

Peter Stankovič

URBANA PLEMENA: SUBKULTURE V SLOVENIJI V DEVETDESETIH

**Uredili: Peter Stankovič,
Gregor Tomc, Mitja Velikonja;
ŠOU, Studentska založba,
Ljubljana, 1999; 140 str.**

Sodobno preučevanje subkultur se še vedno prevečkrat oklepa preizkušenih teoretskih konceptov, značilnih za britanske teoretike, ki so v šestdesetih in sedemdesetih letih pod okriljem birminghamskega inštituta izoblikovali temelje za preučevanje "delavskih mladinskih subkultur". Toda socialno-kulturne okoliščine, v katerih so se subkulturna gibanja izoblikovala, se povsem razlikujejo od današnjih razmer, in ravno zato sodobnih subkulturnih praks ne moremo več zaobjeti s koncepti, ki temeljijo na preučevanju delavskih mladinskih subkultur.

Zdi se, da tudi nekateri avtorji pričujočega zbornika pozabljajo na zgoraj omenjene zahteve. Težave se pričnejo že pri samem naslovu zbornika. Uredništvo je izbralo naslov "Urbana plemena". Ta pojem se navezuje prav na kritiko delavskih mladinskih subkultur, prav gotovo pa je bil v našem prostoru bolj produktiven v kontekstu osemdesetih let, ko so bile subkulturne prakse zaznamovane s političnimi in subverzivnimi predznaki, ki jih je določala dominantna kultura. V podnaslovu pa izvedemo, da je zbornik namenjen "subkulturam v Sloveniji v devetdesetih". To sicer ne bi bilo moteče, če avtorji (razen redkih izjem) ne bi svojih prispevkov zgradili na osnovi genealoških predstavitev, ki temeljijo predvsem na modelu preučevanja subkulturnih praks v osemdesetih letih.

Prvi uvodnik zbornika "Urbana plemena", katerega avtor je Gregor Tomc, ne ponuja zadovoljive obrazložitve o namenu dela, temveč se sprašuje o razmerju med biološkimi in kulturološkimi dejavniki pri ana-

lizi mladinskih pojavov. Avtorjeve "teze o telesu" subkulturne prakse skrijajo na področje mladinskih glasbenih subkultur: "Človek je pri štiridesetih lahko sicer ljubitelj tehno/rave glasbe, ne more pa biti pripadnik tehno/rave subkulture" (U. P., str. 11). V sodobnem kontekstu je vprašljivo reduciranje subkulturnih gibanj na čas najstništva in odrasčanja, torej na preučevanje mladinskih subkultur, saj na tak način avtomatsko izključimo subkulturne akterje, ki presegajo določeno starostno mejo. Tomc ugotavlja, da lahko zunanji opazovalec subkulture dojema le kot estetski pojav, "ker lahko poslušalec z 'glavo', ne pa tudi z 'jajci', mu bistvo ostane skrito" (str. 11). To torej pomeni razumevanje subkulturnih praks na ravni mladinskih glasbenih subkultur s stališča statičnega sociološkega modela preučevanja, ki širše razumevanje subkultur skrči na individualno raven dožemanja pojavov, pri tem pa ne upošteva številnih sodobnih prispevkov, ki se subkultur lotevajo z interdisciplinarnimi prijemi. Med drugim je v zadnjem času zelo popularen tudi antropološki in etnografski pristop, kar je mogoče zaslediti tudi pri nekaterih avtorjih v pričujočem zborniku. Pri takšnih raziskovanjih odigra ključno vlogo tudi neposredna udeležba raziskovalca, ki skuša preseči statične sociološke pristope.

