

Milko Poštrak

KJE SO SUBKULTURE DANES?

(IV)

V pričujočem zapisu bomo pregledali t. i. "politične razsežnosti" subkulture. Ima kulturno dogajanje, ki ga včasih opredeljujemo tudi kot subkulturno (gibanje), kakršnokoli realno (delujočo oz. učinkujočo) politično moč? Ali so "moralna panika" javnosti in občasni represivni odzivi oblasti nepotrebni ali kar zgrešeni? Se morebiti različne oblike subkulturne prakse med seboj razlikujejo v političnem naboju in/ali namenu?

POLITIČNA MOČ SUBKULTURE MOČ BESEDE

Bolj ali manj izrazitemu, spektakularnemu ali vsaj nenavadnemu vstopu dane subkulture v javnost je večinoma sledila "moralna panika" javnosti. Hebdige, ki se je močno oprl na francoski strukturalizem, zlasti na semiologijo, utemeljeno v dediščini Ferdinanda de Saussurja (1989) in v delu Rolanda Barthesa (1971, 1990), je za subkulture zapisal, da so

"hrup (nasproti zvoku): poseganje v običajno zaporedje, ki vodi od resničnih dogodkov in pojavov do njihovega predstavljanja v sredstvih javnih občil. Zato ne smemo podcenjevati označevalne moči spektakularne subkulture, ne le kot možne anarhije 'tam nekje', temveč tudi kot resnični vzvod semantičnega nereda: neke vrste začasno zastajanje v sistemu predstavljanja" (HEBDIGE 1980: 91).

Hebdige taki pomenski zmedi pripisuje globoke posledice, vsekakor pa izziv normativnemu svetu:

"Predvidljivo je torej, da bo kršenje avtoriziranih kodov, prek katerih se organizira in doživlja družbeni svet, imelo precejšnjo moč izzivanja in vznemirjanja" (*ibid.*).

Podobno kot je Lévi-Strauss opazil, da se v nekaterih mitih napačna izgovorjava besed in napačna uporaba jezika uvrščata med najhujše grehe ob incestu, tako tudi

"spektakularne subkulture izražajo prepovedane vsebine (zavest o razredni pripadnosti, zavest o razlikovanju) skozi prepovedane oblike (prekrški v normah oblačenja in obnašanja, kršenje zakona itd.). Subkulture se obravnavajo kot umazane in nen(a)ravne" (*ibid.*).

Pojav spektakularne subkulture pa spremlja val histerije v javnih občilih (*ibid.*: 93). Po prvem valu zgražanja se ponavadi del obrazcev subkulture (oblačenja in obnašanja, pa tudi drugih kulturnih "proizvodov", torej glasbe, plesa, fotografije, oblikovanja itn.), "nevtralizira" in zlije v prevladujoče (ali splošno sprejeto, sredinsko) kulturno dogajanje kot zgolj še ena "modna muha" ali "trend". Hebdige ob tem pravi:

"Ne glede na to, kaj pritegne pozornost javnosti, se pojavljanje v občilih neizbežno izteče v širjenje in hkratno gašenje subkulturnega stila" (*ibid.*: 94).

Posamezne subkulture, recimo *hardcore*, so se poskušale temu izogniti z zavračanjem občil in nasploh z izstopom iz javnosti, s konstrukcijo (bolj ali manj celovitega, vseobsegajočega) paralelnega sveta. Ponavadi se tak "paralelni svet" po določenem času sam razkroji, subkultura razpade, njeni protagonisti pa se na različne načine in v različni stopnji vključijo v "uradno" ali osrednjo kulturo. Takemu primeru smo lahko sledili pred nosom: sredi osemdesetih so ljubljanski pripadniki t. i. "hardcore kolektiva" zavračali in se izogibali kakršnemukoli pojavljanju v občilih, celo na

(njim in drugim subkulturam naklonjenem) Radiu Študent. V drugi polovici osemdesetih in v devetdesetih pa je večina protagonistov že razporejena po kulturnih ustanovah. Udeležujejo se tudi raznovrstnih javnih prireditev ter sami iščejo možnosti predstavljanja svojega dela.

