de muzică devine echivalent cu a apartine unei aceleiași mari familii. A avea ceva în comun a constituit întotdeauna primul pas pentru a închega o relație cu *celălalt*. Un același stil de muzică este ceva mai mult: presupune a avea în linii mari o aceeași opțiune ideologică. Pentru că muzica rock a început prin a afișa opțiunea pentru un stil de viață, pentru un sistem de valori (libertate sexuală, autonomie, critica familiei tradiționale, antiautoritarism, antirationalism). Ea a continuat să se afirme ca o opțiune pentru un anumit stil de viață, numai că explozia stilurilor rock și a celorlalte genuri de muzică ne obligă să vorbim la plural. Avem deci variante de rock, pop, disco, rap care implică stiluri de viață diferite și evident "look-uri" diferite.

Studiul sistematic al legăturii între muzică și social este abordat în special de sociologie. El începe în anii '60 odată cu CCCS în Anglia și se extinde rapid, odată cu rock'n roll-ul, în toate statele occidentale. La început, studiile despre rock nu fac altceva decât să întărească imaginea generală pe care opinia publică și-o formase despre acest fenomen: drog, libertate sexuală, violență, alcool, promiscuitate, critică a familiei, a tradițiilor, a societății adulților în general. Sociologia se axează în studiile sale pe analiza presei de specialitate, a textelor melodiilor rock, se scriu istorii ale stilurilor rock, pop, se scriu istorii ale grupurilor cele mai celebre, se fac anchete în mediile de creație rock, în timpul concertelor rock. Se studiază politica rock și influența acesteia asupra fenomenului rock. Rockul este analizat și dintr-o perspectivă economică: cum s-a produs explozia lui, care a fost și care este rolul factorului comercial. Studiul melodiei

în sine este mai dificil, pentru că rockul nu poate fi transpus pe note (a fost și rămâne o muzică "populară") și nu se poate apela deci la metodologia aplicată în muzicologia clasică.

Fanii, cei care prin opțiunea pentru acest stil de muzică susțin afectiv, economic rockul, nu sunt prezenti în studiile de specialitate decât într-un plan secund: ei sunt cei care participă la concerte, datorită lor un grup ajunge pe culmile succesului. De asemenea, fanii, prin vizibilitatea "look-ului" propriu, permanentizează o opțiune care poate merge până la un stil de viață propriu, o fac vizibilă. Fără ei, fără atașamentul lor uneori obsesiv n-am fi putut vorbi niciodată de fenomen rock. Au fost totuși și studii pe adolescenți, în special pentru delimitarea gusturilor muzicale. S-a folosit mai ales chestionarul, iar acesta a permis elaborarea unei tipologii a referințelor muzicale.

Muzică, identitate, grup de prieteni

Terenul în România a relevat faptul că identitatea-fan este o identitate de grup. Dar că interiorizarea identității-fan de către fiecare individ este făcută diferit; raportarea la muzică și la idol este personalizată. Sesizând importanța grupului de prieteni pentru construirea identității-fan, am considerat că un cadru adecvat pentru derularea studiului de față poate fi grupul de prieteni. Metodologic, alegerea a fost influențată și de studiile la nivel microsocial derulate sub coordonarea dl. Gérard Althabe. Acestea au confirmat încă o dată, dacă mai era nevoie, că analiza în profunzime la nivel micro este de multe ori dătătoare de sens, lămuritoare pentru nivelul macro. Și pentru că în psihosociologie se face diferențierea între grupul largit de prieteni, compus din 15-30 de membri, și cercul mai restrâns al amicilor

intimi compus din 2-9 membri (Clăes, 1983), fac precizarea că de această dată este vorba de cel de-al doilea caz.

Pentru clarificarea conceptului de grup am apelat la psihologia socială. Grupul, dinamica sa, a constituit dintotdeauna obiectul preferat de studiu al psihosociologiei. În ultimul timp, accentul este pus pe dinamica grupurilor restrînse, tehnica de lucru având în centrul său "grupul de formare". Acestea sunt construite artificial, în special din studenți, iar scopul cercetării este analiza constituirii unui grup. Accentul se pune pe interacțiunea între indivizi, pe comunicarea ce se derulează între ei; pornind de aici se caută descifrarea secretului constituirii grupărilor umane. Pentru Max Pages (1975), care apără ideea "naturii colective a sentimentelor", "fenomenele de grupare pot fi deci interpretate ca sisteme de apărare colectivă împotriva angoasei de separare și de solidaritate inconștiente".

Demersul adoptat în lucrarea de față este diferit. Nu se face apel la grupuri artificial construite și nici nu se lucrează în spiritul psihodramelor inventate de Moreno. Grupurile de prieteni există, au fost constituite natural. Nu se încearcă deci simularea unor discuții între membrii grupului pentru a studia interacțiunile dintre ei. Accentul nu cade de aceasta dată pe interacțiunea de moment; instrumentul de lucru, interviul, se axează pe modul în care s-a structurat grupul respectiv, în ce condiții, care a fost evoluția lui ulterioară. Se lucrează mai ales pe trecut, se urmărește structura grupului, structurarea lui. Dinamica grupului este și de această dată în centrul atenției, dar nu dinamica unui "grup de formare", creat artificial pentru a urmări comunicarea la nivelul ecuației clasice stimul-răspuns. Este vorba de dinamica structurii grupului de prieteni, a unui grup constituit natural, care permite deci analiza modului în care grupul de prieteni se naște, crește, dispare sau se transformă. Dinamica afectivității grupului este de această dată

într-un plan secund, pentru că nu ne putem baza prea mult pe memorie pentru a o analiza.

Psihosociologia apelează la grupuri artificiale și analizează dinamica stării tranzitorii de formare a unui grup; sunt astfel surprinse interacțiunile de moment dintre cei care, prin faptul că sunt puși împreună și comunică, vor ajunge în final să formeze un grup. Ceea ce se studiază este dinamica grupului din perspectiva sentimentelor, a afectivității; aici se și caută de fapt explicația constituirii grupurilor umane. Plecând de la ideea că după un anumit timp artificialitatea constituuirii grupului poate fi depășită de participanți, sperând deci că după un anumit timp grupurile formate devin aproape naturale, psihosociologia extrapolază concluziile sale la nivelul umanității.

Lucrând pe istoria unui grup de prieteni, reconstruită plecând de la interviuri axate mai ales pe trecut, nu pot să surprind viața grupului, clipă de clipă. Pentru că ea este trăită, apoi uitată. Rămân în memorie doar momentele care s-au demarat de linia continuă a vieții de zi cu zi. Începutul grupului rămâne însă vizibil, ca și interacțiunea acestuia cu socialul. El poate fi deci privit în contextul care îi favorizează apariția, evoluția, transformarea.

Rock și politica culturală în Franța și în România

"Reducerea inegalităților față de cultură" este o expresie care domină politica culturală a Franței încă din 1959, anul creării primului Minister al Culturii. La început ea se bazează pe Casele de Cultură, unde "orice copil de 16 ani, oricăr de sărac ar fi, poate avea un veritabil contact cu patrimoniul său național și cu gloria umanității". Casele de cultură "nu oferă cunoștințe, ele provoacă emoții"². Casele

de cultură sunt "catedralele anului 2000", după expresia ministrului culturii din acea perioadă, André Malraux. Aprecierea operelor de artă nu cere cunoștințe prealabile; este spontană, vine de la sine. Dar această teorie a spontaneității artistice "maschează problema șanselor inegale de acces la cultură, funcție de mediul social și economic, apartenența familială și nivelul de studii" (Gourdon, în Gourdon, 1994).

Adevărata ruptură față de această politică culturală care pune accentul pe Opera de Artă se produce în 1981, când același obiectiv: "reducerea inegalităților față de cultură" este abordat diferit. Se trece, în primul rând, "la extinderea câmpului cultural prin afirmarea unei concepții antropologice despre cultură, conform căreia nici o practică, nici o manifestare nu este a priori exclusă din domeniul intervenției statului" (Teillet, în Mignon, 1991). "Cultura pentru toți (întâlnirea imediată a operei și a publicului)" este înlocuită cu "ideologia creativității tuturor" (Gourdon, în Gourdon, 1994). În al doilea rând, "reconcilierea culturii și a economiei încurajează în general considerarea practicilor culturale ca acte de consum și a operelor de creație ca produse" (Teillet, în Mignon, 1991).

Pentru conturarea acestei politici culturale, un rol important l-au avut anchelele sociologice efectuate în perioada 1973 - 1980. Ele au evidențiat importanța pe care o are muzica pentru adolescenți: "practicile muzicale au o pondere economică estimată la 31 miliarde de franci" (Teillet, în Mignon, 1991).

De la o cultură centrată pe perenitate, pe "activitatea artistică percepță ca ilustrare a aptitudinii umane de a transcende istoria" (Teillet, în Mignon, 1991), se trece la o cultură ce pune accentul pe trecător, pe efemer, pe momentul prezent. Statul nu își mai asumă responsabilitatea de a orienta căutările culturale ale individului prin promovarea și protejarea Operelor; el este cel care oferă doar cadrul necesar

creației, "lăsând indivizilor grija de a-și defini ei însăși normele propriilor practici culturale" (Teillet, în Mignon, 1991).

Sunt reabilitate culturile regionale, ale minorităților, sunt recunoscute practici culturale ca rockul, jazzul, foto, radiourile locale.

În cazul rockului, intervenția statului se face pe mai multe planuri. Programul priorității este cel de amenajare și construire a sălilor de spectacole care să poată permite derularea concertelor de muzică rock. Sunt construite mai multe săli cu o capacitate de sub 400 de locuri, dar și săli mai mari. În 1985 este înființat CIR (Centre Information du Rock) care, din 1989, publică propriul magazin rock-business, *Yaourt*. FAIR (Fonds d'Action et d'Initiative Rock) este creat în 1989 pentru a subvenționa rockul francez. În fiecare an, un număr de 15 grupuri de rock sunt selecționate și activitatea lor artistică este parțial subvenționată de stat. Din 1990, activitatea a 18 studiourilor de înregistrări independente este și ea subvenționată de către stat.

Pe lângă subvențiile acordate de către Ministerul Culturii, autonomia puterii locale va permite ca rockul să poată fi finanțat și la nivelul orașelor. Sub influența mass-mediei, a Ministerului Culturii, mulți responsabili culturali din orașe au considerat "că rockul ar putea fi unul din răspunsurile la cererea tinerilor, la problemele sociale ale cartierelor" (Gourdon, în Gourdon, 1994).

Cultura nu este o referință foarte frecventă în cuvântările lui Nicolae Ceaușescu sau în documentele Partidului Comunist Român. Si nu apare de obicei de sine stătător, ci mai ales în sintagma "activitatea politico-educativă și culturală". Când se vorbea de investiții, se apela la sintagma "investiții social-culturale".

Activitatea politico-educativă și culturală este "de masă" și trebuie să educe "poporul, îndeosebi tineretul în spiritul muncii pline de dăruire", pentru "realizarea

în cele mai bune condiții a planului în fiecare unitate". (Ceaușescu, 1982a). Ea se desfășoară întotdeauna "sub conducerea nemijlocită a organelor și organizațiilor de partid" (Ceaușescu, 1971). La baza acestei activități politico-educative și culturale stă "conceptia revoluționară despre lume și viață, materialismul dialectic și istoric, principiile nobile ale socialismului științific" (Ceaușescu, 1982a).

Sursele de inspirație pentru scriitori, artiști, trebuiau să fie "realitatea contemporană, viața constructorilor socialismului, succesele și bucuriile lor, dificultățile și lipsurile existente, mentalitățile retrograde și viceile condamnabile" (Ceaușescu, 1978a). Iar modelul pentru operele artistice trebuie să fie creația populară autohtonă.

Prin operele lor, oamenii de cultură trebuie să participe, alături de întreg poporul, "la edificarea societății comuniste" (Ceaușescu, 1969). Libertatea creației literare și artistice există: "suntem pentru o largă libertate de creație" (Ceaușescu, 1979), dar "în contextul ideologiei noastre marxist - leniniste, a ideologiei comuniste" (Ceaușescu, 1979).

Odată cu anul 1971, discursul ideologic al partidului va avea ca centru de greutate "activitatea de făurire a omului nou". Învățământul și ridicarea continuă a nivelui general de cultură (tehnică, științifică și politică) sunt principalii factori pentru formarea omului nou. Se acordă un rol crescut centralizării activității culturale și implantării ei la toate nivelurile: "nu trebuie să existe școală, comună, instituție, întreprindere fără formațiuni artistico-culturale, fără cercuri de creație în diferite domenii de activitate" (Ceaușescu, 1976a). "Complexa operă de formare a omului nou" trebuie să fie o operă a tuturor: activiștilor de partid, intelectuali, mase (Ceaușescu, 1971).

Un cadru esențial pentru cultura de masă din România este Festivalul Național "Cîntarea României", care a debutat

în 1977. Acest festival este o "nouă formă de afirmație a talentului, a sensibilității și a geniului creator al poporului nostru" (Ceaușescu, 1978a), este o puternică manifestare a activității de educație politică, de ridicare a nivelului de cultură a maselor, de afirmație a nouluiumanismrevoluționar, de făurire a omului nou (Ceaușescu 1976b).

Muzica este foarte rar amintită în documentele partidului. Ea trebuie să fie, ca orice creație artistică, revoluționară. Repertoriul muzical este multilateral și trebuie acordată mai multă atenție "muzică de masă, cântecului revoluționar, patriotic, care exercită o puternică influență asupra conștiinței politice și civice a muncitorilor" (Ceaușescu, 1982b). Muzica ușoară, "foarte iubită de tineri", este "un factor de divertisment", dar "asta nu implică absența calităților educative (...). Este sectorul unde se constată cel mai frapant tendință de imitație, îndepărțarea de specificul nostru artistic național". (Ceaușescu, 1982b).

Niciodată nu se face referire la muzica rock. Acest gen de muzică este camouflat de ideologia comunistă, este înglobat sub titulatura de muzică ușoară, sau cel mai adesea sub cea de "muzică Tânără".

