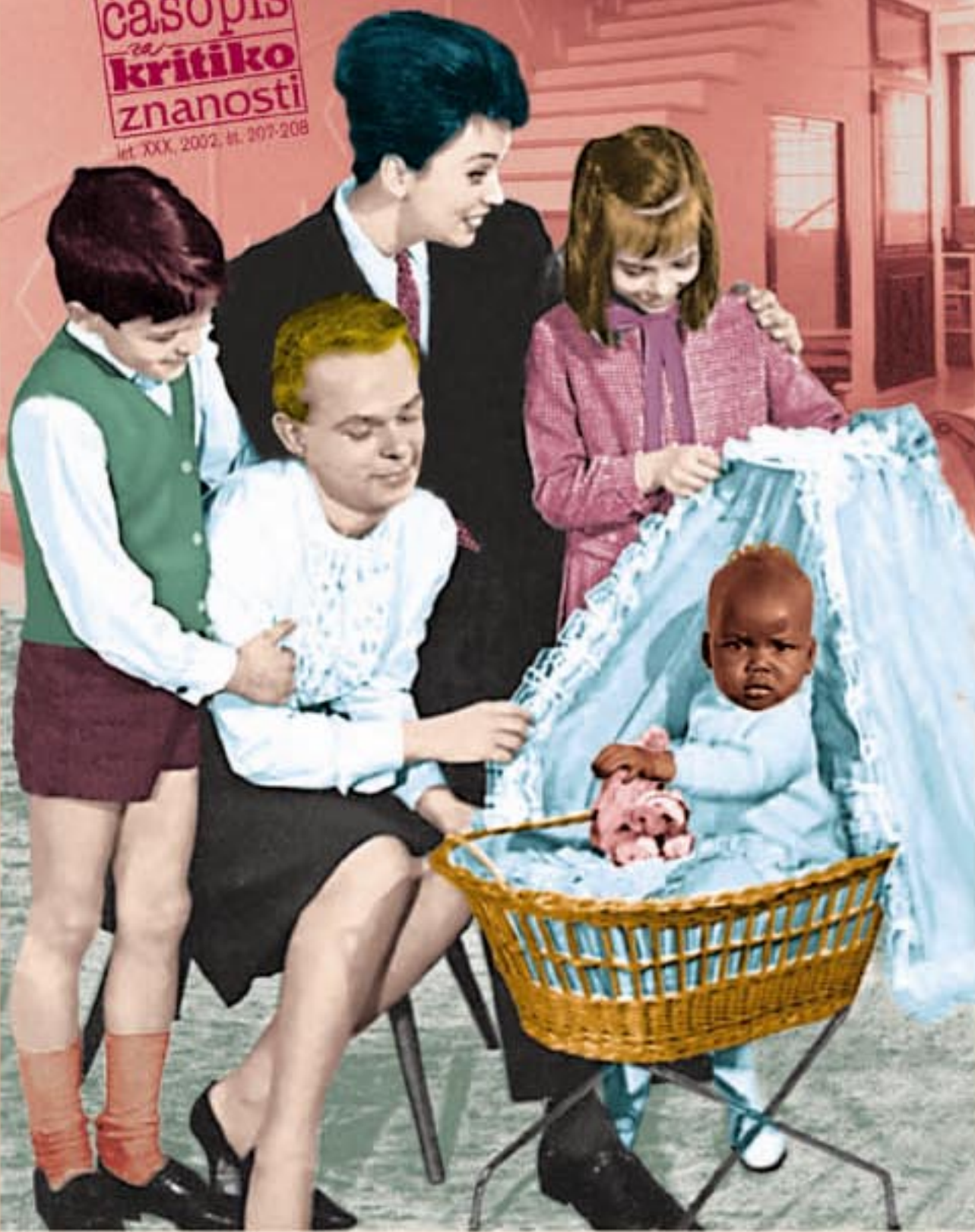


časopis
za
kritiko
znanosti

let. XXX, 2002, št. 207-208



Proti kulturi • Nove družine - nove stare ideologije? • Rockovske študije

5 **Darij Zadnikar:** Dvoživke



Proti kulturi

- 11 **Maja Breznik:** Proti kulturi
- 13 **Roger Chartier:** "Nova" kulturna zgodovina
- 27 **Oto Luthar:** Nova kulturna zgodovina
- 43 **Giovanni Levi:** O zgodovinski resnici
- 57 **Maja Breznik:** Spoznavna podlaga kulturne zgodovine



Nove družine - nove stare ideologije?