Ko Brake govori o mladih in nanje vezanih oblikah kulture, jih razdeli v štiri skupine: "spodobna mladina" (večini mladih se posreči preživeti ta čas svojega življenja brez vpletenosti v kakšno najstniško kulturo ali vsaj ne v tiste njene vidike, ki so videti deviantni), "prestopniška mladina" (vpleteni v nezakonita dejanja, kot so tatvine, nasilje ali vandalizem, ženske pa v neodobravano spolno vedenje), "kulturniški uporniki" (navadno vpleteni v subkulture na obrobju boemskega izročila; so na obrobju literarno umetniškega sveta in bolj privrženci kot umetniki) ter "politično militantna mladina" (BRAKE 1983: 34; 1985: 23). S slednjo, ki - po Brakeu - sodi v radikalno tradicijo politike (od politike za varstvo okolja in politične skupnosti do neposredne militantne akcije) se bomo pblize ukvarjali v naslednjem razdelku.

MOČ DEJANJA

V uvodnem delu smo torej govorili zlasti o simbolični subverzivnosti, o "uporu na ravni znaka, simbola", sedaj pa pogledjmo, kaj lahko subkultura oz. njeni pripadniki zares storijo.

Za posamezne pripadnike subkulture ima seveda le-ta različne pomene. Nekomu je subkultura glavna razsežnost v življenju, drugemu le rahel odklon, sprostitev od monotone, a še vedno pomembnejše resničnosti šole, službe, doma. Subkulturna praksa je lahko način bega, popolne ločitve od okolja, družbe, ali le trenutek sprostitev in ponovnega vključevanja v "resničnost" po zabavi ali koncu tedna (HEBDIGE 1980: 119). Tudi s tega vidika je lahko še vedno aktualna že večkrat omenjena Tomčeva delitev mladinskih gibanj na "subkulture" v ožjem pomenu besede, "subpolitike" in "kontrakulture" (TOMC 1989: 7-8). V tem kontekstu bi bili za nas aktualni mladinska subpolitika, ki po Tomčevi definiciji zajema tista gibanja mladih, ki razvijajo lastne oblike političnega prepričanja in delovanja, in mladinska kontrakultura, ki skuša subkulturni (torej

lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila) in subpolitični vidik združiti v enotno držo (*ibid.*). V okvir tako opredeljene mladinske subpolitike bi sodila t. i. "nova družbena gibanja", ki so se razmahnila zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih, posamezni segmenti pa so dejavni še sedaj.

Tu lahko spet navežemo na Brakea, ki v okvir politično militantne mladine uvršča tudi

"struje političnih skupin ali tako razprostranjeno množično gibanje, kot so bila mirovna gibanja v petdesetih letih. Lahko so etnične skupine, kot so Črni panterji, široko zasnovana gibanja za državljanske pravice, skupine, osredotočene k spornim točkam - kot so bile skupine proti vietnamski vojni, pacifisti, študentske skupine, politične struje ali borci proti onesnaževanju okolja" (BRAKE 1983: 35).

Hebdige govori o "odporu skozi stil", ki se je manifestiral pretežno prek zunanega videza (majice z napisi, pričeske itn.) (HEBDIGE 1980: 105) in ki je bil pomembna razsežnost številnih subkultur. Tovrstna dejavnost je po svoje presegala Tomčevo opredelitev subkulture kot (zgolj) lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila, ker je "delovala" navzven, bila je oblika komunikacije. Hkrati pa ni (vsaj ne nujno ali vedno) dosegala ali zajemala "konkretnosti" lastnega političnega prepričanja, zlasti pa delovanja.

Vendar so seveda vprašanja, ki jih sprožamo, v glavnem terminološke narave. Vprašanje pa je, kakšna (če sploh) je pravzaprav resnična "politična moč" subkulture.