Odată cu decembrie 1989, acest angrenaj ideologic se prăbușește. Noile forțe politice nu vor elabora o politică culturală coerentă care să vizeze muzica rock. Ministerul Tineretului și Sportului sprijină sporadic concerte rock, dar nu există o activitate coerentă, orientată în sprijinul acestei forme de exprimare artistică. Sponsorii cei mai importanți pentru concertele rock sunt firmele private.

Suportul logistic pentru muzica rock îl constituie sălile de spectacole ale Caselor de Cultură, ale Cluburilor Tineretului. Le întâlnim în toate orașele, dar accesul grupurilor rock pentru a repeta, pentru a susține concerte depindea înainte de 1989 de bunăvoie directorului Casei de Cultură. După 1989, Cluburile Tineretului sunt de regulă gestionate de asociații ale tinerilor. Multe dintre ele au fost

închiriate pentru sedii de firme, deoarece nu mai există subvenții suficiente pentru a mai susține activitatea culturală.

Subvenții pentru grupurile rock n-au existat nici înainte de 1989, nici după. Casele de Cultură, Cluburile Tineretului posedau instrumente cu care se puteau face repetiții, dar erau de proastă calitate. Grupurile rock preferau să-și cumpere propriile instrumente. Cele performante nu puteau fi obținute decât din occident; la ele aveau acces doar marile grupuri rock care puteau face turnee în străinătate. Instrumentele constituie una din marile probleme de dinainte de 1989; ea rămâne și după 1989 pentru că instrumentele se pot cumpăra, dar sunt prea scumpe.

Înainte de 1989, studiouri de înregistrări profesionale existau doar la Radioteleviziune și Electrecord (singura casă de discuri, aparținând statului). După 1989 încep să apară studiourile private.

nu este niciodată superioară celor americane și engleze" (Benetollo, în Gourdon, 1994). Sociologul Paul Yonnet explică slaba dezvoltare a rockului în Franța prin faptul că perioada 1953 - 1961 este cea a "vârstei de aur" a cântecului francez: Edith Piaf, Juliette Greco, Jacques Brel etc. (Yonnet, 1985). De asemenea, în perioada anilor '60 - '70, "structurile nu sunt favorabile dezvoltării rockului; sălile unde se pot repeta și susține concerte sunt puține; spre deosebire de Anglia, sunt puține baruri unde se poate cânta; numărul studiourilor de înregistrări este încă foarte redus" (Benetollo, în Gourdon, 1994).

Moda, stilul anglo-saxon rămân tot timpul o referință importantă pentru rockul francez. Dar moda muzicală, "look-ul" aferent, ajung la modă în Franța de fiecare dată cu 1 - 2 ani întârziere. Aici, ca în celealte țări occidentale, marea problemă a rockului se dovedește a fi recuperarea lui de către "majors", marile companii de discuri. În Anglia, USA, grupurile rock extremiste se vor desprinde de rockul ce este asimilat de "majors" și care devine din ce în ce mai puțin virulent. Ele vor constitui ceea ce se numește rockul "underground". Acești genuri nu sunt o audiență prea mare, dar fascinează un grup de fani.

Cum de a fost posibil ca în România de dinainte de 1989, într-un mediu atât de ostil rockului, el să apară și să reziste? În primul rând prin existența celuilalt, a occidentalui. Pentru că rockul își are originile în USA, ștafeta fiind apoi preluată de Anglia. Cortina de fier nu-a fost niciodată complet opacă. Se putea "privi" într-o oarecare măsură dincolo, de ambele părți. Discuri cu muzica rock'n roll ajung în România încă spre sfârșitul anilor '50, puțin timp după apariția stilului în USA. Sunt discuri aduse de cei care reușesc să plece în occident sau primite de cei care aveau rude în afara. Un rol important îl au și posturile de radio străine care sunt ascultate clandestin.

Muzica rock românească apare de

Muzica rock în Franța și în România

Articolele de istoria rockului în Franța nici nu tratează problema accesului la muzica rock. Aceasta este natural, și muzica circulă între USA și Europa destul de rapid, chiar dacă nu cu aceeași viteză ca în prezent. Politicul nu este atât de puternic încât să controleze totul; există și un sector privat puternic, el urmând să aibă de fapt rolul determinant în difuziunea, dezvoltarea, recuperarea muzicii rock. Pentru istoricii muzicii rock, acesta apare în Franța odată cu primii cântăreți autohtoni, adică la începutul anilor '60, odată cu lansarea lui Johnny Hallyday, urmat apoi de Eddy Mitchell. Primele grupuri rock franceze apar la sfârșitul anilor '60, începutul anilor '70. Chiar și cu apariția acestora, "rockul este și va rămâne un gen anglo-saxon și chiar dacă audiența anumitor grupuri franceze devine importantă, ea

fapt la intersecția mai multor câmpuri:

- controlul comunist;
- recuperarea comunistă;
- difuzia muzicii rock, avându-și originea în occident.

Voi explicita mai departe fiecare din aceste câmpuri.

Recuperarea este operația prin care ceva necontrolabil este modificat astfel încât devine controlabil. În rock recuperarea presupune transformarea unui stil muzical conceput ca marginal și anti-social într-un stil acceptat de societate. Pentru a controla, deci, avem nevoie de recuperare. Ideologia comunistă a încercat să recupereze totul. Nici rockul nu i-a scăpat; recuperat, acesta își pierde forța explicită pe care i-o dă stilul propriu: provocarea lumii adulților, revoluția sexuală, revolta deschisă contra societății. Rockul românesc, ca și alte forme de expresie artistică, își exprimă revolta în acea perioadă într-un sens secund, pentru că în aparență "se cântă cuminte despre dragoste, fericire, pace" (G., 45 ani). Dar membrii grupurilor rock și o parte din fanii lor purtau plete, aveau un "look" apropiat de semenii lor din occident.

Controlul ideologic dispare după decembrie 1989. Muzica rock intră exploziv în România pe casete piratare în țară sau în Polonia. Acest lucru este posibil atât timp cât legea copyright-lui nu este promulgată de Parlament. Invazia muzicii anglo-saxone face ca succesul rockului autohton să scadă mult în comparație cu perioada de dinainte de 1989.

Apariția posturilor de radio private ajută mult la difuzia rockului; posturile publice, atât cele de televiziune cât și cele de radio rămân în continuare refractare la acest gen de muzică (excepție: Radio Tineret). Pe postul național de televiziune există o singură emisiune pe săptămână, plasată noaptea târziu.

"Look-ul" rock este acum mult mai vizibil, își pierde caracterul subversiv. Concertele rock se pot derula chiar și pe

stadioane, privilegiu de care se bucurau înainte doar serbarele inaugurate.

Difuziunea

Nu putem vorbi de difuziunea muzicii rock în Franța fără a contura cum se produce ea la nivel mondial. Franța, spre deosebire de România, intră în circuitul muzical mondial.

Dintre dimensiunile fenomenului de difuziune a muzicii rock, cea mai studiată este dimensiunea economică. Este cea mai vizibilă, cea mai ușor de canticificat. Apărut la început ca o formă de protest împotriva societății, rockul este rapid asimilat de sistemul de show-business, controlat de "majors", posesori ai celor mai mari case de discuri și ai celor mai importante posturi de radio în USA. Acestea devin rapid concerne transnaționale cu filiale în toată lumea. Conurenții lor sunt firmele independente. Acestea au o putere financiară mult mai mică, dar sunt mult mai dinamice. Ele sunt cele care își asumă riscul descoperirii noilor talente, care sunt apoi preluate de "majors", cei care asigură producția, editarea, fabricarea și promoția unui album. Firmele independente se limitează de obicei la producerea unui disc, celelalte etape necesitând investiții care depășesc puterea lor financiară.

Difuziunea rockului, succesul pe care acesta l-a avut, sunt consecințele unei "schimbări sociale majore: apariția unei veritabile piețe a tinerilor", strâns legată de explozia demografică de după al doilea război mondial (baby-boom) și de sporirea veniturilor tinerilor (Chocron, în Gourdon, 1994). În scurt timp rockul devine "vectorul unui stil de viață", definit la început prin "libertate totală, experiență totală, dragoste totală, pace și afecțiune" (Buxton, 1985). Economicul și logica de consum joacă un rol important în difuziunea

rockului la nivel mondial, dar în același timp, rockul "va duce la explozia nivelului vânzărilor (de discuri) și la transformarea iremediabilă a sectorului în industrie mondială" (Chocron, în Gourdon, 1994). David Buxton consideră că încă de la început rockul, cu tot ceea ce implică el (discuri, automobile, haine), a fost integrat în logica societății de consum, jucând chiar un rol cheie în reînnoirea modei. Rockul se vede astfel obligat să depășească un paradox: "comercializarea muzicii rock și integrarea ei într-o logică a profitului apare în contradicție cu ideologia de bază a rockului, față de care publicul de masă a rămas fidel" (Chocron, în Gourdon, 1994).

Circulația mondială a rockului este controlată de "majors", dar aceste concernuri sunt destul de rigide iar legătura lor cu publicul este redusă. De regulă, această legătură este asigurată de studiourile independente, cele care asigură reînnoirea producției artistice a rockului. Dar ele nu sunt încă destul de puternice, astfel că în 1979 asistăm la o criză a vânzărilor de discuri, o industrie care părea cu puțin timp înainte infinit crescătoare. La originea crizei stă și evoluția formelor de petrecere a timpului liber: multiplicarea canalelor de televiziune, a posturilor de radio, apariția video, a jocurilor electronice etc. În plus, apariția "copiei private" a permis accesul consumatorilor la o înregistrare ieftină și de calitate" (Chocron, în Gourdon, 1994).

Concertele rock sunt un alt element important pentru difuzia acestui stil de muzică. Aici fanii pot fi împreună, își pot vedea idoli; atmosfera de concert nu poate fi întâlnită altundeva. Derularea concertelor rock este mult facilitată de linia politică culturală care se adoptă după 1981: construirea de noi săli, adaptarea celor existente la cerințele unui concert rock vor permite grupurilor rock să se întâlnească cu propriii fani.

Alte mijloace de difuziune importante pentru muzica rock sunt posturile de

radio, de televiziune. Apariția, începând cu 1982, a posturilor de radio private în Franța, a dat un nou avânt difuzării muzicii rock. Radioul a acordat întotdeauna mult mai mult spațiu decât televiziunea muzicii rock; există chiar posturi de radio cu profil rock, regunate sub titulatura "Rock 30".

Inainte de 1989, România nu era cuplată la circuitul muzical internațional. Marile concerne internaționale nu puteau intra pe piața muzicii; ea era în totalitate controlată de stat. Singura casă de discuri, Electrecord, îi aparținea. Grupurile rock autohtone își puteau produce discurile aici, pentru că muzica lor se vindea foarte bine și-i interesa ca Electrecordul să câștige căți mai mulți bani, să aducă un venit statului" (D., 50 ani).

Accesul muzicii rock internaționale în țară era dificil. Discurile străine erau rare, aduse de cei ce reușeau să iasă în Occident sau primite de la prieteni, rude din străinătate.

Marele atu al difuziei muzicii rock îl constituie apariția noilor suporturi pentru semnalul sonor: banda de magnetofon și apoi caseta audio. Invenția lor aparține Occidentului, dar tehnologia este rapid copiată și de partea cealaltă a Cortinei de Fier. Acestea noi suporturi permit realizarea rapidă și ieftină a unor copii audio. În scurt timp, în mai toate orașele apar centre de înregistrare audio. Muzica ajunge la ele prin filiere întortocheate bazate pe relații personale, întotdeauna existând un "capăt" în străinătate. Ele piratau de fapt discurile aduse clandestin din străinătate. Într-un astfel de centru nu puteai găsi toate titlurile apărute în Occident. Ele ajungeau cu o oarecare întârziere în țară și se găseau mai ales albumele marilor grupuri. Cu cât un grup era mai puțin cunoscut, sansa să îi găsești albumul și implicit să poți obține o copie pirat după el era mai mică.

În România, singurele concerte posibile au fost cele ale grupurilor autohtone. Ele se derulau în sălile Caselor de Cultură, al Cluburilor Tineretului, mai rar

în săli de 2000 - 3000 de locuri și niciodată pe stadioane. În sală erau întotdeauna "de două ori mai mulți milișeni decât spectatori" (M., 18 ani).

Accesul la radio și televiziune, de asemenea controlate de stat, este însă mult mai dificil: acestea au o arie de influență mult mai mare și difuziunea rockului la o astfel de scară putea fi periculoasă.

După 1989, circulația muzicii rock nu mai este controlată; are loc o explozie a difuziunii sale. Cea străină ajunge în țară fie pe filiera anterioară: piratarea albumelor străine de către mici firme private (de această dată) sau prin firmele de înregistrare poloneze. Suportul cel mai răspândit este caseta audio, care permite un pirataj foarte ieftin. Discurile compact sunt mai greu de fabricat și deci mai scumpe; depășesc pentru moment puterea de cumpărare a adolescentilor.

Marile concerne internaționale nu intră încă pe piața românească, atât timp cât nu există o lege a copyright-ului care să le protejeze produsele. Puterea de cumpărare este și ea destul de scăzută; prețurile practice din Occident nu sunt posibile pe piața românească.

Concertele rock sunt mult mai frecvente, apar marile grupuri occidentale. Posturile de radio private noi create fac accesul la muzică mult mai facil; genul rock este destul de difuzat, există emisiuni specializate. Posturile de radio și de televiziune publice sunt în continuare refractare; spațiul ocupat de rock este în continuare destul de redus.

Recuperarea

În Franța, recuperarea muzicii rock are două dimensiuni:

- recuperarea realizată în toate țările occidentale de către "majors"; aceasta are o importantă conotație comercială;
- noua orientare a politicii culturale

franceze pentru care rockul este o formă de exprimare artistică ca oricare alta.

Un exemplu tipic pentru ceea ce înseamnă recuperarea de către "majors", este cel al grupului englez SEX PISTOLS, grupul care a lansat mișcarea punk. Succesul repurtat de acest grup ale căror concerte se terminau prin scandaluri determină concernul EMI să îl cumpere, mizând "pe originalitatea grupului, dorind însă să stabilească un control asupra lui" (Benetollo, în Gourdon, 1994). Primul album care apare declanșeză un scandal atât de mare, încât contractul este întrerupt. Urmează un al doilea contract cu A & M, care este reziliat în câteva săptămâni.