Avtor prvega uvodnika razlikuje nostalgije in sodobne mladinske pojave. Sodobni se odzivajo na aktualen kulturni kontekst devetdesetih, medtem ko se nostalgiji mladinski pojavi opredeljujejo glede na pretekle mladinske subkulture, pri tem pa se osredotočajo na estetsko dimenzijo pojave, zato Tomc meni, da je "edina celovita sodobna mladinska subkultura, ki se vzpostavlja na glasbi tehno/rave subkultura, medtem ko so punk, rockabilly, heavy metal in balkan primeri nostalgijčnih, dokaj estetsko enodimenzionalnih pojavov" (str. 13). Zakaj naj bi bila tehno/rave subkultura večdimenzionalna, nam avtor ne pojasni, temveč samoumevno pod vprašaj postavi vse druge mladinske glasbene subkulture, in sicer zaradi odsotnosti izvornega konteksta "kulturne usode", v katerem so nastale, pri

tem pa zanemarljivo dejstvo, da subkulturne prakse niso statične in nespremenljive, temveč so v nenehnem dinamičnem gibanju in odnosu do sveta, in ravno zato jih je neustrezno ločevati na nostalgijčne in progresivne. Subkulturna gibanja se namreč vedno ozirajo k svojim izvorom in ravno to jim omogoča njihovo delovanje. Ali ni proces brikoliranja, prevzemanja dostopnih znakov in njihovega povezovanja, prestrukturiranja v zaključeno celoto, svojevrstno izražanje, ki je značilno tako za pretekla kot za sodobna subkulturna gibanja? Relevantno izhodišče za preizpraševanje nostalgije bi bilo gotovo branje Močnikovega teksta o postmodernizmu (cf. *Extravagantia*, Studia humanitatis, Minora, Ljubljana, 1993). Ob tem lahko tvegamo hipotezo, da so načela množične psihologije odločilnega pomena za oblikovanje nostalgijčnih principov, ki igrajo osrednjo vlogo pri oblikovanju sodobnih subkulturnih praks.

Tomc samoumevno zagovarja aktualnost "tehno/rave subkulture", a pozablja na teze Simona Reynoldsa, ki v članku s pomenljivim naslovom "Rave Culture" opozori na fragmentacijo "post-rave" praks v začetku devetdesetih let. Ker se subkulturno jedro lahko oblikuje le v kontekstu množične psihologije, na lokalni ravni, se je potrebno vprašati, kako lahko v današnjem vsemedijskem monopolu subkulturne prakse sploh še funkcionirajo.

Pri samoumevnem povezovanju subkultur z določenimi glasbenimi stili bi bilo koristno upoštevati vsaj poglavje "People's music comparatively" v delu *Music Grooves* Charlesa Keila & Stevena Felda (The University of Chicago Press, Chicago & London, 1994), v katerem nam Charles Keil ob navezavi na linearno pojmovanje časa v smislu Raymonda Williama razlaga oblikovanje in razvoj glasbenih stilov. Ritual je tisti pojem, ki omogoča glasbenemu slogu, da se razvija. Vključuje vse, kar skupnost upošteva kot merilo prepoznavanja, posameznikom pa določa načine delovanja v stilsko zaključeni skupnosti. Pri razvijanju stila kot tudi sloga, ki je značilen za neko stilsko skupino, odločilno

vlogo odigrajo izključitveni principi. Četudi sami temelji slogovnih lastnosti izhajajo iz dominantnih vzorcev, jih prilagodijo potrebam zaključene skupine. Zaradi povezovanja in združevanja ljudi v čedalje večje in domnevno boljše množice ("us") prihaja do stapljanja različnih stilskih lastnosti, s tem pa do slogovnih sprememb na področju same glasbene produkcije. Ta proces združevanja na področju oblikovanja glasbenega sloga lahko le posredno prevajamo na raven oblikovanja stilske zaključeneh subkulturnih skupin, in kot nas v drugem uvodniku opozori Mitja Velikonja, je zbornik posvečen prav problematiki stilskih značilnosti subkulturnih skupin: od skejterjev, rockabillyjev, garažnih (underground) rockerjev, rejverjev, gejev in lezbijk, heavy-metalcev, skinov, bikerjev do pankerjev.