Tu lahko postavimo ohlapno domnevo, ki jo bomo poskušali natančneje obdelati v nadaljevanju: politična (ne)moč subkulture je enaka kot politična (ne)moč kakterekoli pojavne oblike kulturne prakse. Ključna je njena povezanost z nosilci (družbene) moči in njihovo razmerje do vsakokratnega družbenega konteksta. Ta predpostavka seveda sega prek meja naših zapisov o subkulturah, saj bi se morali lotiti politološke analize družbenega dogajanja ali političnih bojov, za to pa nimamo sredstev, niti nimamo takega namena. Z vprašanjem politične moči subkulture se bomo ukvarjali torej le znotraj meja kulturološkega konteksta. Oprli se bomo zlasti na knjigo Raya Pratta *Rhythm and Resistance* (Ritem in odpor) z

jasnim podnaslovom: "Explorations in the Political Uses of Popular Music" (Raziskovanje političnih rab popularne glasbe; PRATT: 1990).

MOČ ZVOKA

T. i. sodobne urbane subkulture se v glavnem navezujejo na kakšno od stilskih oblik sodobne, t. i. popularne glasbe (ali so prežete z njo). Teoretiki jo ponavadi delijo na "pop" in "rock" (FRITH 1986: 43 in drugod; CARDUCCI 1990 itn.), ob čemer kot pop opredeljujejo industrijsko proizvedeno ("*tin pan alley*") glasbo, namenjeno potrošnji, rocku (ali rock-and-rollu) pa pripisujejo različne subverzivne in druge pomene. Tudi Ray Pratt razmišlja podobno in se posveča zlasti temu segmentu popularne glasbe.

Pratt se najprej sprašuje, kaj je pravzaprav "sporočilo" določene pesmi, nato, ali občinstvo sploh "sprejme" to sporočilo, zatem, kako to sporočilo "uporabi" ali kaj stori z njim, in (ne)nazadnje, kako je sporočilo strukturirano ali modulirano skozi sisteme produkcije in transmisije ali difuzije (PRATT 1990: 6). Ob tem Pratt glasbo pojmuje kot eno od kulturnih dobrin, kot v Marxovem smislu uporabno in menjalno vrednost. Ljudje uporabljajo te kulturne dobrine za določanje svoje identitete, pa tudi identitete posamezne subkulture ali osebnega stila. V tem postopku se lahko pomen ali sporočilo dane dobrine spremeni ali predela v drugačno sporočilo od prvotnega (*ibid.*). To seveda pomeni, da lahko dan vzorec obnašanja ali dana pesem dobi v drugem kontekstu (bolj ali manj izrazito) drug pomen. Tu se spomnimo recimo pesmi *My Way*, ki jo je Frank Sinatra prepeval s predstavo ali sporočilom zadovoljnega, uspešnega in tudi družbeno priznanega in uglednega človeka na koncu svoje poti, Sid Vicious in Nina Hagen pa sta (oba deloma s spremenjenim besedilom ter seveda stilom glasbe, vsak pa tudi s svojim poudarkom) sporočala, da sta predstavnika neke subkulture, ki si je z brezkompromisno držo in s šokantnim ali kritičnim nastopom ustvarila "lastno pot" življenja in delovanja.

Ray Pratt med drugim analizira Springsteenovo izvedbo pesmi *This Land Is Your Land* Woodyja Guthrieja. Pravzaprav se Springsteen in omenjena pesem vlečeta kot

rdeča nit skozi celotno Prattovo knjigo. Še več: sta dobesedno vzrok te knjige, kot avtor pravi na nekem mestu (PRATT 1990: 11). S pomočjo Springsteena in te pesmi Pratt - na deloma simboličen način - razlaga svoja stališča, zato ju bomo na kratko predstavili. Pred tem pa moramo pripraviti kontekst.

V enem od prejšnjih zapisov o subkulturah smo sklenili, da je soočanje dveh velikih kulturnih sklopov, belskega evropskega in črnskega afriškega, v dvajsetem stoletju dobesedno eksplodiralo v množici bogatih kulturnih dogajanj. Te procese moramo sedaj vsaj bežno obnoviti, da bomo lahko na tej podlagi odčitavali politične konotacije subkultur in nanje vezanih oblik glasbe.