Odată cu valul punk, se lansează mișcarea underground ce înglobează stilurile, grupurile rock ce încearcă să păstreze forța protestului antisocial care caracterizează rockul la originile sale. Se păstrează departe de "majors", refuză comercializarea de masă.

În 1985, apare rockul alternativ în Franța care refuză editarea albumelor proprii de către "majors", optând pentru autoproducție. Se consolidează astfel poziția studiourilor independente, subvenționate parțial de către stat începând cu 1990. O parte din grupurile rock franceze sunt și ele subvenționate; sunt construite și reamenajate săli de spectacole unde se pot derula concerte rock. Toate acestea sunt rezultatele noii orientări din politica culturală franceză, aplicată începând cu anul 1981. Se trece de la o indiferență ostilă față de rock la recunoaștere și la subvenționare. Acceptarea lui de către politic va influența și imaginea lui publică, dar va schimba și rockul în sine care "nu se simte niciodată atât de bine ca atunci când e exilat" (Teillet, în Mignon, 1991). Aceasta își pierde virulența antisocială, se banalizează.

În România de dinainte de 1989, forța pe care o are politicul nu permite rockului să-și păstreze caracterul protestatar, antisocial din Occident. Recuperarea,

chiar dacă nu totală, era evidentă pentru acea perioadă. Faptul că se puteau exprima, puteau să existe, să cânte, era deja destul. Cei care făceau rock, născuți și crescuți în perioada comunistă, știau că un cântec care critică regimul este autodistructiv. Aceptații să se miște între limitele impuse de cenzura de partid pentru a putea supraviețui. Când depășeau aceste limite, li se intrerupeau concertele, erau interzise chiar. Știau că pentru a supraviețui trebuie să participe la festivalul "Cîntarea României", pentru a avea unde să repete trebuie să participe la spectacolele organizate de instructorul care permitea accesul la sala de repetiții.

De fapt, în această perioadă nu putem spune că avem de-a face cu o recuperare în sensul pe care l-am utilizat când am analizat cazul occidentului, și al Franței în particular. Pentru ca grupurile rock, rockul românesc nu se situează în marginea socialului pentru a fi apoi recuperat, reasimilat în social. El este de la început în social și rămâne aici. La o primă vedere rockul românesc seamănă, ca tematică, mai degrabă muzicilor pop: dragoste, pacea, etc. Abia într-un plan secund al analizei semantice regăsim accentul protestatar, dar îndreptat împotriva regimului care nu se confundă niciodată cu socialul; a fost și va rămâne străin.

Se trece la critica virulentă a socialului în cazul rockului românesc abia după 1989, odată cu racordarea la circuitul internațional.

Noul regim nu elaborează o politică culturală coerentă care să permită rockului să se dezvolte. Capitalul privat își face apariția, dar cel care circulă în lumea rockului se axează în special pe piratarea albumelor grupurilor străine. Producerea unui album autohton este dificilă; numai mariile grupuri își pot permite să trăiască din muzică. Recuperarea, implicită înainte de 1989, este de această dată inexistentă ca problemă. Nu au apărut mariile concerne care să poată promova grupurile rock pe

piața de consum, iar pentru politica culturală actuală, rockul nu prezintă interes. Pentru derularea concertelor, pentru producerea unui album, se apelează la sponsori, dar respectiva situație nu este tratată dramatic, ca o trădare a spiritului rock. Dramatica este dificultatea de a produce un album, de a organiza un concert.

Controlul

Recuperarea, după cum am spus, este cea care permite apoi controlul. Ea se face în Franță prin politica culturală, rockul devenind vizibil, deci observabil și controlabil. Importantă este și activitatea "majors", care, prin puterea economică de care dispun, controlează piața muzicii. Odată cu mișcarea underground, va exista mereu o porțiune a rockului nerecuperată, aflată mereu în afara circuitului comercial.

Cenzura aplicată în cazul posturilor de radio și televiziune publice există și în Franță. Încă din anii '50, o lege limitează procentul de muzică străină care poate fi difuzat pe post. Este o lege care caută să protejeze muzica franceză. Posturile de radio private, apărute în 1982 nu respectă această lege.

Pentru România de dinainte de 1989, cenzura partidului este omniprezentă. Ea limitează apariția muzicii rock pe posturile de radio și televiziune. Înaintea unui festival rock se făceau mai multe vizionări care nu lăsau să treacă grupurile care depășeau limitele niciodată impuse clar, dar cunoscute de toți participanții. Pentru concerte nu existau vizionari, însă cele prea îndrăznețe erau întrerupte; întotdeauna în sală erau milițieni. Derularea lor era de asemenea controlată, atât prin limitarea spațială cât și prin cea temporală:

- concertele rock nu se puteau desfășura decât cel mult în săli de 2000 - 3000 de locuri (Sala Palatului, Sala Polivalentă la București) dar niciodată pe stadioane;

- toate concertele se terminau cel târziu la ora 22.

Trebuie să ținem seama de faptul că există un control total:

- la școală: pletele erau interzise (pentru băieți, evident) și uniforma de elev obligatorie;

- pe stradă: dacă aveai plete, risca să ajungi la "secție" unde erai tuns;

- la serviciu: pletele erau de asemenea interzise.

Control total nu este sinonim cu faptul că totul este controlat; rockerii având "look-ul" din occident au existat chiar și în aceste condiții.

După 1989, cenzura nu se manifestă la aceeași scară; posturile de radio și televiziune publice difuzează puțină muzică rock. Cele private vor contracara însă această "deficiență".

Aparatul de partid care supraveghează totul înainte dispare; nu se mai fac vizionări, concertele rock se derulează în condiții normale. Stadioanele nu mai sunt interzise rockului, iar durata de desfășurare nu mai este fixată. Se pot purta plete, la școală uniforma nu mai este obligatorie.

Între diversitate și masificare

Politica culturală în Franța va începe din 1981 să sprijine orice formă de manifestare artistică. Se recunoaște variabilitatea culturală și se caută facilitarea accesului fiecărui la propria formă de exprimare artistică.

În România, discursul politic ante-89 se pronunță pentru o cultură de masă controlată și dirijată ideologic. Cadrul creat nu este doar logistic; el dirijează actul creator, îi alege subiectele de inspirație, controlează dacă regula jocului a fost respectată. Cultura este de masă și are un puternic rol educativ: formarea omului nou.

În Franța anilor '80 rockul este acceptat de social, devine o formă ca oricare alta de petrecere a timpului liber (excepție: mișcarea underground). În aceeași perioadă, în România rockul autohton nu și poate transmite mesajul subversiv decât acceptând condițiile impuse de partidul unic.

Capitalul privat asigură racordarea Franței la circuitul muzical mondial. Prin marile concerne rockul este recuperat și circulă la nivel internațional. Studiourile independente asigură marja de libertate necesară reîmprospătării muzicii; ei asigură și dialogul cu publicul.

Capitalul privat nu există în România ante-89. Racordarea la circuitul muzical internațional se face clandestin iar difuzarea se bazează pe piratare. Accesul la rock este deci mult mai dificil în România ante-89 iar faptul că este pentru partid un "non-dit" face ca el să fie foarte puțin cunoscut publicului larg.

Avem de-a face în Franța cu un control multiplu: al statului, al "majors", al studiourilor independente, al presei. Formele de control au o relativă independentă, se raportează diferit la rock, au interese diferite, acționează autonom și diferit.

Controlul în România ante-89 este unic, aparține partidului. Rockul are de înfrânt, de fapt de evitat un control puternic și coerent, forță și coerență lui venind tocmai din faptul că este unic. În aceasta perioadă, în România un grup rock avea de ales între a respecta condițiile impuse de stat și a renunța să mai existe. Si grupurile rock acceptă aceste condiții; cântă așa cum li se permite, dar și ele și fanii lor știu foarte bine ce înseamnă muzica rock în occident, care este mesajul pe care aceasta îl conține. Si asistăm și de această dată la un fenomen deja curent într-o societate care este supusă unui control puternic: comunicarea are loc la un alt doilea nivel de semnificație. Si cei care cântă și cei care asculta cunosc ce se ascunde în spatele unor cuvinte, unor simboluri aparent

inofensive.

În Romania ante-89 nu apare însă a treia variantă, rockul underground, cum se întâmplă în cazul statelor occidentale. Nu se simte nevoia lui aici, în acea perioadă și în acele condiții. Însă rockul din România comunistă poate fi calificat în același timp și ca rock recuperat de politic, pentru că nerecuperat nu putea exista, dar și ca rock în spiritul underground, dacă luăm în considerare sensul său secund.

După 1989, se realizează racordarea României la circuitul muzical mondial, dar tot prin mijlocirea piratajului. Controlul unic dispare, apar studiourile de înregistrare private, apar grupuri rock underground, se susțin concerte internaționale. Integrarea în circuitul muzical internațional nu este completă și nu se face în condiții de normalitate datorită puterii reduse de cumpărare din România (o casetă audio pirată costă acum echivalentul a 5 FF; în Franța, o aceeași casetă costă între 70 și 100 FF). Raportul dintre comercial și rock nu este trătit agresiv, nici măcar de către grupurile underground. A practică un rock underground tine de virulență, violență expresiei artistice și nu de refuzul consumerismului.

Death rock la București

Vizibilitatea, prezența fanilor death se fac simțite în România mai ales după 1989. La nivelul aspectului exterior, ei nu se diferențiază prea mult de un rocker obișnuit. Îi putem identifica doar dacă au un tricou cu "grafica" grupului preferat; dar pentru asta trebuie să cunoaștem care sunt grupurile hard și care sunt cele death. În rest, "look-ul" fanului death este cel al rockerului clasic: plete, bocanci în picioare, blugi mulăți (rupti sau jegoși) geacă militară sau tricou de asemenea cu "grafica" unui grup death. Geaca de blugi poate fi înlocuită cu una din piele neagră plină cu

ținte metalice, ferme de metalice, lanțuri, catarame. Se mai poartă și uniforme militare de camuflaj. În urechi cercei, pe degete inele cu capete de mort sau alte "simboluri satanice" utilizate și vehiculate de grupurile death. Ca pandantine poartă cruci (întoarse sau nu; crucea întoarsă este simbolul diavolului), crani.

Pentru muzica death, mesajele cele mai frecvent întâlnite sunt drogurile, războiale atomice, moartea, lumea de dincolo, satanismul. Modul în care este perceput mesajul unui cântec este și el variabil. Fanii death din București care au fost intervievați nu sunt atrași de latura satanică a acestui mesaj.

Cel mai important element al "look-ului" este părul lung. Ca să "convingi că ești rocker", ca "să fii recunoscut" (C., 25 ani) trebuie să ai plete.

Grupurile death românești sunt slabe, după cum afirmă însăși fanii acestui stil. Poate și datorită adoptării lui recente. Concerne strict death sunt rare și se derulează în săli de capacitate redusă. Câteva grupuri death românești cântă în timpul unor festivaluri rock de mai mare amplitudine, alături de grupuri de cu totul alte stiluri. Comportamentul în timpul concertelor este același pentru un fan death sau orice fan al unui stil rock mai dur decât clasicul rock'n roll. Dansul este clasica "hora", inventată la sfârșitul anilor '70 de către Sid Vicious, membru al grupului englez Sex Pistols. El se derulează într-un cerc în care rockerii sărăcă, se aruncă unul într-altul, aleargă. La această nouă formă de "horă" se adaugă mai vechiul dat din cap apărut odată cu hard rockul.

În afară de concerte, fanii death, de fapt rockerii (pentru că diferențierea între ei funcționează mai ales la nivelul muzicii pe care o ascultă fiecare în mod special) se pot întâlni în rockotece; niște discotecă unde se poate asculta doar muzica rock. Există la București și câteva baruri unde se ascultă muzică rock și pe care ei le frecventează. Dar sunt baruri obișnuite, nu

au o scenă pe care grupuri rock să susțină concerte, nu au designul barurilor rock engleze sau al celor care au apărut și la Paris în ultimii ani.

Un loc tradițional de întâlnire pentru rockerii bucureșteni a rămas Piața Romană, amplasată în zona centrală a orașului. Este locul în care se pot cumpăra casete cu ultimele nouăți în death rock, evident în ritmul în care acesta poate intra în România. Aici se întâlneau rockerii și înainte de 1989, aici se mai întâlnesc și acum. Se întâlnesc aici pentru a schimba casete cu ultimele nouăți, pentru a discuta, pentru a bea o bere. De fapt se întâlnesc mai ales pentru a fi împreună.

Alte teritorii de întâlnire sunt parcurile din apropierea liceelor unde în rândul elevilor predomină fanii rock. Acestea sunt liceele teoretice, amplasate de asemenea în zona centrală a orașului. Centrul Bucureștiului apare astfel "ocupat" simbolic de rockeri.

Apologia morții

Mișcarea goth a apărut la începutul anilor '80, odată cu grupul american CHRISTIAN DEATH. "Mai mult decât un gen muzical, rockul goth este legat de un stil de viață, un look, un comportament anticonformist și un local de noapte la Londra, Batcave" (Eudeline, 1995).

Mișcarea goth pariziană se înscrie în curgerea naturală a genurilor rock din peisajul occidental. Este importată cu unul doi ani întârziere față de apariția sa în Anglia. Rămâne în tot acest timp, ca ampolare a fenomenului, sub ceea ce se întâmplă în Anglia sau Germania. O explicație a acestui impact redus în Franța, oferită de cei care au aderat la acest stil, este conservatorismul moral al societății franceze care a acceptat dificil și valul punk al anilor '80.