"Razširitev sloga, ki vključuje različne vplive, povečuje hegemonične zahteve do točke ali faze, ko se izključitveni princip ponovno uporabi, tako da se glasbeniki iz kakršnihkoli vzrokov odločijo zavreči prekoračitve in se vrnejo k temeljem. Če lahko to fazo imenujemo nov slog ali ne, je odvisno od okoliščin in to lahko ugotovimo šele čez nekaj let po pojavitvi. Hegemonija je kot resnica, v katero verjame večina ljudi, zato ne moremo natančno vedeti, kaj pomeni ali je pomenil nek prispevek k določenemu slogu, dokler se le-ta organsko ne izteče" (Keil & Feld, 1994: 210). To pomeni, da je določanje in obravnavanje določenih kulturnih praks mogoče šele po njihovi preobrazbi v širše družbeno-kulturne vzorce. Subkulture v sodobnem kontekstu je smiselno obravnavati kot kulturne prakse, katere zajemajo tako estetsko ustvarjalnost kot način bivanja, mišljenja, stila in celostnega odnosa do sveta, zato jih ne moremo zožiti zgolj na območje mladinskih subkultur ali celo mladinskih glasbenih subkultur. Številne subkulturne teorije relativno malo povedo o glasbi, čeprav si jo postavljajo kot ključno jedro preučevanja. Pogosto njeno označevanje deluje na ravni splošnejših simbolizacij, kot so "subverzivnost", "ekskluzivnost" itd., podrobnosti o glasbeni strukturi, po-

goji obstanka določenih vrst in posebno zvočnosti kot take pa ostanejo nepojasnjene. In takšna se zdi tudi vloga glasbe v določenih subkulturah: ne toliko bistvena, temveč služi bolj kot ozadje, ki veže kulturno strukturo v celoto. Toda glasba v takšnih primerih ni analizirana celostno.

Subkulture lahko opisujemo s pojmi majhnosti, ekskluzivnosti, zaprtosti in političnosti, toda v sodobnih teorijah subkultur se postavlja vprašanje, ali so takšni opisi še vedno dovolj prepričljivi. Na to nas opozori tudi Mitja Velikonja v drugem uvodniku pričujočega zbornika. Na osnovi Hebidgevega preučevanja subkulturnih stilov Velikonja zgoščeno predstavi pojmovanje razmerja med subkulturami in subkulturnimi scenami in hkrati opozarja na dinamične odnose znotraj subkultur: "Subkulturne scene predstavljajo stičišče med dominantnimi kulturami in subkulturami in služijo kot blažilec med njimi. Zato jih je treba preučevati na ta način: v stalni, nenehni interakciji tako s subkulturami na eni strani kot z dominantnimi kulturami na drugi." (str. 18). Če so bile klasične subkulture v preteklosti politično angažirane, subverzivne in stigmatizirane od strani dominantne kulture, potem lahko ugotavljamo, da današnje subkulture izgubljajo svojo prodorno angažirano držo. Tako postaja meja med subkulturami in subkulturnimi scenami vse bolj zabrisana, vendar to ne pomeni, da se je obdobje subkulturnih praks končalo, kot zagotavljajo nekateri avtorji, ki zagovarjajo obdobje "brezrazredne družbe" (cf. Lawrence Grossberg, *The Deconstruction of Youth*, v: *Cultural Theory and Popular Culture*, John Storey, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1994), nasprotno, prav odkrivanje "*nove razrednosti*", na katero nas opozarja Mitja Velikonja, je bistveno za razumevanje sodobnega subkulturnega življenja.

Velikonjev uvodnik pojasni, da je zbornik namenjen predvsem obravnavi mladinskih glasbenih subkultur, in sicer njihovi stilski določitvi. Večina avtorjev skuša v svojih kronoloških pregledih subkulturnih praks v Sloveniji stilske značilnosti subkul-

tur samoumevno povezovati z glasbenimi praksami, pri tem pa se ne vprašajo, ali so socialne okoliščine res neposredno prevledljive na raven glasbene forme in obratno. Koristno bi bilo zastaviti tudi drugo ključno vprašanje: ali so današnja subkulturna gibanja res lahko omejena na kategorijo "mladine"?

Prispevki avtorjev so razdeljeni glede na posamezne subkulturne stile, ki so značilni za slovenski prostor. Pri svojih razlagah si pomagajo predvsem z že uveljavljenim etnografskim pristopom. Opazovanje z udeležbo in fenovska pripadnost pa se brez ustrezne teoretske podlage velikokrat pokažeta kot neprimeren pristop k pojavom. Seveda je to odvisno tudi od cilja analize. Če je bil namen zbornika ta, da pridobi širši krog bralcev (mogoče potencialnih subkulturnikov ali njihovih "nasprotnikov"), potem je svoj namen povsem opravičil, toda prav gotovo ni izčrpal vseh teoretskih meril, ki so potrebna za preizpraševanje sodobnih subkulturnih praks.