Katerokoli sodobno urbano subkulturo bomo namreč pregledali, bomo v vsaki našli vsaj drobce črnske kulture (AMALIETTI 1986; FRITH 1986; HEBDIGE 1980; itn.). Celo tako (belsko) rasistično usmerjena subkultura, kot je skinheadovska, si je zgled in v prvem obdobju tudi glasbo sposodila oz. delila z jamajškimi *rude boys* (mladinsko delinkventsko subkulturo, vezano na glasbo *ska*) (BRAKE 1983: 76, 180). Tudi zato, še zlasti pa z vidika političnih razsežnosti, se mora vsako razmišljanje o subkulturnih oblikah življenja belske (tudi evropske) populacije prej ali slej srečati z vprašanjem zgodovine temnopoltih (najprej sužnjevi, nato svobodnih, vendar diskriminiranih) prebivalcev Amerike. Na tem mestu začenja svojo knjigo tudi Ray Pratt.

Na kratko moramo torej povzeti eno možnih interpretacij tega burnega dogajanja, ki se je odvijalo na tleh Združenih držav Amerike, deloma na Karibskih otokih, zlasti na Jamajki, deloma pa tudi na Britanskem otočju.

O nastanku in razvoju sodobne glasbe ameriških temnopoltih prebivalcev (*rhythm and blues* in *jazz*), imamo iz različnih razlogov zelo malo podatkov, pa še ti so utemeljeni v ustnem izročilu ali pa datirajo iz prvih desetletij tega stoletja, ko so posamezni ameriški etnologi in muzikologi za potrebe kongresne knjižnice posneli nekatere predstavnike bluesa. Pred omenjenimi posnetki ni ohranjen noben zapis črnske glasbe, s čemer je problem podoben kot pri evropski ljudski glasbi. Niti ena niti druga se namreč ni zapisovala, kakor se je z notnimi zapisi ohranjala evropska t. i. klasična ali resna

glasba. Na razpolago so le ostanki, izročila, ki so se skozi čas dodobra predelala, mutirala.

Peter Amalietti v svoji knjigi *Zgodbe o jazzu* (1986) vseskozi, zlasti pa v uvodu, poudarja povezanost temnopoltih ustvarjalcev jazza z njihovo pradomovino Afriko. Tako navaja jazzovskega trobentača Dizzyja Gillespieja, ki pravi:

“Če gre proučevalec naše glasbe dovolj v preteklost, odkrije, da je njen glavni izvor Afrika. Ne samo naša glasba, temveč glasba celotne zahodne poloble - glasba Kube, Brazilije in Karibov, vse prvenstveno izvirajo iz Afrike” (*ibid.*: 17).

Afrika je bila po nekaterih dognanjih v tisočletjih pred našim štetjem nekakšno “središče sveta”, po relativno hitri razširitvi puščave Sahare dva tisoč let pred našim štetjem pa se je za kakšnih tri tisoč let znašla v osami. Šele v devetem stoletju našega štetja so se spet začele povezave Afrike z drugimi deli sveta, najprej prek islama, nato pa - nekje v 14. stoletju - prek krščanstva. Takrat so začele zahodnoevropske trgovske ladje pristajati ob zahodni obali Afrike. V šestnajstem stoletju so v Evropo že prišle prve (zapisane in tako ohranjene) novice o glasbenem udejstvovanju prebivalcev Afrike. Amalietti navaja, da je imela islamska oz. arabska kultura močan vpliv na številne afriške kulture, zlasti na tiste v savanskem pasu zahodne Afrike, v obalnem pasu vzhodne Afrike in v Sudanu. Medsebojni vplivi so bili zelo različni, vključevali pa so tudi izmenjavo z Evropo, v katero je prek Arabcev prišlo tudi nekaj izvirnih afriških glasbil. Ta podatek nam pojasni, zakaj se je toliko oblik političnega gibanja temnopoltih od srede šestdesetih let tega stoletja in od Malcolma X naprej tako močno navezovalo na islam.

Amalietti navaja podatke, po katerih je razvidno, da je afriška glasba že stoletja izredno zapletena in visoko razvita umetnost ter da je prav verjetno, da je njen razvoj daljši od razvoja evropske glasbe. Hkrati omenja izreden pomen glasbe za prebivalce Afrike, kar je bilo pozneje osnova za podobno pomembno mesto v življenju temnopoltih sužnjev v Ameriki in na Jamajki.