Sunt revendicați ca precursori

romanticii literaturii engleze și franceze: Baudelaire, Lordul Byron, Lautreamont. "Rockul goth, este în esență, o mișcare artistică" care "întreține curentul dandy. Deci contează mult parada, hainele, să fii îmbrăcat elegant" (I., 18 ani). Temele acestui stil sunt moartea, dragostea neîmpărtășită, melancolia, viața de după moarte, satanismul, vrăjitoria, vampirismul. Sunt apropiate de cele pe care le întâlnim în death rock, dar diferă modul în care acest mesaj este transmis. Death este muzical foarte violent, sunetul de chitară este saturat, ritmul foarte rapid. În cazul goth, ritmul este mult mai lent, sunetul mai melodios. Fanii goth se îmbrăcă mai ales în negru; pentru asta sunt supranumiți "les corbeaux". Negrul apare ca "indisociabil" de spiritul goth: "nu cred că există cineva care ascultă muzică goth și care nu se îmbrăcă în negru. Mie asta mi se pare indisociabil" (J., 18 ani). Si de cele mai multe ori a te îmbrăcă în negru, ca de altfel tot ceea ce presupune spiritul goth, există în individ înainte ca acesta să descopere mediul goth, rockul goth. Apartenența la acest mediu apare astfel ca o predestinare. Nu este o alegere a individului, ci individul este un ales.

Această predestinare va reveni aproape obsesiv în toate interviurile cu fanii goth: aderă la acest stil pentru că îi ești predestinat; trecutul tău (părinți divorțați, viol, familie dificilă, etc.) te îndreaptă încet dar sigur către această muzică și tot ceea ce presupune: "look", soirée, pe scurt stil de viață.

Estetismul se îmbină cu excentricitatea, teatralitatea în ceea ce privește "look-ul" goth. Fetele se pot îmbrăca fie în rochii lungi, de seară, din catifea neagră, violet, roșu, dar "nuantele moarte" ale acestor culori (A., 40 ani), fie în rochii scurte din catifea, latex, piele. Se poartă de asemenea și haine în genul celor purtate în secolul XIX: cămași albe largi cu dantelă, cape lungi de catifea cu gulere înalte, mănuși din dantelă, frac. Pantalonii sunt de

obicei mulați, din piele, vinil, latex sau jeans; dominantă, evident culoarea neagră. "Inele mari, broșe din metal cu numărul 666, numărul diavolului, crucifix ca pandantiv" (J., 31 ani). Alte simboluri utilizate sunt capetele de mort, crucea înțoarsă. Iubesc bijuteriile, dar nu cele din aur, ci mai curând cele din argint, sau din metal argintiu. Au peste tot lanțuri, atât fetele cât și băieții. În picioare poartă bocanci negri sau ghete ascuțite, în genul celor purtate de Michael Jackson în anii '80. Culoarea utilizată pentru machiaj, atât de fete cât și de băieți, este negru. Machiajul este pronunțat, amintește de "zeițele lui Satan", "vampiri", "Dracula" (Z., 46 ani).

Părul, de cele mai multe ori lung, este vopsit în negru. Se pot ataşa mici meșe din păr artificial, colorate în roșu, roz, verde, albastru. Băieții, mai rar fetele, pot avea părul lung, ras în părți, și prins într-o coadă în creștet.

La Paris sunt aproximativ 500 de fani goth. Se cunosc toți din vedere pentru că se întâlnesc în timpul "soirées". Alcătuiesc astfel "o mare familie" (M., 18 ani), în care membrii se cunosc din vedere, se studiază de la distanță, dar relațiile între ei se opresc aici. Pentru că "marea familie" este împărțită în mici clanuri care reunesc grupurile de prieteni. Între clanuri există o circulație la două niveluri: cel al persoanelor - îți poți schimba prietenii, poți apărtine la mai multe grupuri de prieteni - și cel al zvonurilor, alimentat continuu de tot ceea ce se întâmplă, ceea ce se vede, în lumea fanilor goth.

"Soirées" goth au început să fie organizate la Paris de 3 ani. Organizatorii sunt cei care închiriază localul, anunță locul și ora la care va avea loc "soirée". Pentru publicitate sunt folosite mici afișe care pot fi găsite la magazinul goth de la "Puces de Clignancourt" sau în timpul unei "soirée". Publicul vizat este tocmai "marea familie" a fanilor goth. Ele încep la ora 23 și se încheie spre dimineață. Se ascultă mai ales muzica goth, dar și punk

sau techno.

Înainte ca "soirée" să înceapă, fanii goth se adună în mici grupuri în apropierea localului. Au cu ei câteva sticle de bere sau vin din care beau în timp ce discută. Ajung de obicei deja beți la "soirée", chiar și când acestea sunt în varianta "alcool la discreție". Sunt și câteva grupuri de prieteni care se întâlnesc cu câteva ore înainte la unul dintre ei acasă pentru a se machia, "a se pregăti". Această pregătire include câteva sticle de bere care sunt băute în timpul dicuțiilor; și pentru că alcoolul este mai ieftin cumpărat de la un "supermarché", și pentru că el a devenit deja un automatism al întâlnirilor încununate de fiecare dată de o "soirée", dar și pentru că alcoolul face mai ușoară comunicația.

Când grupurile de prieteni, mici clanuri cum se autodefinesc, sunt complete, când cantitatea de alcool dinaintea "soirée" a fost consumată, se intră, de fapt se coboară pentru că majoritatea localurilor sunt vechi pivnițe. Ceea ce rezonează cu spiritul goth, îndrăgostit de tot ceea ce este subteran, întunecat, misterios. De regulă, localul unde se derulează o "soirée" are două încăperi: într-o se dansează, în cealaltă este barul. De fapt, aceste "soirées" sunt un fel de localuri de noapte într-o variantă mai ieftină, adaptate pentru bugetul adolescentilor. O variantă des utilizată este cea de 100 FF intrarea, "cu alcool la discreție". Spre deosebire de un local de noapte clasic, publicul aici este bine definit, locul de desfășurare se poate schimba, și nu se derulează în fiecare zi sau fiecare week-end ci o dată - de două ori pe lună. Poți ajunge aici doar în cazul în care cunoști pe cineva care frecventează acest mediu; aceste "soirées" nu apar în nici una din jurnalele care fac publicitate acestui tip de loisir. Sunt cu adevărat "soirées" underground.

Și totuși, ce se întâmplă într-o astfel de "soirée" unde se reunesc cei ce iubesc mai curând lumea cealaltă cu toate

personajele pe care aceasta le presupune, cu misterul pe care îl generează orice spațiu interzis? Pentru a reda ceea ce pare a fi o "soirée" goth la Paris dispun de trei puncte de vedere: al meu ca observator de-a lungul a unsprezece "soirées", al organizatorilor diferitelor "soirées" și al celor care participă. Eu am notat ceea ce am văzut - ceea ce era vizibil pentru mine, organizatorii au insistat mai ales pe problemele pe care le au cu clienții lor, fanii goth au adăugat la aceste puncte de vedere exterioare pe cel al trăitului, al celui care este în interior. Era, ce-i drept, destul de dificil pentru ei să descrie, să-și reamintească cât mai precis în ce constă acest trăit.

Pentru organizatori nu se întâmpla nimic extraordinar, este ce-i drept cam multă mizerie din cauza alcoolului vărsat peste tot, a vomei, a paharelor de plastic aruncate pe jos. Deci nici pomeneală de mister sau de rituri satanice cum am fi tentați să credem din exterior. Mult alcool în schimb, indivizi beți care adorm pe jos, destul de multă "decadență", cupluri care se sărută și se măngâie, cupluri de regulă hetero, dar din când în când și homosexuali, bisexualismul fiind la mare modă. Cupluri care se schimbă de regulă de mai multe ori în timpul unei "soirée"; decadenta nu consonează cu stabilitatea unei relații.

Pentru participanți, misterul există, el justifică de fapt și propria opțiune, el depășește fapticul unei "soirée". El este susținut, apare în special când se realizează ceea ce unul dintră fani numea "osmoza": alcoolul face ca oamenii să se apropie mai ușor unii de alții, și dansând intra într-un fel de transă. Barierele dintre indivizi dispar, "ai perechi care se contopesc, (...) un fel de armonie care se degajă, toata lumea vrea să fie cu toată lumea" (A., 18 ani).

Această osmoză - transă nu se atinge dintr-o dată. Ca orice acțiune umană, o "soirée" presupune un parcurs, o

trecere mai lină sau mai rapidă de la o stare la alta, dar treceri și parcurs care își au propria coerentă, care nu au niciodată aspectul unui puzzle amestecat. În astă constă una din diferențele între fantasmele care ne cucerește căteodată spiritul și realul, socialul care își are, ne place sau nu, propria inertie, propria coerentă care permite ca mai mulți indivizi, cu fantasme diferite și cu moduri diferite de a se raporta la realitate, să se poată totuși întâlni, să poată totuși comunica și chiar viețui împreună.

Revenind la parcursul unei "soirée goth", aceasta începe cu întâlnirea, reunirea grupurilor de prieteni, discuții, schimbul ultimelor zvonuri legate de acest microunivers social. Se critică mai ales "look-ul" celorlalți, chiar dacă sunt cunoscuți doar din vedere. Discuțiile sunt însotite de alcool, bere cel mai adesea.

La început, sala de dans este aproape goală, toți concentrându-se în apropierea barului. Încet, încet, ea se umple; întâi se stă sprijinit de perete, se ascultă muzică. Odată cu prima melodie care incită mai mult la dans, apar primii care dansează. Cum se poate dansa, cum se dansează pe o muzică lentă, care preamarăște diavolul, moartea, disperarea, melancholia? Se dansează de obicei singur, orientat spre sine, introvertit. Ca în orice dans, și fanii goth "se arată" celorlalți, se oferă privirii, se expun cu "look-ul" propriu și cu stilul propriu de a dansa. Dar o fac într-un fel diferit, evident coherent cu ceea ce putem numi generic și în același timp ambiguu "spirit goth". Pentru ei nu funcționează axioma conform căreia când dansăm trebuie să uităm de toate celealte și să fim "veseli". Ei sunt în continuare goths, adică triști, melancolici și închiși în ei. Orelle trec, cantitatea de alcool băută crește, starea de osmoză se configuraază încet încet. Apar deja indivizi beți care dorm pe jos sau pe scaune; ei, pentru că au exagerat și cei care n-au băut deloc sunt excluși de la această osmoză. Apar

"perechi care se contopesc", se fac și se desfac perechi cu o viteză destul de mare.

Spre dimineață, numărul celor care dorm este mai mare, al celor care încă mai dansează din ce în ce mai mic. În rest, cupluri care se sărută, mici grupuri care discută și beau, indivizi care circulă de la un grup la altul, persoane singure.

Cei care vin singuri au mari șanse să plece la fel de singuri, pentru că grupurile sunt închise, se intră destul de greu în ele.

La ora primului metrou "soirée" se încheie. Localul se golește. În grupuri, în perechi, singuri, participanții se îndreaptă spre casă.

Fanii goth din Paris se mai pot întâlni în fiecare marți seara într-un bar din Cartierul Latin, "Piano Vache". Este o seară goth organizată de o associație a fanilor goth, Sanctuary. Se ascultă rock goth, se pot cumpăra tricouri, CD-uri, se bea bere, se discută; și aici pot fi găsite afișe care anunță "soirées" sau concerte goth în Franța, Belgia, Germania, Anglia.

Mobilitatea fanilor goth este relativ mare; dacă ajung la Londra sau în alt oraș, se interesează dinainte dacă și unde au loc "soirées" goth. La Paris, de asemenea, poți întâlni fani goth englezi, germani în timpul "soirées".

Un alt loc de întâlnire este "la boutique goth" din "Puces de Clignancourt". Sâmbăta, duminică și luna se pot cumpăra de-aici rochii lungi, cape, cămăși, bluze, fuste, pantaloni din piele sau latex, aproape totul negru sau roșu, mov, bordeaux. Marfa este adusă de la Londra, rămasă în continuare centrul modei, muzicii goth.

Rockerii de la București sunt mult mai numeroși decât fanii goth din Paris; aici latura "mare familie" funcționează puțin diferit. Pletele și "look-ul" îi ajută să se diferențieze de peisajul social și să se recunoască destul de ușor. Se simt mai apropiati, se simt aparținând unei aceleiasi "mari familii", dar dimensiunea ei mult

mai mare o face implicit mai difuză. Aici structura de "dialog" la nivelul "marii familii" se derulează la trei niveluri: grupul de prieteni apropiati, grupul mai mare de cunoscuți cu care ne întâlnim în Piața Romană și "marea familie" a rockerilor bucureșteni.

Pentru fanii goth din Paris nu putem identifica decât două niveluri: primul - al prietenilor intimi și al doilea al celor pe care îi întâlnesc în timpul "soirées" și pe care îi cunosc din vedere. Fiind un grup mai restrâns, ei se pot întâlni mai ușor, se pot cunoaște, chiar și numai din vedere, mai facil. Existența "soirées", destul de frecvente și care pot aduna la un loc aproape toți fanii goth, facilitează încă o dată omogenizarea "marii familii" goth.

Rockerii se întâlnesc frecvent doar cu prietenii apropiati sau cu cei din grupul de cunoscuți din Piața Romană. "Marea familie" nu se reunește decât în cazul marilor concerte de pe stadioane sau din marile săli de spectacole.

Din nou terenul la Paris pare mai bogat, necesită, după cum se poate constata, mult mai mult spațiu. De data aceasta, diferența de detalii explică, subliniază încă o dată faptul că la Paris lucrurile au curs natural; moda la nivelul muzicii și al "look-ului" aferent a fost asimilată în condiții normale. Nu au existat piedici care să limiteze circulația muzicii, vizibilitatea unui "look" care depășește cu mult sfera normalității. Hainele, accesorile unui astfel de "look" au putut fi cumpărate de la Londra apoi chiar de la Paris. Discurile, casetele grupurilor goth se găsesc fie la marii distribuitori, fie la mici studiouri independente. Concertele goth s-au putut derula, deși mesajul "spiritului goth" păstrează ceea ce rockul avea la începuturile sale: dimensiunea antisocială, anticonformistă, provocarea.