To dokazuje tudi Peter Stankovič, ki analizira slovenske garažne (underground) rockerje v devetdesetih letih. Stankovič trdi, da je "v devetdesetih rock kultura prvič pričela izgubljati svoj siceršnji izreden zalet". Takšne trditve gradi na osnovi klasičnih utopičnih izpeljav o stagnaciji rocka, ki naj bi se v začetku devetdesetih regresivno obračal k "*združevanju različnih preteklih rockovskih glasbenih stilov*", in nam skuša prodati splošno izrabljeno tezo, da se je "*skratka, rock kultura precej zaprla pred vplivi okolja v določen estetski in svetovnonazorski fundamentalizem...*" (str. 43–45). Če kot primere "*ortodoksnega fundamentalizma*", za katerega naj bi veljalo načelo zapiranja v "*sve*" rockovske tradicije iz preteklosti, navaja bende, kot so Jon Spencer Blues Explosion, Supersuckers, The New Bomb Turks, Gories, in hkrati tudi bende, kot so Helmet, L7 in Monster Magnet, potem je jasno, da gre tu za posploševanje, ki nima ne repa ne glave. Vsak od naštetih bendov ima zelo specifičen zvok in način izražanja, ki ga ne moremo po nikakršnem ključu tako

poenostavljeno primerjati. Stankovič v isti koš zmeče bende, ki gradijo zelo specifične, razpoznavne sloge.

Pri Jon Spencer Blues Explosion, ki se spogledujejo s koreninami bluesa in ga s pomočjo samosvojega, prepoznavnega sloga in sodobnih tehnoloških prijemov, ki jih poznamo tudi v drugačnih sodobnih glasbenih izraznostih (npr: sodobna hip-hop glasbena produkcija, ki v zborniku sploh ni obravnavana), izvirno premeščajo na raven sodobnega novorockovskega izražanja, prav gotovo ne moremo govoriti o nekakšni nostalgiji neinovativnosti. Vedeti moramo, da so Jon Spencer Blues Explosion nastali ob koncu osemdesetih let, in ravno zato nam Stankovičevo opravičilo, da se njegova raziskava omejuje zgolj na začetek devetdesetih let in da je prišlo v drugi polovici devetdesetih do "*pluralizacije rock glasbe*", ne zadostuje. Medtem ko so Stankovičeve glasbene reference predstavljene poenostavljeno, je treba priznati njegovo izvirno stilsko določitev rockerjev in njihovega odnosa do drugih subkultur kot tudi razmerja do dominantne kulture.

Problematika "balkan scene" nam ponuja kronologijo balkan žurov v Ljubljani in okolici, hkrati pa razloži, da le-ti niso bili dovolj močan povod za oblikovanje subkulture, saj obiskovalci teh žurov niso imeli enotnih interesov. Ključna vez te scene je bila predvsem jugoslovanska rock in pop produkcija, torej se tudi pri "balkan sceni" srečujemo z navezavo na glasbene vsebine. Miha Ceglar skuša sceni pripisati določene politične pomene, hkrati pa jo skuša ovrednotiti v razmerju s "*slovenskim političnim mainstreamom*". Sarah Thornton v svojem delu *Club cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity press, 1995) pojem mainstreama predstavi kot neustrezen koncept, ker ne zaobseže empiričnega značaja socialnih skupin, hkrati pa privede do binarnega opredeljevanja, ki temelji na vrednostnih sodbah in političnih povezavah.

Problema "etnično-politično" zaznamovanih subkultur se bolje loti Marta Gregorič, ko s svojo neposredno udeležbo, s

številnimi pogovori in intervjuji zajame problematiko slovenskih skinheadov, ki so bili vedno v konfliktu z drugimi subkulturami kot tudi z dominantno kulturo. V zborniku pogrešamo tudi problematiko "priseljenske (etnične) kulture", ki bi si prav gotovo zaslužila svoje mesto. Čeprav so "priseljenske kulture" javnosti bolj znane po uličnih akcijah pretepaških skupin, se vse prevečkrat pozablja na njihovo odrinjeno, marginalizirano plat "getovskih" naselij. Miha Ceglar bi lahko svojo kronologijo balkan žurov obogatil z obiskom kakšnega od koncertov, ki se redno dogajajo v fužinskem klubu "Bounty". Pred nekaj meseci se je v tem klubu mudil eden od značilnih predstavnikov jugoslovanskega rocka, Alen Islamović.