Lastniki sužnjev so kmalu začeli pokristjanjevati sužnje, še zlasti, ko so ugotovili, da

naj bi bil pokristjanjen suženj pokornejši in bolj delaven od “poganskega”. S tem v zvezi citirajmo antropologa Paula Radina, ki pravi:

“Suženjski črnc se ni spreobrnil k bogu, temveč je boga spreobrnil k sebi. V krščanskem bogu je odkril trdno točko, ki jo je tudi zelo potreboval, saj je znotraj sebe in okoli sebe lahko opazoval samo neodločnost in brezciljno spreminjanje” (*ibid.*: 53).

Omenjena ugotovitev velja tako za črnce v Ameriki kot za tiste na Jamajki, čeprav so bili slednji radikalnejši. Oni so namreč v rastafarjanstvu (gl. recimo BRAKE 1983: 172-183) razvili pojmovanje “črnega Boga”, medtem ko so ameriški črncci le blago modificirali belsko zamisel Boga.

V zvezi s povezovanjem in medsebojnim vplivanjem glasbene prakse ameriških črncev s tradicijo evropske ljudske glasbe je indikativna naslednja Amaliettijeva navedba:

“Glasbeniki bluesa so po državljanski vojni začeli uporabljati harmonski vzorec, ki ga srečamo v večini evropske ljudske glasbe in tudi v predromantični klasični glasbi in ki so ga črncci prevzeli preko protestantskih nabožnih pesmi ter iz ljudske glasbe belih gospodarjev” (*ibid.*: 74); “ker pa noben akulturacijski proces ni popolnoma enosmeren, se je začenjalo dogajati tudi obratno. Prvi belec, ki je zgodovinsko dokumentirano za profesionalne namene uporabil črnsko glasbo, je bil nemški emigrant Gottlieb Graupner, ki je v ZDA prišel leta 1795” (*ibid.*: 77).

Amalietti pravi naprej: “Ragtime je bila prva glasbena zvrst, s katero je Amerika vstopila na svetovno glasbeno sceno, ki je bila do tedaj izrazito evropocentristična” (*ibid.*: 92). Takrat so se stvari začele obračati na glavo. V drugi polovici dvajsetega stoletja je bila Amerika vse bolj v središču kulturnega dogajanja.

Na kratko bi lahko povzeli takole: v šestnajstem, sedemnajstem in osemnajstem stoletju so poskušali črncci ohraniti svoje “kulturno izročilo” in hkrati ustvariti kulturno prakso, ki bi artikularala razmere, v katerih so bili. Tu je prišlo do prvih povzemanj tudi belske, v glavnem ljudske, pa tudi klasične evropske glasbe. Dokumentov iz tega časa skorajda ni, zato so to le domneve, ki temeljijo na rekonstrukcijah.

Pri tem se opiramo tudi na podatek, da je leta 1707 Isaac Watts izdal pesmarico himn in spiritualov, ki je vplivala na razvoj črnškega petja himn, leta 1782 pa je izšla pesmarica ljudskih pesmi, v kateri sta tudi *Yankee Doodle* in *Negro Jig* (*ibid.*: 28).

V devetnajstem stoletju, zlasti v drugi polovici, je že prišlo do povratnega vpliva črnške glasbe na ameriško belsko kulturo, ki se je medtem intenzivno razvijala tudi na podlagi mešanja kultur različnih evropskih narodov, ki so jim priseljenci pripadali. Šlo je zlasti za nizozemsko, angleško, irsko in nemško ljudsko glasbo. V tem času se je v že izdelani obliki vzpostavila tudi ameriška črnška kulturna oblika, imenovana *blues*. Na prelomu devetnajstega v dvajseto stoletje se je razvijala glasbena oblika, pozneje imenovana *jazz*.