În România de dinainte de 1989 totul ajungea trunchiat, diluat; și muzica, și ceea ce se întâmpla într-un "concert adevărat", și ceea ce presupune "look-ul"

unui "rocker adevarat". Dar mesajul care ajunge aşa cum ajunge la destinație este totuși suficient pentru ca un rocker din România să poată fi recunoscut ca atare. Genurile rock de o mai mare importanță și cu o longevitate crescută sunt mai bine cunoscute; imaginea lor pe care o găsim reprodusă în România este mai aproape de ceea ce a existat la "sursa" de emisie. Pentru ceea ce se apropie de rockul underground, între copia difuzată și original există o diferență mai mare. În cazul mișcări punk, de exemplu, muzica este cunoscută, dar la nivelul "look-ului" nu regăsim decât elementele esențiale: creasta pe creștet vopsită în culori vii și aspectul neglijent, murdar al ținutei. În ceea ce privește rockul goth, marile grupuri care au generat mișcarea sunt puțin cunoscute. Precizez că mă refer la ceea ce se întâmplă în 1994. Procesul de asimilare al rockului în România cu stilurile și variantele pe care le presupune nu s-a încheiat încă și se derulează cu o viteză destul de mare.

Actorii

Ultimul nivel al analizei îl constituie cele două grupuri de prieteni. Reamintesc, ancorarea temporală este, pentru terenul din București aprilie 1993 - mai 1994, iar pentru cel din Paris noiembrie 1994 - iunie 1995. Voi începe cu grupul de la Paris, format din Irène, Marie, Noemi.

Irène, elevă la liceu în terminale (echivalentul clasei a XII-a), a locuit până la 8 ani în provincie, în apropierea unui oraș. Prietenii din copilărie erau colegii de clasă. Ajunsă la Paris, școala rămâne în continuare pentru ea unicul loc în care se pot lega prietenii.

Până la 14 ani asculta doar muzica de la radio, genul variété (un fel de muzica ușoară). O colegă de liceu, care va fi timp de doi ani cea mai bună prietenă, îi împrumută la 15 ani un CD al grupului THE

CURE. Îi place foarte mult și caută să asculte toate albumele acestui grup, care face trecerea de la mișcarea punk către valul post punk. Este de altfel considerat ca unul din predecesorii, înaintașii stilului goth.

Îmbrăcăminteua este un lucru foarte important pentru ea, "îmi place să intru în magazine și să găsesc lucruri pentru a asorta de fiecare dată (...) să găsesc mici detalii pentru..." și-n plus "n-aș putea să suport să mă îmbrac precum colegii mei de clasă". Se îmbrăca în negru încă dinainte de a deveni fan goth și "nu mă imaginez îmbrăcată altfel". "Îmi place să mă machiez, să mă îmbrac" și este astfel în ton cu "gustul de a se deghiza" al fanilor goth înainte să audă de existența acestora. De altfel, "nu mă îmbrac în negru pentru că este goth, mă îmbrac pentru că așa-mi place, înainte de toate".

Îi place și muzica clasică, dar și heavy metal "când este cu adevarat în forță, când este întră-adevar foarte violent (...) nu-mi place când este călduț". De fapt, "îmi place când se merge până la capăt (...), îmi plac câteva grupuri de death metal". Ascultă, îi place (de data asta sunt sinonime) și muzică pop, techno, pentru că "a asculta decât muzica goth, asta nu-mi ajunge". Îi place muzica acelor cântăreți "care fac artă, și nu cei care fac comerț pentru a câștiga bani (...) ceea ce mă interesează este ca cel care creează muzică, crede în ceea ce face, (...) nu vede cum s-ar putea exprima altfel". Ascultă deci muzică-artă, refuză tot ce este comercial, făcut doar pentru a fi vândut. Când este la ea în cameră, își pune tot timpul muzică. Îi place fondul muzical.

Pe Marie a cunoscut-o cu un an în urmă, la liceu. Erau amândouă îmbrăcate în negru; aveau, deci, "look-ul" goth care le permite să aibă un prim contact: să se vadă. S-au recunoscut ca aparținând aceleiași "mișcări", ascultând aceeași muzică, având aceleași preferințe, aderând la același stil de viață. S-au văzut, și-au vorbit

și au devenit prietene.

Marie venise în acel an de la un alt liceu din Paris. Se muta cu familia la Paris la 16 ani; înainte a locuit într-un orașel de provincie. Este interesată de muzică din copilărie; asculta "variété" la posturile de radio. Era una din cele mai bune eleve din clasă, dar a început să se plăcătasească să frecventeze mediul premianților.

Î s-a părut că "cei care ascultau o muzică specială (ca hard rockul), se distrează mai bine, se distrează mult" (M., 18 ani). Spre 14 ani, părăsește grupul premianților pentru cel al rockerilor. Dorea de fapt să fie "în afara normei (...) pentru că eram tot timpul conform normei și erau sătulă de normă (...) pentru că aveam impresia, da, că oamenii normali nu știau să se distreze". A început să se îmbrace ca rockerii, deși mama ei a fost împotrivă. Hard rockul nu-i place în mod special la început, dar cu timpul se obișnuieste. Nu adoptă de la început stilul de viață al rockerilor; bere n-o să bea mult timp.

Pentru că "eram o fanatică a răului", optează apoi pentru death rock "pentru a continua cu ceea ce era negru". Începe să se îmbrace în negru "pentru a se demarca de ceilalți" și pentru a fi în ton cu muzica ascultată.

Ajunge la Paris la 16 ani, în perioada în care încă mai asculta death metal. Are deja un "look" goth, fără să știe de existența acestui stil. Fata unor prieteni de familie este cea care îi dă primele informații în legătură cu grupuri de rock goth. Se interesează, și încep încet să se apropie de acest stil. Încă o dată, după cum se vede, predestinarea își spune cuvântul. Primul contact cu muzica goth este în ton cu această predestinare: "prima oară când am ascultat hard, chiar death metal, n-a fost niciodată atât de intens ca prima oară când am ascultat goth; m-a atins mult mai mult".

În afară de goth mai ascultă și alte genuri, pentru că "nu putem nici să rămânem limitați la un singur stil". A avut chiar o mică perioadă black metal împreună cu

Irène.

La 17 ani schimbă liceul și o cunoaște astfel pe Irène și pe Noemi. În afara acestui grup, mai are și o altă prietenă cu care se întâlnește mai rar; locuiește departe și nu sunt nici la același liceu.

Noemi se mută la Paris împreună cu familia la 8 ani. Cea mai bună prietenă din copilărie locuia la două etaje mai sus. Ajunsă la Paris, în timpul școlii primare, mai are prieteni printre vecinii de bloc sau de cartier. În perioada colegiului și a liceului, clasa devine și pentru ea locul cel mai important unde se pot întâlni prietenii "puțin câte puțin, când un profesor lipsește, când avem o fereastră de-o oră în program, în timpul pauzei de prânz" (N., 18 ani). Un alt loc unde își face prieteni sunt repetițiile, ea făcând și teatru în această perioadă. Când renunță la teatru, prietenile care l-au avut ca punct de plecare se rănesc, dispar. Odată cu dispariția teritoriului care a generat aceste relații, dispar și ele, ca și cum nu ar mai avea pe ce să se sprijine. Pretextul strănerii laolaltă, al împărtăririi aceluiași teritoriu joacă, are, se pare, un rol destul de important. Când tinerii nu mai au nimic în comun, nici măcar același spațiu de repetiții, relațiile dispar.

Pe Irène a cunoscut-o cu un an în urmă, fiind colegie de clasă. Prin ea o cunoaște și pe Marie și astfel se constituie "triadă". Acum (1994) este în clasă cu Marie și "asta face de asemenea ca relația să evolueze" (N., 18 ani).

La începutul prieteniei cu Irène, a încercat să adere la stilul goth "pentru că vroiam să fac ceva care să fie complet opus felului meu de a fi (...) pentru a fugi de mine însămi". Era ușor pentru ea să se integreze în mediul goth, fiind prietenă cu Irène. A fost chiar la două "soirées" goth împreună cu ea, îmbrăcată în negru și machiată conform regulilor în vigoare, dar "nu m-a atras în mod deosebit". "Look-u" său este cel obișnuit, nu are nimic particular, care să țină de apartenența la un mediu oarecare. Cu un an în urmă a fost

ÎNTRU RUPTURĂ ȘI PARCURS

atrasă de stilul grundge și a adoptat chiar "look-ul" corespunzător. Dar nu a rezistat mult, pentru că "nu pot să ascult tot timpul același lucru (...) trec de la o chestie la alta". Și odată cu renunțarea la stilul de muzică a renunțat și la "look-ul" aferent. Pentru ea, prietenii sunt "singurele mijloace pe care le am pentru a cunoaște diferite lucruri" în ceea ce privește stilurile muzicale. "Teritoriul" muzicii este pentru Noemi un spațiu tabu, în care nu au acces decât prietenii; nu regăsim părinții, nici profesorii. Este un teritoriu - suport al afectivității, dar nu este totuși criteriu unic pentru alegerea prietenilor. De altfel, Noemi nu este fan goth iar Irène consideră că muzica "nu este un criteriu". Ești prieten cu "cei cu care mă înțeleg bine, pentru că sunt simpatici și pentru că îmi place să fiu împreună cu ei" (I., 18 ani). Deci criterii de alegere destul de vagi, greu definibile și operaționabile, dacă este să vorbim în termenii unei sociologii cantitativiste. Vaguitate care nu ține de o sărăcie a limbajului, ci în special de dificultatea de a vorbi în prezent de ceea ce s-a întâmplat în viața de zi cu zi, de a descrie pas cu pas, fără a apela la un jurnal, ceea ce ai trăit. Încă o dată trăitul se dovedește a fi greu de cunoscut, greu de dezvăluit.

Irène, Marie și Noemi sunt la același liceu, se întâlnesc în fiecare zi. Locuiesc în același cartier, la un sfert de oră de metrou distanță. Se pot vizita ușor, pot vorbi la telefon, se văd în fiecare zi la liceu. Pot fi și sunt într-un contact permanent, lucru care asigură continuitatea acestor relații.

Sunt foarte mult timp împreună; ce fac, fiind împreună? "Vorbim. Mergem la "soirées" sau foarte rar la cinema sau când era sărbătoarea muzicii (...) ne plimbam în Paris, nu făceam ceva în mod special" (N., 18 ani). "Avem aproape aceleași gusturi, mergem în general la expoziții împreună, la cinema, la concerte" (I., 18 ani). Nu fac nimic deosebit; nu asta căută, exceptionul, ci să fie împreună. Să

aibă în comun cât mai multe: amintiri, deci timp petrecut împreună, impresii, sentimente.

În jurul nucleului celor trei prietene există un grup mai mare, de aproximativ 15 amici. Este un grup într-o continuă schimbare; legăturile sunt mult mai slabe și de scurtă durată. Sunt colegi de liceu sau au fost cunoscuți prin intermediul colegilor de liceu. Se reunesc de obicei la petreceri.

Grupul din București are un nucleu de 3 băieți de această dată. Ei se numesc Cristi, Ionuț, Denver și sunt elevi în ultimul an de liceu. Spre deosebire de grupul de la Paris care a fost analizat în perioada în care era viu, pentru cel de la București interviurile au fost făcute în perioada sa de disoluție. Ionuț era din ce în ce mai rar cu Denver și Cristi, care au rămas în continuare împreună.

Totii trei locuiesc în blocuri apropiate, în cartierul C. și au fost colegi la aceeași școală generală.

"Gașca" s-a format în 1991, când "eram foarte uniți" (D., 18 ani) "mergeam peste tot (împreună) (...) cum ieșea unu' afară, ieșea toata gașca" (C., 18 ani). Se întâlnieau în fața scării blocului la care locuia Ionuț. La început erau Ionuț, Cristi și vecinele lui Ionuț: Amalia, Raluca, Andreea. Denver și Boris s-au alăturat mai târziu. Boris a fost acceptat pentru că a fost coleg de clasă cu Cristi, iar Denver cu Amalia.

"Gașca" de la bloc este o constantă a tuturor cartierelor de blocuri. Gașca prezintă în acest studiu nu are nimic extraordinar, ține de normalitatea unei forme de socializare foarte răspândită în orașele din România; după cum am văzut, nici chiar aglomerația urbană a capitalei nu face excepție. Denver vine și este adoptat de gașca de la blocul lui Ionuț pentru că "eu n-am avut la mine-n bloc unu' de vârstă mea. Toți erau mai mari". Grupurile sunt formate deci din adolescenți de aceeași vîrstă, care locuiesc în același bloc

sau în apropiere.

În blocul de vis-a-vis există o altă "gașcă", tot de rockeri, dar sunt mai mari, au alte preocupări, nu s-au amestecat cu "cei mici".

Ce se întâmplă în gașca de la bloc? Se adunau mai ales în timpul vacanțelor, când se lăsa seara, în fața scării la care locuia Ionuț. Discutau "despre tot ce-ți trecea prin cap", se jucau "de-a v-ați ascuns selea", se plimbau prin cartier. Deci totul se petreceea în fața blocului sau în apropiere; nu existau "evadări" ale întregului grup dincolo de cartier. Fiecare are sau își va "construi" modalități de a depăși acest teritoriu, după cum vom vedea mai departe.

Perioada de glorie a grupului a fost de aproximativ doi ani de zile. Primul moment care a fisurat existența "găștii" a fost când "au început fetele să găsească alte distracții (...) au început să se ducă prin discoteci" (C., 18 ani).

Dincolo de acest grup de 7 adolescenți, cei patru băieți au format un cerc aparte, pentru că ascultau în acea perioadă același gen de muzică: death rock (excepție face Denver care asculta heavy metal). Boris rămâne scurt timp lângă ceilalți trei. Când am început eu terenul, grupul de la bloc nu mai exista demult; se păstrase doar nucleul Denver, Ionuț, Cristi. Mă voi concentra mai departe pe ceea ce se întâmplă în acest nucleu.