- 75 **Alenka Švab:** Nove družine – nove in stare ideologije?
- 79 **Alenka Švab:** Mesto družine – družbena funkcionalnost družine v postmodernosti
- 95 **Zalka Drglin:** Materinstvo in razvoj novih reproduktivnih tehnologij – usodna srečanja
- 109 **Tatjana Greif:** Otroci drugorazrednih državljanov: istospolne družine v pravu in praksi
- 133 **Richard Collier:** Moški, heteroseksualnost in spreminjanje družine
- 149 **Mateja Sedmak:** Od patologizacije k pluralizmu partnerskih oblik
- 161 **Nataša Zavrl:** Kdo se boji moških v predpasniku



Rockovske študije

- 175 **Varja Velikonja:** Rockovske študije
- 177 **Rajko Muršič:** Rock med godbeniško zavezo in mladostniškim ropotanjem
- 195 **Igor Basin:** Deluje globalno, misli lokalno!
- 209 **Melanija Fabčič:** Med pop divjino in trgov
- 223 **Janez Golič:** Kratka zgodovina popularnoglasbenega založništva
- 239 **Kevin J. H. Dettmar in William Richey:** Brati Rock & Roll
- 249 **Simon Reynolds in Joy Press:** Spol, upor in Rock'n'roll
- 267 **Nataša Sukič:** Riot Grrrls, feminizem in lezbična kultura
- 277 **Peter Stankovič:** Rave in rock: meditacija o razlikah, ki morda niso to, kar si o sebi mislijo
- 297 **Marko Rusjan:** Glasba kot orožje – od subverzije do revolucije



Čitalnica

RECENZIJE

- 311 **Dušan Rutar:** Imperij, a Network Power, Post-Telo & Druga globalizacija
- 316 **Amelia Kraigher:** Zbornik s stališčem



Povzetki/Abstracts/Zusammenfassungen

- 333 Abstracts

Dvoživke

Razmerje med znanostjo in politiko, zlasti če gre za družboslovne in humanistične vede, ni tako idilično, kot bi lahko sklepali iz razsvetljenskih postulatov, na katerih naj bi slonele moderne ustanove. Srednjeveško odvisnost znanosti od cerkvenih mitov in laičnega nasilja, ki je ohranjal vero v mite, naj bi v naši dobi zamenjala svoboda znanstvenega ustvarjanja v okrilju avtonomne univerze. Brez dvoma smo priče velikanskemu znanstvenemu napredku, ki oblikuje našo civilizacijo. Ta svoboda znanstvenega ustvarjanja pa je kljub temu zamejena in usmerjena v formalno podobnih okvirih kot v nesrečnem srednjem veku. Tedaj je bilo ustvarjanje omejeno v okvirih svobode, ki jih je nudila krščanska vera. In ta je nedvomno vsebovala emancipacijske zametke, ki jih je razsvetljenstvo prevzelo v sekularizirani obliki. O čemer nam priča hrastoveljski mrtvaški ples, nam danes zagotavlja ustava. Enakost pred bogom, ki je v resnici enakost pred smrtjo, je zamenjala enakost pred zakonom, ki je prav tako praviloma le mrtva črka na papirju. Razlika je seveda ogromna: krščanski totalitarizem ni spodbujal znanosti v tej meri kot moderni svet. Pa vseeno je v tem oziru razlika bolj kvantitativne kot kvalitativne narave. Svoboda, ki določa današnji svet, je svoboda tržne ekonomije: svoboda pretoka kapitala in blaga, ki ji je svoboda gibanja ljudi in idej strogo podrejena. V tem okviru je razumljivo, da so tiste vede, ki so materialna podlaga krožne rasti kapitala, svobodnejše kot one, ki v tem procesu ne sodelujejo neposredno, ali imajo do tega celo kritične pomisleke. V grobem bi lahko rekli, da so vede, ki prispevajo k razvoju industrije ter množični in bolj kakovostni proizvodnji, ki se ukvarjajo z razumevanjem in pospeševanjem cirkulacije kapitala in nasploh razvojem tehnoloških temeljev te cirkulacije, bolj svobodne od onih, ki se ukvarjajo z refleksijo tega sveta in vloge človeka v njem. Naravoslovje in tehnika sta v takšnem svetu svobodnejši prav zaradi svoje socialne in kulturne nerefleksivnosti. S tega stališča pa je njihova "svoboda" zelo vprašljiva. Vezana je za pojmovanje svobode, kot ga paradigmatično določa svobodna tržna konkurenca. Tu pa gre za