V prvi polovici dvajsetega stoletja se blues iz arhaične, *country* inačice, prelevi v urbani blues s poudarjenim ritmom, torej t. i. *rhythm and blues*, pozneje tudi z električno zasedbo. Ta je neposredni predhodnik glasbenega hibrida, ki se je pojavil v petdesetih letih kot *rock and roll*.

V petdesetih in šestdesetih se je rock and roll razvijal po eni strani kot glasba belske mladine. Po drugi strani pa se je ohranjala tudi tradicija ameriške belske ljudske glasbe (*folk*), ki je bila v petdesetih in prvi polovici šestdesetih nabita s političnimi sporočili. Po tretji strani sta se ohranjala črnški *blues* in *rhythm and blues*, na tej podlagi pa so se razvijale oblike *soul* in *funky* glasbe tudi kot izraznega sredstva vse bolj izražene samozavesti temnopoltih prebivalcev ZDA.

Vzrok za prežetost folk pesmi s političnimi vsebinami je v preprostem dejstvu, da so si razne ameriške delavske politične organizacije začenjale lastiti ta del kulturne dediščine kot propagandno gradivo (prim. FRITH 1986: 39). Eden od pomembnih ustvarjalcev folk glasbe je bil tudi prej omenjeni Woody Guthrie, ki je navdihnil celo vrsto ali celo generacijo folk, ali natančneje, protestniških pevcev prve polovice šestdesetih, od Boba Dylana in Peta Seegerja do Phila Ochsa in drugih. Tudi na podlagi protestniške glasbe se je vzpostavljalo vse bolj - tudi politično - dorečeno in organizirano gibanje, ki se je v drugi polovici šestdesetih izteklo v pohodih, demonstracijah in drugih

oblikah manifestiranja političnih stališč zunaj formaliziranega prizorišča političnih bojev, ki ga v ZDA od nekdanj posebljajo obe veliki stranki z občasnimi volilnimi rituali in ameriški kongres.

Na podobni ravni - seveda z vsemi razlikami v položaju ras - je potekalo tudi politično gibanje temnopoltih prebivalcev Amerike. Vendar s precej bolj tragičnimi posledicami. Najvidnejši žrtvi sta bila Malcolm X in Martin Luther King, temnopolti pa so ob njunih organizacijah razvijali še vrsto drugih bolj ali manj trdno organiziranih strank, skupin ali gibanj, ki so se razlikovala tudi v svoji radikalnosti in sredstvih. Tu smo spet na robu politološkega polja, zato ostanimo na pol poti in se vrnimo v vedno nekoliko mistificirano in s simboli preprejeno okolje kulturologije.

Woody Guthrie je torej v prvi polovici tega stoletja napisal pesem *This Land Is Your Land*, ki jo je sredi osemdesetih preigral tudi Bruce Springsteen. Ustvarjalec, ki je začel s svojim delom konec šestdesetih (kot številni drugi) pod vplivom protestniške tradicije folk glasbe, zlasti Boba Dylana. V sedemdesetih je Springsteen že razvil lastno obliko ustvarjalnosti s trdno rock-and-roll osnovo in z besedili, v katerih je govoril o marginalcih, izgubljenih iluzijah, o ameriških sanjah in podobnem. V uvodu k pesmi *This Land Is Your Land*, ki jo kot nekakšno vodilo povzema Ray Pratt, je Springsteen izjavil: "To je največja pesem o Ameriki, ki je bila kdaj napisana. Vendar nisem prepričan, da besedilo še vedno drži. Govori o obetih, ki se za veliko ljudi sesuvajo iz dneva v dan" (PRATT 1990: 2). Pratt, ki je bil na tem koncertu (posnetek najdete na CD/LP plošči *Bruce Springsteen Live 1975-85*), se nato na podlagi vzdušja in vtisa skozi vso knjigo sprašuje o pomenu tega dejanja, o njegovih konsekvencah, o možnostih delovanja.