Cristi a locuit în copilărie "la casă", dar în apropiere, în același cartier. Încă de atunci îl cunoștea pe Ionuț cu care era prieten. La 14 ani era fan Michael Jackson, ca și prietenul și vecinul său Ionuț. Primele casete cu muzică rock le împrumuta de la "un coleg de clasă care avea un frate mai mare și îmi tot aducea casete" (C., 18 ani). Cristi este elev într-un liceu industrial; la el în clasă mai sunt încă doi rockeri. Începe să-i placă tot mai mult muzica rock pentru că "mă regăseam mai mult în ea, îmi plăcea mai mult, o înțelegeam mai bine". Cântecele lui Michael Jackson, fostul idol, i se par acum "cam

copilărești (...) cam siropoase". A început cu hard rockul, a trecut prin celelalte stiluri mai rapide: trash, speed și s-a opus la death care "tratează teme mult mai complexe, cum ar fi: ecologie, războaie nucleare" (C., 18 ani). În afara de death, ascultă și new wave, rap. Înregistrează însă doar death, și nu orice album, doar ce-i place.

S-a opus la death rock pentru că este un stil mai dur, muzica este mai "serioasă". Chiar și "look-ul" cântăreților death este mai dur, ei "nu se îmbracă mai feminin, nu se fardează" cum fac cei din grupurile de heavy metal. "Look-ul" lui este în ton cu această duritate - sobrietate impusă de rockul death; are plete, dar nu poartă cercei în ureche și nici inele pe degete. Are o vestă de jeans cu grafica KREATOR⁶ pe spate, un tricou cu aceeași grafică, bocanci în picioare.

Contactul mai apropiat cu rockul ceva mai dur l-a avut datorită amicului său Boris. Pentru că Boris, pe la 15 ani, asculta foarte mult SEPULTURA⁷ și "el m-a influențat pe mine; da' io am luat-o în serios, am început să ascult muzică non stop, să trag" (C., 18 ani). Boris renunță destul de repede la rock și începe să asculte muzică de top. Are deci mai puțin în comun cu ceilalți trei muzica; rămân apropiati pe perioada existenței "găștii", apoi relațiile cu el se rănesc.

Denver ajunge să facă parte din marea "gașcă" pentru că fusese coleg de clasă în școală generală cu Amalia. Înainte, a avut ca prieteni vecinii dintr-un bloc apropiat.

El este elev la unul din cele mai bune licee teoretice din București. Începe să-și facă prieteni în clasă, și în momentul în care "gașca" se sparge, rămâne un timp în nucleul format împreună cu Ionuț și Cristi, apoi îl integrează pe Cristi în grupul prietenilor săi din clasă. și în cazul lui liceul ajunge să fie un factor coeziv mai important decât cartierul. De fapt, după cum o recunoaște și Cristi, liceul a constituit pentru ei o modalitate de depă-

ÎNTRÉ RUPTURĂ ȘI PARCURS

șire a teritoriului cartierului, pentru că de obicei el este amplasat în afara lui. Adolescenții ajung astfel să cunoască mai multe, au o mai mare libertate de mișcare. În cazul lui Denver, faima liceului unde era elev a jucat și ea un rol important, pentru că "mi s-a înfiripat în cap ideea că sunt mai ceva decât ei, că sunt mai deștept că sunt la Lazăr" (D., 18 ani). La el în clasă, aproape o treime din colegi sunt rockeri. El ascultă heavy metal și "rocker am pornit cu ideea asta de a avea părul mare și de a mă comporta mai anormal" (D., 18 ani). Prima caseta cu muzica rock i-a împrumutat-o în clasa a VIII-a colegul de bancă. "Băiatul profei de mate" îi împrumuta casete ale grupului ACDC". Așa începe și rămâne la același stil, nu simte nevoie să "avanzeze" în duritate, cum au făcut-o Cristi și Ionuț. Ajuns rocker, află întâmplător că tatăl său a fost hipot și începe să asculte casetele, discurile pe care acesta le avea. De la tatăl său învață să-și facă un caiet în care să noteze componența grupurilor rock, versurile cântecelor.

"Look-ul" său de rocker este compus dintr-un minimum de "simboluri": părul lung, bocanci, jeans și din când în când tricou cu grafica grupului preferat.

Deși pornise, "ca rocker", de la ideea de a se "comporta mai anormal", își dă seama cu timpul că "n-are rost" și renunță. Recunoaște că își ascultă părintii, că este un "tip normal".

În perioada în care am făcut interviurile, pregătea examenul de admitere la Academia de Studii Economice și recunoștea că ceea ce îl preocupa este viitorul și cum să facă bani în acest viitor.

Își aduce însă aminte că în urmă cu doi - trei ani era într-adevăr "anormal", "agitat"; cum sunt acum "puștii" cu câțiva ani mai mici. El s-a liniștit; "nu sunt nici anarhist, nici anticrist, nici antișcoală nu sunt; cum să fiu anti-viitorul meu?".

Ionuț este elev într-un liceu industrial; la el în clasă sunt doar trei rockeri. Când purta plete, avea probleme la liceu

atât cu ceilalți elevi cât și cu profesorii. "Look-ul" lui în timpul întâlnirilor cu mine nu este diferit de al unui individ obișnuit. Nu purta nici plete, nici tricou cu grafica unui grup death. Avea doar jeans, bocanci în picioare și purta două inele în stilul rock. Probabil că "look-ul" de rocker este rezervat pentru concerte.

Nu se prea omoară cu școala; este adeptul principiului rock "no job, no school, no problem".

La 14 ani era fan Michael Jackson. Cristi, prietenul din copilărie, este cel care îi face "inițierea" în muzica rock. Trecerea prin stilurile rock o fac împreună, se opresc amândoi la death rock. În primii ani de liceu universul lui se limitează la "gașca" de la bloc, apoi începe să frecventeze grupul de rocker din Piața Romană. Se detașează încet încet de grupul de la bloc; ceea ce se întâmplă acolo i se pare plăcitor. În clasa a XII-a renunță să se mai întâlnească cu cei de la bloc; începe să frecventeze o altă gașcă de rockeri, în Parcul Herăstrău. Este formată de vechii membri ai gaștii din Piața Romană, la care se adaugă noi veniți aduși de cei deja integrați. Ionuț ajunge acolo cu ajutorul unui coleg de clasă care făcea parte din grupul de la Piața Romană. La rândul lui, el va aduce alți doi colegi în noua gașcă. Se ajunge aproape la 30 de membri, majoritatea elevi de liceu; sunt și câțiva care au peste 20 de ani. Se strâng în parc aproape în fiecare zi, după amiază, când se termină cursurile. Nu vin toți de fiecare dată; sunt mai mulți în perioadele de vacanță sau la sfârșit de săptămână.

Ce faceau, fiind împreună? "Jucăm cărti, cântăm la chitară, era exact ca-ntr-o tabără". (I., 18 ani). Sau beau, de regulă vodcă. Erau împărțiti în mici grupuri; unii jucau cărti, alții cântau, jucau "lapte gros" sau plecau să bea ceva. Sticla de vodcă se bea de regulă în doi sau în trei. Sunt aproape toți rockeri, ascultă același tip de muzică. Este un prim element pentru a se strângă, a fi împreună, dar nu este

suficient pentru a închega o prietenie. Ionuț este prieten doar cu trei dintre membrii marii gaști din Parcul Herăstrău.

Pentru alcool, Ionuț face rost de bani spălând parbrize într-o intersecție, împreună cu 3 amici din gașcă. El vine aproape în fiecare zi în parc, de cele mai multe ori chiulind de la școală, pentru că orele sunt după amiază. Din cauza numărului foarte mare de absențe, va fi exmatriculat din liceu în decembrie 1993. Continuă să se ducă în parc, începând să se gândească la un loc de muncă; nu contează ce, dar să poată câștiga cât mai mulți bani.

Denver și Cristi se pregăteau pentru bacalaureat, pentru examenul de admitere la facultate.

Muzică, "look", comunicare

După cum am spus și după cum este și normal, am făcut cele două terenuri succesiv; întâi cel de la București apoi cel de la Paris. Lumina în care vedeam terenul de la București a fost cu totul alta după ce am terminat terenul parizian. Interviurile rămân aceleași, răspunsurile subiecților de asemenea, dar au o cu totul altă semnificație. Pentru că acum acest teren se află în fața altuia, derulat după o aceeași metodologie, având același obiectiv. Este același teren, dar după cum am spus se vede altfel.

Comparativismul a realizat trecea de la un sistem unidimensional de analiză a unei probleme la un sistem bidimensional. Apelând la terminologia geometriei, am trecut de la dreapta la plan (dreapta - o infinitate de puncte; planul - o infinitate de drepte).

Voi încerca să explicitez care au fost schimbările de perspectivă aduse de "adăugarea" celei de a doua dimensiuni. Lunile de teren la Paris mi-au dezvăluit niște adolescenți a căror mobilitate spațială este mult mai mare decât a celor din București. Am avut pentru un timp impresia

că la București, de fapt, nu se întâmplă nimic, sau cel puțin nu se întâmplă nimic pentru subiecții analizei mele. Viața celor de la Paris, evident strâns legată în perioada copilăriei și în adolescență de cea a propriei familiilor, era presărată cu dese schimbări de locuință și, implicit, de grupuri de prieteni. Mobilitate spațială ridicată și uneori chiar și mobilitate socială; totul strâns legat de divorțialitate, în strânsă legătură și cu locul de muncă al părinților. La București înainte de 1989 familia este mult mai stabilă ca la Paris; la fel și locurile de muncă ale părinților. Mobilitatea spațială este deci mult mai redusă iar cea socială aproape că nu există. Lucrurile se prezintă altfel după ce depășim "pragul" anului 1989, dar, deși terenul s-a derulat în perioada '93 - '94, "istoria" familiei și a tinerilor intervievați este încă mult sub semnul celor trăite înainte de '89. Inerția socialului există, după cum există și rapiditatea lui extremă de a reacționa căteodată.

Într-o primă etapă deci, terenul de la București, porțiunea lui ante-89 mi se părea plutind într-o mare de imobilism. Apoi am înțeles că de fapt este vorba de ritmuri diferite de a trăi. Stiluri diferite de a trăi, de fapt. Pentru că oamenii viațuiau în condiții diferite și erau obligați să reacționeze diferit. Sub aparența cenușiuului de dinainte de '89 oamenii au trăit; altfel, este drept, dar au trăit. Avem, de fapt, o diferență de vizibilitate; regimurile diferite determină această diferență. Putem vorbi pentru Franța de o viață privată "extraverită", care se vede, care are de fapt o altă vizibilitate în comparație cu viața privată în România comunistă unde ea trebuie ascunsă, este obligată să-și ascundă normalitatea. Ceea ce se vedea aici nu trebuia să contrazică ideologia comunistă.

Rockul românesc a fost obligat și el să-și disimuleze mesajul, să-l ascundă în spatele unui mesaj inofensiv; nu-și putea permite luxul rockului occidental de a critica societatea, politicul. El a criticat,

într-un plan secund, regimul politic opresiv. Cel care îi permitea să supraviețuască dacă... Dacă participa la festivalurile naționale, dacă nu intra pe teritoriile tabu, dacă nu aborda subiectele interzise.

Într-un astfel de cadru se mișcau rockul românesc și fanii săi înainte de 1989. Erau obligați să improvizeze, să disimuleze. Ceea ce se scurgea dinspre occident a fost însă suficient de puternic încât să apară și-n lagărul comunist ceea ce putem identifica ca fiind tot rock. Pentru a înțelege ce este rockul, în cazul în care vrei cu adevărat să înțelegi, nu trebuie neapărat să ai la dispoziție întreaga informație disponibilă despre acest subiect. Este suficient să ai acces la o cantitate minimă de informație, restul putând fi dedus, imaginat. Rockul este "importat" ca orice invenție; apare în România, ca și în celelalte state foste comuniste, după modelul deja lansat în USA și UK: muzica făcută de tineri pentru tineri, cu instrumentele de bază și cu un sunet specific. Există, evident, o întârziere, dar în anii '70 PHOENIX, unul din mariile grupuri rock româneni, era în mare vogă. Si oricum, adolescenții nu puteau rămâne doar la casete, la muzica doar ascultată. Aveau nevoie de concerte care nu puteau fi susținute decât de grupurile din țară. Un concert Beatles sau Scorpions era de neimaginat în România ante-89.

Cei trei fani death din grupul de prieteni anterior analizat au devenit rockeri după 1989, când condițiile erau cu totul altele. Puteau găsi muzica mult mai ușor, concertele erau mult mai numeroase, "look-ul" rock era deja tolerat. Trecutul își spune însă cuvântul; se simte în cazul lor lipsa unei curgeri naturale, a unei continuități, în special la nivelul "look-ului". Pentru că au plete, poartă tricou cu grafica grupului preferat pe piept. Un cerclu în ureche este considerat la București un act de îndrăzneală. La Paris se poartă demult trei - patru cercei în aceeași ureche, chiar mai mulți; s-a trecut apoi la cercei în nas, în buză, pleoapă, mamelon etc.

Chiar dacă lipsesc amănuntele specifice unui rocker occidental, puținul de care dispun pentru construirea unui "look" este suficient pentru a fi recunoscuți ca rockeri. Lipsesc tocmai acele amănunte date de continuitatea unor curente muzicale care sunt întotdeauna însotite de un "look" corespunzător. Posedă totuși minimul de informație pentru a comunica celorlalți că sunt rockeri, pentru a fi percepți de ceilalți așa cum vor să fie percepți, în ton cu ceea ce înseamnă rocker într-un limbaj deja universal.

"Look-ul" fanului death, ca al oricărui fan de fapt, își are ca sursă de inspirație, ca punct de pornire "look-ul" propriilor idoli, care la rândul lui este coerent cu mesajul transmis prin intermediul propriilor cântece. Coerența acestui complex: muzica, "look", comportament pe scenă, comportament în sala de spectacol sau pe stradă este clară și este încă o ilustrare a modului în care se construiește, se comunică și se transmite o imagine.

La o astfel de imagine s-a ajuns plecându-se de la muzică. Deci ea este cea care a fost la început, ea a generat întregul complex mai sus amintit.

Muzica este pentru acest complex fan - idol un element de legătură, de fapt unul din elementele ce transmite mesajul grupului rock. Muzica este în același timp o formă de cunoaștere pentru fani dar și o modalitate de recunoaștere. Este o formă de cunoaștere pentru că prin ea fanii descoperă lumea, o cunoșc și o interpretează. În același timp, un adevărat fan trebuie să cunoască foarte bine discografia idolului, a stilului de muzică preferat. Trebuie să fie un cunoșător, altfel nu este recunoscut ca "adevărat" de către ceilalți fani. Dincolo de acest rol interior, între fani, muzica are și rolul de a accentua diferența între generații, nu numai cea generică fani - non-fani. Exemplul lui Denver este grăitor: deși tatăl său este un fost hipot, nu prin el ajunge la muzica rock, ci cu ajutorul unui coleg de clasă.