V zborniku lahko odkrijemo tudi nekaj presežkov. Nataša Velikonja obravnava lezbično in gejevsko sceno v slovenskem prostoru in je ne navezuje direktno na glasbeno vsebino. Kritično opredeli socialno, kulturno in politično zaznamovanost te subkulture in opozori na odklonilen odnos javnosti do gejevske in lezbične scene, ki je odrinjena na rob.

Mitja Prezelj s prispevkom o heavy metalu in Igor Bašin o panku predstavita pogoje za oblikovanje subkulturnih praks, pri čemer se bolj osredotočita na Frithovo razumevanje "scene" kot osrednjega torišča, ob katerem se oblikujejo skupinski okusi. Takšen model je rezultat kritike klasičnega preučevanja subkultur, ki jih skušajo neposredno navezovati na glasbene prakse. Avtorja definirata socialno-kulturne pogoje, v katerih "scene" delujejo, zavzameja kritično stališče do medijskega posredovanja, ki bistveno vpliva na tržne zakonitosti kulturne industrije in s tem tudi na delovanje teh dveh subkultur. Iz tega sledi, da je možno probleme subkulturne teorije dokaj uspešno reševati s kulturalistično negacijo glasbene specifičnosti, z upoštevanjem dvoumnosti in sprememb v skupinskih glasbenih okusih, z upoštevanjem pogojev, v katerih lahko glasba služi le kot ozadje ali kot igra. Po drugi plati pa je možno popularno godbo preučevati kot kulturno prakso, organizi-

rano skozi različne točke kulturne moči. Pri tem moramo biti pozorni na vse vrste socialnih odnosov, ki se razvijajo glede na razred, spol, raso, starost, lokalnost in izobrazbo, hkrati pa je potrebno poiskati mesta, kjer se premeščajo ekonomski, politični in socialni elementi in se prevajajo, zgoščajo v specifično glasbeno produkcijo.

Glede na Prezeljeve in Bašinove ugotovitve lahko dodamo, da "glasbeno občinstvo" z glasbenim produktom ne manipulira nič manj kot sami ustvarjalci. To povzroči določene socialne interakcije, saj člani nekega "manjšinskega občinstva" vedno poslušajo glasbo v kontekstu "imaginarnega drugih", in to, kar preko množičnih medijev sprejemajo, je vedno prilagojeno njihovim percepcijam, ki se navezujejo na okvire pripadnosti istovrstnim skupinam. Te skupine določene "pesmi" ne samo ovrednotijo, temveč jih tudi za svoje člane subtilno izbirajo, zato se zdijo pojmi, kot so adolescenca, najstništvo in mladina, ideološki koncepti in ne naravne stopnje, kakor so velikokrat obravnavane v kulturnih študijah (cf. Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes, Buckingham, 1995).

Ob koncu lahko ugotovimo, da "urbana plemena" s svojo etnografsko metodo neposredne udeležbe ne presežejo stilskega določanja subkulturnih gibanj, ki temelji predvsem na principu opazovanja z udeležbo. Vendar se to opazovanje osredotoča zgolj na stilske lastnosti, socialno-družbene pogoje delovanja scen, zelo površno pa vpeljuje glasbeni kontekst subkultur; to je neupravičeno, saj smo bili že na začetku zbornika opozorjeni, da zbornik predstavlja predvsem presek "mladinskih glasbenih subkultur". Zbornik torej predstavlja simbolične opredelitve samorazumevanja subkultur in subkulturnih scen, ki so sicer opisane, vendar ne ponujajo odgovora, kako različni glasbeni slogi artikilirajo določeno subkulturno identiteto. Vse to je gotovo povezano z relativno odprtostjo glasbenih kodov, ki jih je težko umestiti, poleg tega se odvija močan ideološki boj kot rezultat določanja dominantnih pomenov.

Brane Škerjanc