Zares, kaj lahko stori poslušalec na koncertu, ob plošči ali radijskem ali TV sprejemniku, ko sliši določeno pesem s politično vsebino? Lahko napiše knjigo, kot je storil Ray Pratt, lahko se pridruži politični stranki, gibanju, zvezi ali drugi obliki (politične) organiziranosti ali ustanovi svojo. Lahko spremeni način življenja, odnos do sveta itn. Vendar je - kot smo že nakazali - poslušalčeva reakcija avtonomna in precej neodvisna od ustvarjalčevega ali

izvajalčevega namena. Koncert ni (nujno ali po definiciji) politični shod, čeprav lahko ima te značilnosti. Prav tako pesem in vsaka druga oblika ustvarjalnosti ni (po definiciji) sredstvo političnega boja, čeprav to lahko (načrtno ali nenačrtno) postane. Splošno znan in hkrati vreden nadaljnjega raziskovanja je, recimo, pomen posameznih kulturnih dobrin, ki morebiti ob nastanku niti niso imele namena posredovati vsebine in pomene, ki so jih dobile ali so jim jih pripisali pozneje. Recimo pesem Lili Marlen, ki je dobila med drugo svetovno vojno novo, silovito razsežnost in je ostala svojevrstni simbol do danes. Ali pa - sicer že ob nastanku sredi šestdesetih (razmeroma) protestniška - pesem *Maggie's Farm* Boba Dylana, ki so jo na prelomu sedemdesetih v osemdeseta pod vladavino Margaret (Maggie) Thatcher (zlasti zaradi vrstic: "Nočem več delati na Maggijini kmetiji") povzemale britanske novovalovske zasedbe.

Pesem ali glasba in druge oblike kulturne dejavnosti torej "same po sebi" nimajo "politične moči", vendar jo lahko v danem kontekstu pridobijo. Lahko postanejo realni mehanizmi družbenih gibanj, vendar ne kot izolirane entitete, temveč v večplastni in zapleteni povezavi z drugimi družbenimi dejavniki. Lahko so - kot se je pogosto dogajalo tudi v zgodovini mladinskih (političnih) in/ali subkulturnih gibanj - pomembna razsežnost teh dogajanj. V drugi polovici sedemdesetih si je vrsta organizacij in gibanj v Veliki Britaniji (Rock proti rasizmu, Rock proti seksizmu itn.) nadela celo ime po določeni vrsti glasbe. Takrat so bili številni koncerti organizirani kot politični shodi in narobe. Tudi v Sloveniji se je - zlasti s pojavom punka in s policijsko ali režimsko represijo (saj so jo iniciirali politični krogi, prim. Tomc 1994: 189) od konca sedemdesetih, skozi osemdeseta in konec osemdesetih (ob "sojenju četverici") rock glasba vseskozi prepletala s politično dejavnostjo. Tak je bil koncert v podporo poljskemu sindikatu Solidarnost na začetku osemdesetih ali koncert, na katerem je reggae ustvarjalec Macka B izrazil podporo tedaj zaprtemu Janši (koncert in kasetna z naslovom *Dost' mamot* v izdaji Druge godbe) ob koncu osemdesetih, skoraj dobesedno "politično-kulturni shod". Zveze ali podobnosti z narodnopreredniškimi

"tabori" iz devetnajstega stoletja seveda niso naključne.

Kulturna ustvarjalnost ali umetnost je ena od razsežnosti človekove dejavnosti. Ubada se z vsemi pomembnimi vozlišči človekovega življenja, z rojstvom, smrtjo, ljubeznijo, slovesom in tudi s tistimi vsebinami, ki jih imenujemo politične. S tega vidika bi lahko rekli, da je za tovrstnega ustvarjalca zlasti pomembno, kako uspešen je znotraj danega, v tem primeru "umetniškega" konteksta. Bruce Springsteen ni pomemben, "dober" ali prepričljiv ustvarjalec zaradi političnih vsebin (ali uporabe le-teh) v svojih pesmih, temveč zato, ker se mu je dane vsebine posrečilo ("umetniško" ali "kulturno-ustvarjalno") ustrezno artikulirati. Politični pomen njegovega početja pa seveda tudi opredeljuje pomen in mesto tega ustvarjalca.