Aflând apoi că și tatăl său a ascultat aproape același stil de muzică, Denver revine asupra ideii sale că "era ca toți părinții, aberant, senii". Numai faptul că au aproape aceeași muzică în comun îl scoate, după cum se vede, din marea categorie a părinților senili și aberanți; numai pentru acest lucru Denver îl iartă pentru că îi este totuși părinte. După cum am subliniat mai înainte, Denver și tatăl său ascultă aproape aceeași muzică, pentru că nu este identică. În rock, ca și în științele sociale, există curente de modă; stiluri rock trec, apar altele, mai mult sau mai puțin diferite dar care se vor neapărat diferenția. Această schimbare continuă, mai mult sau mai puțin reală, numită de cele mai multe ori "réinnoire", este dorită, căutată de fani care nu se mulțumesc să asculte o aceeași muzică "învechită". Vor toți să aibă muzica generației lor, cea care va rămâne peste decenii "cea mai bună", niciodată egalată de ceea ce apare după. Această căutare a nouului în muzică, ajutată într-o mare măsură și de "majors" care vor întotdeauna să scoată pe piață ceva nou, îl face pe Cristi să nu înțeleagă de ce trebuie să asculte rockul anilor '60, când muzica "lui" și a celor de-o seamă cu el este death rockul. Chris, un fan goth, deplângerea soarta rockului goth în care nu mai apare nimic nou de câțiva ani și explică prin această lipsă a nouului decăderea mișcării goth, prevăzind chiar dispariția curentului dacă nu se va înnoi.

După cum se vede, nici chiar când vorbim despre muzica rock nu putem face abstracție de microbul evoluționismului; mulți dintre fani îmi vorbeau despre istoria rockului, aşa cum o știau ei, în termenii unei "evoluții".

"Look-ul" este de asemenea un element care transmite un mesaj, care face vizibil un stil de viață. El îi ajută pe fani să se recunoască și să fie recunoscuți de ceilalți. Este un mesaj mult mai accesibil decât muzica, este mesajul prin care fanii pot comunica cu exteriorul, cu non-fanii.

Muzica este deci mai importantă pentru comunicarea în interiorul complexului fani - idoli, pe când "look-ul" asigură și comunicarea cu exteriorul.

Importanța "look-ului" pentru un fan a fost mai vizibilă pentru mine în Franța. Abia aici am realizat că este la fel de important să-i recunoști pe cei ca tine, dar și să fii recunoscut de ceilalți. Să poți să te diferențiezi de cei ce nu sunt ca tine. Iar fanii simt nevoie să se diferențieze atât de ceilalți adolescenti, cât și de adulți. și este normal ca într-o perioadă de căutare identitară, când nu știi prea bine ce ești și nici ce cauți, nevoie de diferențiere să fie mult mai mare decât în cazul unui adult.

Pentru această diferențiere "look-ul" este un element mult mai important decât muzica, pentru că este vizibil, poate fi văzut de toți. Un tânăr îmbrăcat în negru și ras în cap este perceput la Paris ca cel puțin fascist, dacă nu chiar skin-head. Unul din subiecții mei, Jean, fan goth, era perceput în timpul liceului ca skin-head pentru că era tuns foarte scurt și avea alura care se potrivea imaginii - tip: înalt, masiv.

"Look-ul", după cum vedem, atinge uneori chiar valențe ideologice. Te arăți și în același timp arăți aderență la o ideologie. Nu trebuie neapărat să vorbești, să explici, să te justifici. "Look-ul" spune totul despre tine, despre ceea ce vrei să comunică trecătorilor. Devine astfel un concentrator semiotic foarte puternic. La o prima vedere spune esențialul, liniile mari ale ideologiei adoptate de cel căruia îi aparține "look-ul" respectiv.

Și fiecare element ce compune "look-ul" unui rocker spune ceva, sau a vrut să comunice ceva când a fost inventat. Semnificația fiecărui element s-a păstrat sau s-a schimbat în timp; cel care și-a construit un anumit "look" știe mai mult sau mai puțin ce vrea să comunice fiecare element. Știe însă ceva foarte bine: ca dominantă, cel mai important lucru pe care vrea să-l transmită este PROVOCAREA. Provocarea adulților, a culturii dominante,

a moralei parintilor.

Provocare mai mult sau mai puțin normală, pentru că tinerii au fost totdeauna cei care s-au revoltat. În ceea ce privește "look-ul", lucrurile sunt un pic diferite în prezent. El este mult mai diferit de ceea ce se poate zări în jur, la adulți; este mult mai îndrăzneț ca înainte. Si ceea ce este mai important, este faptul că el este PERMANENT; nu este un costum de carnaval sau de duminică. Este un costum permanent, este un "look" permanent.

Provocând arăți în primul rând că ești diferit; fiind diferit, după cum spunea și Decartes, există.

A fi și a pune în comun

Care sunt teritoriile importante pentru cele două grupuri de tineri aflate în centrul acestui studiu? Blocul, cartierul, clasa, scoala, spațiul de desfășurare a unor activități de timp liber (teatrul pentru Noemi).

De bloc nu putem vorbi decât în cazul grupului de la București; doar aici el este factor coeziv, reușește să-i strângă pe cei de aceeași vîrstă. Aici relațiile de vecinătate sunt mult mai puternice decât la Paris. Copiii se joacă împreună, se cunosc încă înainte de a fi elevii aceleiași școli generale. Grupurile de joacă din copilărie vor fi nucleele grupurilor de mai târziu din fața blocului.

Ce sunt aceste grupuri, care sunt constantele lor? Faptul că un număr de adolescenți, având în comun un același teritoriu (ceea ce este independent de ei, pentru că nu ei și-au ales unde să locuască), acceptă să împartă, să petreacă în comun o parte din timpul lor liber. Nu sunt legați prin aceleași afinități, nu ascultă neapărat același stil de muzică. Sunt în primul rând vecini, se cunosc de mici și le face plăcere să stea câteva ore pe zi împreună. În interiorul unui astfel de grup

apar mici nuclee ale celor care au mai multe lucruri în comun, cum este și cazul "triadei" Denver, Cristi și Ionuț, toți trei rockeri.

Cât de importantă este muzica pentru existența celor două grupuri? Irène spunea că pentru ea muzica nu contează în alegerea prietenilor și Noemi este un argument destul de puternic. Denver are și alți prieteni, colegi de clasă, care nu sunt rockeri.

Prietenii nu trebuie deci să asculte aceeași muzică, nu trebuie să aibă ceva în mod special. Trebuie doar să ne înțelegem bine cu ei, afirma Irène. Mai înainte însă, eu cred că trebuie să ne întâlnim cu ei. Altfel spus, avem nevoie de un teritoriu comun, pe care să aibă loc prima întâlnire. Este atât de evident că cineva ne va deveni prieten decât după ce îl vom fi întâlnit o prima oară (adică vom fi avut cel puțin o dată un spațiu comun care ne va fi permis să optăm pentru a fi împreună, adică prieteni mai apoi) încât nici nu ne mai gândim la acest lucru. Si totuși acest teritoriu în comun este foarte important și el ne arată că de fapt prietenii îl alegem și nu sunt deloc întâmplători. În primul rând pentru că nu-i putem întâlni decât dacă avem cu ei teritorii comune.

Pentru grupul de la București vecinătatea se dovedește a fi primordială, cel puțin într-o primă etapă. Urmează apoi evadarea din acest teritoriu pe care îl stăpânesc și îl cunosc din fragedă copilărie. Vor să cunoască și altceva și una din soluțiile cele mai la îndemână pare a fi cea oferită de liceu. Este tot un teritoriu cunoscut și o bună parte din timp îl petrec în incinta lui. Denver, de exemplu, optează pentru colegii de clasă; dintre ei își alege noii prieteni după ce grupul de la bloc și "triada" se destramă. În nouă grup de prieteni care ia naștere la liceu îl introduce și pe Cristi, vechiul prieten. Ionuț este ajutat de un coleg de clasă să depășească vecinătatea, cartierul; el este cel care îl introduce în grupul din Parcul Herăstrău.

La rândul lui, el va face același lucru cu alți doi cunoscuți. Pentru a accede într-un grup ai nevoie, deci, de ceva în comun cu el, o punte de legătură. Cristi îl avea pe Denver iar Ionuț pe colegul său de clasă. De partea cealaltă, Noemi avea accesul mult facilitat în mediul goth deoarece era prietenă cu Irène.

Apariția acestor grupuri de la bloc este influențată și de mobilitatea scăzută pe care o aveau familiile în România de dinainte de 1989. Părinții nu sunt obligați să se mute din cauza locului de muncă dintr-o localitate într-alta sau dintr-un cartier într-altul. Faptul că rămân în același cartier aproape toată viața face ca relațiile de prietenie ale copiilor lor, odată constituite, să dureze.

Grupurile de la bloc respectă încă o regulă: cei ce le compun au cam aceeași vîrstă. Pentru că trebuie să aibă aceleasi preocupări, să se miște în "universuri" asemănătoare.

În Franța mobilitatea spațială și socială este mult mai mare. Copiii, apoi adolescenții, fiind încă dependenți de părinți, îi urmează când aceștia se mută și nu și pot lua prietenii cu ei. Își vor face însă alții în noul liceu în care vor învăța. Pentru că la Paris, clasa, liceul, apar ca teritoriile dominante ale primelor întâlniri. Nu trebuie să uităm că în Franța adolescenții petrec aproape întreaga zi la școală, pe când în România au liberă ori dimineață ori după-amiază. Deci și temporal importanța școlii ca teritoriu este diferită în cele două cazuri.

Avem, deci, o trecere de la vecinătatea apropiată către alte teritorii (liceul, Parcul Herăstrău) pentru grupul de la București și un fel de parcurs cu mai multe schimbări de teritoriu (liceul, clasa, orașul) pentru grupul de la Paris. Explosia identității personale, proprie adolescentei, se suprapune fie pe o ruptură teritorială pentru București, fie pe un parcurs teritorial pentru cazul parizian.

Putem, deci, vorbi, la nivelul teri-

toriului de o identitate de ruptură pentru adolescenții bucureșteni și de o identitate de parcurs pentru adolescentele din Paris.

Dimpotrivă, în ceea ce privește muzica ascultată, în ambele cazuri putem vorbi de o identitate de ruptură, pentru că membrii celor două grupuri (exceptând Noemi și Denver) sunt fani ai rockului underground, un stil care afirmă o ruptură cu societatea, în spiritul rock'n rollului originar.

Noile condiții ale modernității încurajează pentru adolescenții parizieni o cristalizare identitară de parcurs, cu mai multe schimbări de teritoriu și, de fiecare dată, cu o nouă apropiere a acestor teritorii. Apropiere implicată, evident, și de constituirea unui nou grup de prieteni. Lipsa unei mobilități spațiale, sociale chiar pentru România de dinainte de 1989 a facilitat, și influențele se mai simt încă după cinci ani, o construcție identitară de ruptură.

Identitatea între separare și identificare

Apartenența la un grup de amici, faptul că suntem mai tot timpul împreună cu prietenii accentuează distanța față de lumea adulților. Pentru că suntem împreună cu prietenii, cu cei cu care acceptăm să avem cât mai multe în comun, dar ne depărțăm în același timp de lumea celor maturi. A avea cât mai multe în comun cu prietenii presupune, evident și contrariul: a avea cât mai puține în comun cu ceilalți, cu ne-prietenii. A pune, a avea în comun presupune nu numai apropierea de cel pe care îl dorim prieten, dar și îndepărțarea de ceilalți. Ne confruntăm, după cum este și normal, cu ambele contrarii.

Pentru că nu putem vorbi de grupuri fără a vorbi în același timp de identificare și separare. Crearea unui grup presupune existența ambelor procese alternativ

sau simultan. Alternativ când membrii unui grup sunt împreună, doar între ei și "joacă" apropierea sau când un membru al grupului este în fața celorlalți, a străinilor și "joacă" diferența, distanțarea. Simultan când grupul în întregime este în fața celorlalți; toți știu că grupul există, există deci o apropiere între membrii săi, dar există și diferențierea, distanțarea de non-membri.

Într-un alt registru, poate mai puțin simplist, putem vorbi de fapt de grade diferite de coeziune între individ și grupul de prieteni și între individ și societate. Pentru că niciodată el nu este separat sau izolat de societate. De cele mai multe ori nici măcar nu-și pune problema distanței dintre el și social, dintre el și grupul de prieteni. Știe că aceste distanțe există, ele se crează prin trăitul de zi cu zi, clipă de clipă și el preferă să le trăiască și nu să le analizeze.

Observații privind eficiența metodei comparative utilizată în acest caz

Simplificând puțin cele două "lumi" comparate mai sus, putem spune că ele au caracteristici proprii doar uneia dintre ele, au caracteristici care există în ambele dar care sunt diferite și au caracteristici pe care le întâlnim în ambele "lumi" și care sunt identice sau atât de asemănătoare încât par identice. Ultima categorie de caracteristici este și ea foarte importantă, deși nu apare în cadrul analizei. Ar fi redundant să apară, dar existența lor ne permite să putem compara cele două microuniversuri. Cerința echivalenței funcționale trebuie satisfăcută de fiecare dată; pentru că nu o să putem niciodată compara de o manieră dătătoare de sens merele cu caii de curse.

În cazul caracteristicilor pe care le întâlnim în ambele "lumi" dar care sunt

diferite, analiza comparativă a fost cea mai eficientă. De exemplu axa vecinătate-liceu ca teritorii s-a arătat a fi foarte prolifică tocmai pentru că aveam același punct de pornire: începutul unei relații de prietenie.