Ray Pratt, ki je v svoji knjigi kar temeljito in z različnih vidikov (psihološkega, sociološkega, zlasti pa kulturološkega) pregledal politično (upo)rabo in učinke različnih segmentov tistega, čemur rečemo sodobna popularna glasba, sklene pisanje na podoben način. Po eni strani ugotavlja, da glasba sama po sebi ne ustvarja političnih gibanj, niti sama zase ne spreminja zavesti. Vendar lahko v obdobjih družbene spremembe katalizira osebna stališča (PRATT 1990: 200). Hkrati je zanj kulturna praksa ena tistih razsežnosti človekovega bivanja, ki mu lajša, lepša in bogati življenje. Ko navaja znani govor Martina Luthra Kinga, ki se začne z besedami "Sanjam o..." / *I Have a Dream*, dodaja:

"Take sanje so pomemben del realnosti našega življenja. Življenje bi bilo brez njih neznosno. Brez takih sanj, kot so bile Kingove, in brez vrste organizacij, ki so se zbrale, da bi jih izrazile, bi ne bila mogoča nobena bolj radikalna politična dejavnost, ki bi temu sledila" (*ibid.*: 205).

V izteku knjige se Pratt (vsaj simbolno) vrača k začetku: k tradiciji "kulturn(i)škega odpora" temnopoltih Američanov, torej njihovega večstoletnega boja, artikuliranega v kopicah kulturnih praks, ki so jih ob tem ustvarili. Ugotavlja - pri tem se sklicuje na izjavo francoskega sociologa Alaina Touraina -, da je bil v Ameriki v šestdesetih v ospredju kulturni(ški) odpor, v nasprotju, recimo, od dogajanja v

Franciji, kjer je bil v ospredju socialni boj (*ibid.*: 202).

S tega vidika je njegova knjiga zlasti izvrstna zbirka navedkov in interpretacij političnih vsebin v raznih stilskih oblikah popularne glasbe dvajsetega stoletja v ZDA. Pratt sklene:

“Sodobna popularna glasba kot oblika množične komunikacije, ki odseva in oblikuje upanja in želje milijonov posameznikov in ki povzema sestavine vrste predhodnih izraznih oblik, zares deluje kot oblika množične politične komunikacije. Razkriva neizražena hrepenjenja in predstavlja grobi kulturni material, ki omogoča vsakemu posameznemu poslušalcu, da ga uporablja v službi najbolj osnovnih človeških vzgibov po preživetju, rasti in ustvarjanju osebnih in kolektivnih občutkov identitete,

pogosto v soočenju s pritiski sedanjosti” (*ibid.*: 213).

Sklenemo lahko z mnenjem enega najvidnejših ameriških kulturologov Lawrence Grossberga:

“Rock ni glasba individualne svobode, temveč glasba družbene avtonomije, in ne obstaja ločeno od drugih oblik kulture. Toda to, kar dela rock glasbo enkratno in neponovljivo, sta njen protisloven odnos do prevladujoče ideologije in njeno izražanje preživetja kot zabave. Če ta dejstva upravičujejo trditev, da je rock uporniškega duha, pa prav tako zanikajo vsako možnost, da bi rock glasba kdajkoli imela kakršnokoli revolucionarno moč” (GROSSBERG 1984: 17).

(Se nadaljuje.)

Literatura

- P. AMALIETTI (1986), *Zgodbe o jazzu*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- R. BARTHES (1971), *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- (1990), *Retorika starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: ŠKUC, FF (Studia Humanitatis).
- M. BRAKE (1984), *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: Krt.
- (1985), *Comparative Youth Culture*. London: Routledge.
- D.J. CARDUCCI (1990), *Rock and the Pop Narcotic*. Chicago: Redoubt Press.
- S. FRITH (1986), *Zvočni učinki*. Ljubljana: Krt.
- L. GROSSBERG (1984), Družbeni pomen rock and rolla. *Glasbena mladina* 14, 8: 16-17.
- D. HEBDICE (1980), *Potkultura: Značenje stila*. Beograd: Pečat.
- R. PRATT (1990), *Rhythm and Resistance*. London: Praeger.
- F. SAUSSURE (1989), *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- G. TOMC (1989), *Druga Slovenija*. Ljubljana: Krt.
- (1994), *Profano*. Ljubljana: Krt.