Pentru celălalt tip de caracteristici, proprii doar uneia dintre lumi, analiza nu s-a arătat prea eficientă, estompându-le. De exemplu faptul că pentru fanii goth apartenența la această mișcare apare ca o predestinare nu o întâlnim și în cazul fanilor death de la București. Si această caracteristică ce atestă elitismul fanilor goth, aleși ai destinului, chiar dacă nefericit, pentru a apartine la acest grup restrâns de inițiați nu apare decât enunțată în cadrul acestei comparații. Putem merge ceva mai departe remarcând că fanii death își manifestă în alt fel elitismul: ei, ca toți rockerii din București, se întâlnesc în Piața Romană, deci în centrul orașului. Dar în orice moment o singularitate dată de predestinare este mult mai "tare" decât una dată de ancorarea într-un teritoriu și asumarea prestigiului de care dispune acesta.

Final

Am aflat în la început că adolescența apare ca o categorie de vîrstă la începutul acestui secol. Ea face astfel ca viața să aibă o felie în plus, pe lângă cele deja existente și care partajau firul existenței ce se întinde între naștere și moarte: copilăria, tinerețea adultă, maturitatea, bătrânețea⁹.

Faptul că adolescența a devenit din ce în ce mai lungă odată cu școlarității, a făcut din ce în ce mai fluă ciclicitatea vieții. Pentru că tinerețea adultă, cea care urmează adolescenței este împinsă din ce în ce mai sus. La rândul ei, ea se relativizează, se aglutinizează și devine fluă. Fiecare o dorește cât mai lungă, fiecare dorește să părăsească cât mai târziu această vîrstă.

Maturitatea este și ea împinsă că mai sus iar bătrânețea apare doar odată cu moarte. Înainte de moarte nu suntem considerați bătrâni decât dacă am devenit senili, decrepiți.

Este din ce în ce mai greu să ne obișnuim cu ideea de-a avea copii. Pentru că ei crescând, devin măsura îmbătrânirii noastre, a faptului că timpul trece peste ei, dar mai ales peste noi.

Și ce-i mai grav este faptul că această pierdere a sensului ciclicității vieții, de fapt refuzul acestei ciclicități, este însoțită și de o pierdere a sensului responsabilităților pe care le presupune fiecare vîrstă. Pe copil, de exemplu, nu vrem să-l educăm; a educa ține de trecut, de poziția rigidă și severă a bunicilor noștri. Am devenit însă prietenii copiilor noștri (Erikson, 1972). Suntem prieteni, părem mai tineri, ne putem amesteca printre ei cu iluzia că nu suntem aşa de bătrâni. Ciclicitatea vieții este deci refuzată și ea apare ca o linie aproape continuă, între naștere și moarte. Refuz al ciclicității care este foarte în ton cu postmodernismul nu demult în mare vogă.

Nu sunt nici 100 de ani când într-un sat românesc fetele de măritat erau îmbrăcate altfel decât nevestele tinere. Ca să nu le încurci. Acum ele sunt toate îmbrăcate la fel, de fapt nu vîrsta este criteriu care diferențiază "look-ul" femeii-

lor tinere. Dar măritate sau nu, îmbrăcate la fel sau nu, au același comportament.¹

Nu mai există rituri de trecere, nu mai există categorii de vîrstă prin care individul să "treacă". Vîrsta nu mai funcționează ca un criteriu separator, ca argument, la nici un nivel al discursului. Oamenii nu mai acceptă să fie puși în cutii diferite, nu mai acceptă să treacă dintr-o cutie de vîrstă într-alta. Preferă să se agațe toți, cel puțin la nivelul iluziilor, de vîrsta cea mai valorizată: tinerețea. Ne jucăm de această dată pe relativismul dintre vîrsta biologică și cea psihologică. De fapt "ne jucăm" este cam dulce spus, pentru că de fapt forțăm relativismul diferenței ce există între cele două vîrste.

Și pentru că încheierea să fie chiar mai ambiguă decât a devenit ciclicitatea vieții, revin la muzică, pentru a sublinia un paradox ce nu poate fi reliefat decât acum. Muzica, după cum am spus-o înainte, funcționează ca un separator generațional, adolescenții îi acordă cel puțin și acest rol. Deci ei vor ca această diferență între lumea lor și cea a adulților să existe, caută să o marcheze căt mai clar. Nu ei sunt cei care vor să micșoreze diferența dintre categoriile de vîrstă. Sau mai corect nu sunt încă. Pentru că părinții lor, cei care vor să rămână căt mai mult tineri, sunt adolescenții anilor '60. Pe-atunci nici ei nu voiau să se confundă în nici un chip cu lumea adulților.

Note și bibliografie

1. JO Débats parlementaires, n° 79 AN, mercredi 18 novembre 1959.
2. André Malraux, discours de Dakar, mars 1966.
3. Imprimeu realizat pe un tricou care reproduce imagini - simbol ce țin de grupul rock preferat.
4. Talcio, târg deschis sămbăta, duminica, luni, unde se vând mărfuri noi sau uzate.
5. Unul din locurile de desfășurare al «soirées» s-a schimbat în timpul terenului meu.
6. Grup important de death rock; este de altfel grupul preferat al lui Cristi și de aici i se trage și porecla: Kreatoru'.
7. Grup de trash rock.
8. Important grup hard rock.

ÎNTRU RUPTURĂ ȘI PARCURS

9. Conform schemei dezvoltării umane elaborată de Erik Erikson (1963b) are 8 etape, primele 4 fiind cele ale copilăriei.
- Althabe G., Fabre D., Lenclud G., (ed.), *Vers une ethnologie du présent*, MSH, Paris, 1992.
- Althabe G., Lege B., Selim M., *Urbanisme et réhabilitation symbolique*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- Althabe G., Marcadet C., de la Pradelle M., Selim M., *Urbanisme et enjeux quotidiens*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- Auge M., *Non-lieux*, Séuil, Paris, 1992.
- Auge M., *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Paris, 1994.
- Adorno Th., *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.
- Anzieu D., Martin J.-Y., *La dynamique des groupes restreints*, Puf, Paris, 1990.
- Aries Ph., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris, 1973.
- Bandier N., *L'espace social du rock*, Economie et Humanisme, 297, 1987.
- Baudrillard J., *La société de consommation*, Denoël, 1970.
- Benjin A., *De l'adolescence à la post-adolescence; les années indécises*, Le Débat, 25, mai 1983.
- Boyer & al., *L'univers cultuel des lycéens et de leurs enseignants*, INRP, Rapport de Recherche n° 3, 1986.
- Brake M., *Comparative youth culture and youth subcultures: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge & Paul Kegan, London, 1985.
- Buxton D., *Le rock: star système et société de consommation*, La Pensée Sauvage, Paris, 1985.
- *** Cahiers "Jeunesses et Sociétés", CNRS/IRESKO, Paris, n. 10, février 1988.
- Ceașescu N., *La Roumanie sur la voie de parachèvement de l'édition sociale*, vol. 3, Bucarest, Ed. Meridiane, 1969.
- Ceașescu N., *Plenara Comitetului Central al P.C.R.*, 3 - 5 noiembrie 1971, Ed. Politică, București, 1971.
- Ceașescu N. (a), *Cuvîntare la Consfătuirea cadrelor din domeniul științelor sociale și învățămîntului politic* - 6 octombrie 1976, Ed. Politică, București, 1976.
- Ceașescu N. (b), *Cuvîntare la Consfătuirea de lucru a Comitetului Central al Partidului Comunist Român*, 28 decembrie 1976, Ed. Politică, București, 1976.
- Ceașescu N., *La Roumanie sur la voie de l'édition de la société socialiste multilatéralement développée*, vol. 13 (a), vol. 14 (b), Bucarest, Ed. Meridiane, 1978.
- Ceașescu N., *Le développement de l'enseignement, de la science et de la culture en Roumanie*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1979.
- Ceașescu N. (a), *Cuvîntare la Congresul al II-lea al educației politice și culturii socialiste* - 25 iunie 1982, Ed. Politică, București, 1982.
- Ceașescu N. (b), *Roumanie - passé, présent, perspectives*, vol. 3, Ed. Meridiane, București, 1982.
- Claes M., *L'expérience adolescente*, Pierre Mardago, Bruxelles, 1983.
- Cohen A., K., *Delinquent Boys*, The Free Press, Glencoe, 1955.
- Cohen S., *Folk devils and moral panics: the creating of mods and rockers*, MacGibbon and Kee, London, 1972.



- Coleman J. S., *The Adolescent Society*, The Free Press, New York, 1961.
- Daphy E., *Les caractéristiques du terrain rock: objet et problématique*, în Rock ou Micro informatique, INRP, Rapports de Recherche n° 1, 1985.
- Daphy E., *Le groupe rock. Rite de passage ou rite d'initiation*, Cahiers "Jeunesses et société", 10, 1988.
- O'Donnell M., *Age and Generation*, Tavistock Publications, London, New York, 1985.
- Eisenstadt S. N., *From Generation to Generation*, Free Press, Glencoe, 1960.
- Erikson E., *Identity and the Life Cycle*, International Universities Press, New York, 1959.
- Erikson E. (a) (ed. by), *The Challenge of Youth*, Basic Books, New York, 1963.
- Erikson E., (b), *Childhood and Society*, Norton, New York, 1963.
- Erikson E., *Adolescence et crise: La quête d'identité*, Flammarion, Paris, 1972.
- Elias N., *La société des individus*, Fayard, Paris, 1991.
- Eudeline P., Drouineau M., *Les vampires sont de retour*, Best, N° 316, 1995.
- Flacks R., *Youth and Social Change*, Chicago UP, 1971
- Frith S., *The Sociology of Rock*, Constable, London, 1978.
- Frith S., *Sound Effects - Youth, Leisure and the Politics of Rock'n Roll*, Constable, London, 1983.
- Frith S., Goonwin A., (ed. by), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London, 1990.
- Galland O., *Sociologie de la jeunesse - L'entrée dans la vie*, Armand Collin, Paris, 1991.
- Gillet C., *Histoire du rock'n roll*, Albin Michel, Paris, 1986.
- Gourdon A.-M., *Le rock - aspects esthétiques, culturels et sociaux*, col. Vibrations, CNRS, 1994.
- Hall S., Jefferson T., (ed. by), *Resistance through rituals*, Hutchinson, London, 1975.
- Hebdige D., *Subcultures: the Meaning of Style*, Methuen, 1979.
- Hennion A., *Les professionnels du disque*, A6M Métailié, 1981.
- La Fontaine J. S., *Initiation*, Penguin Books, London, 1985.
- Levi-Strauss C., *L'identité*, Grasset, Paris, 1977.
- Lucas J.-M., *Rock et politique culturelle: l'exemple de Rennes*, SER/Ministère de la Culture, 1983.
- Marcuse H., *L'Homme unidimensionnel*, Seuil, 1964.
- Mead M., *Coming of Age in Samoa*, Morrow, New York, 1961.
- Mignon P., Hennion A., *Rock de l'histoire au mythe*, Anthropos, Paris, 1991.
- Mignon P., *L'effet punk*, Esprit, octobre 1978.
- Mignon P., *Rock la Galère: on reviens toujours à Givors*, Esprit, 1, Janv. 1982.
- Mignon P., Daphy E., Boyer R., *Les lycéens et la musique*, Rapport de la recherche n.º 2, INRP, Paris, 1986.
- Mignon P., *Existe-t-il une culture rock?*, Esprit, 7, 1993.
- Mihăilescu V., Nicolau V., Gheorghiu M., Olaru C., "Un etnolog în bloc. Teme de etnologie urbană", în *Revista de Cercetări Sociale*, Bucureşti, N. 1/1994.

ÎNTRÉ RUPTURĂ ȘI PARCURS

- Moravioff G., *Fausse note: punks, encore un effort pour être révolutionnaire*, Musique en jeu, 32, 1978.
- Mungham G., Pearson G., (eds.), *Working Class Youth Subcultures*, Routhledge & Kegan Paul, London, 1976.
- Nelson E., *The British Counter-Culture (1966-1973): a Study of the Underground Press*, McMillan, London, 1989.
- Olaru C., "Des jeunes en quête d'identité: Michael Jackson et ses fans de Bucarest", Enquête d'identité, în *Civilisations*, Bruxelles, Vol XLII, N. 2.
- Pages M., *La vie affective des groupes*, Dunod, Paris, 1975.
- Patureau F., *Les pratiques culturelles des jeunes*, La Documentation Française, Paris, 1992.
- Pomeroy R., *Punk rockers*, City and society, vol. 1, n° 1, juin 1987.
- Rogers D., *Rock'n roll*, Routhledge & Kegan Paul, London, 1982.
- Roue M. - M., *Rock'n roll et ethnologie: une question de méthode*, Raison Présente 69, 1984.
- Rouget G., *La musique et la transe*, Gallimard, 1980.
- Spindler G., (ed. by), *Education and Anthropology*, Stanfort University Press, Stanfort, 1975.
- Stepherd J., *A Theoretical Model for the Socio-Musical Analysis of Popular Music*, Popular music, 2, 1982.
- Tagg Ph., *Analysing Popular Music; Theory, Method and Practice*, Popular music, 2, 1982.
- Tap P., *Identité individuelle et personnalisation*, Privat, Toulouse, 1979.
- Tomlinson A. (ed.), *Consumption, Identity and Style: Marketing, Meanings and the Packaging of Pleasure*, Routhledge, London, 1990.
- Touche M., *Musique et vie quotidienne*, Annales de Vaucresson, 1, 1988.
- Trasher F., *The Gang*, The university Press, 1927.
- Turner V., *Le phénomène rituel; structure et contre-structure*, PUF, Paris, 1990.
- Van Gennep A., *Les rites de passage*, Picard, Paris, 1974.
- Victor C., Regoli J., *Vingt ans de rock français*, Albin Michel, Paris, 1978.
- Word E., Stokes G., Tucker V., *Rock of Ages: the Rolling Stones History of Rock'n Roll*, Summit Books, 1986.
- Wike P., *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge UP, 1990.
- Willmot P., *Adolescents in East of London*, Pelican, London, 1968.
- Yonnet P., *Jeux, modes et masses 1945 - 1985*, Gallimard, Paris, 1986.
- Yonnet P., *L'esthétique du rock*, Le Débat, 40, 1986.