pubertetniško-liberalen pojem svobode: delati, kar se ti zahoče. Enačenje svobode s samovoljo je nedvomno problematično in o svobodi kot odgovornosti nas je dovolj poučil Sartre, filozof, ki ga je danes demodiralo tržišče filozofskih idej. Socialna država korigira uničevalne učinke tržne samovolje, jih po eni strani previdno omejuje, hkrati pa jo ohranja in odločno štiti pred zahtevami za dejansko svobodo ljudi. Mrtvo prevlada živo. Smrt je vgrajena v sistem. Ni naključje, da daje znanstvenemu napredku največjo spodbudo prav vojaška industrija. V sistemu takšne svobode je družboslovju in humanistiki odmerjena le svoboda, da upravičijo tak sistem. Njihova refleksivnost je parcializirana na disciplinarne posebnosti, subjektivizirana na identitetna vprašanja in tegobe frustriranih sodobnikov, razkrojena v skepticizem, ki ni sposoben spopada z resničnostjo in uživa le v lastnem leporečju. Nad ostanki refleksivnih in kritičnih ved je treba vzpostaviti oster nadzor, bodisi represivnega aparata (ministrstva za policijo, kulturo, šolstvo, znanost, različne paradržavne fundacije in založbe), medijskih linčev ali "avtonomnih" habilitacijskih mehanizmov. Družboslovje in humanistika sta nevarni: medtem ko narovoslovje rezultira v tehnologiji, pa ti dve področji vplivata na kulturo in politiko. Nadzor nad njima pomeni mir v kulturi in politiki, ki je predpogoj svobodni tržni vojni. Homogenizacija v glavah ljudi je predpostavka, ki ji je treba zadostiti, da bi jih pognali v vojno. Mir v kulturi in politiki je enoumje patriotizma, nacionalizma, fanatizma, ki ga garantirata psevdoznanstveno družboslovje in humanistika. Njun refleksivni status se umakne mitološkemu.

Nenavadno je, koliko politikov, ministrov, pomembnejšev, pripadnikov vladajoče elite se pri nas krasi z akademskimi naslovi. Kot da bi bili priče izpolnitvi Platonovega političnega ideala, kjer naj bi vladali modri. Eden od razlogov je brez dvoma ta, da je Slovenija tako majhna, da ne more segmentirati svoje elite in je ta hkrati podjetniška, akademska, oblastno-administrativna, medijska, estradna, vojaško-policijska, umetniška itd. Kopica ministrov, institucionalnih politikov in državnih administratorjev hkrati ohranja službe univerzitetnih učiteljev in raziskovalcev. Korist je večplastna. Negotovost politične kariere se zavaruje s socialno varnostjo akademske namestitve. Tretjinski zaposlitvi na univerzi zadoščata že urica in pol tedenskih predavanj. Akademske institucije si zagotovijo klientelistične zveze z oblastmi in lažji dostop do finančnih tokov. Ne navsezadnje šteje tudi simbolni kapital. Fakulteta ali inštitut z več ministri in političnimi pomembneži je močnejša pri medsebojnih merjenjih moči. Problem je, da je v teh primerih avtonomija univerze, ki naj bi varovala svoje člane pred zunanjimi pritiski, najedana od znotraj. Refleksivne in kritične potenciale znanosti nadzirajo akademsko-politični mandarini na formalni in neformalni ravni. Na formalni ravni s financiranjem pravih ljudi in pravih tem prek razpisnih mehanizmov, ki jim načelujejo klientelistično povezane evalvacijske komisije, z naravnost smešnimi

habilitacijskimi kriteriji in postopki, s kadrovske politiko, ki reproducira doktrinarno zanesljivo populacijo itd. Neformalni mehanizmi naj bi bili v institucionalno urejeni družbi ilegalni, jih pa stopnja politične (ne)kulture pri nas naravnost spodbuja. Ko refleksivna in kritična znanost prestopita akademske okvire in prispevata k izražanju in organiziranju avtonomnih političnih stališč, ki so zunaj tržno-administrativno zapovedane "svobode", se vrstijo pritiski akademsko-politikantskih dvoživk. Pisarne dekanov in ušesa senatorjev morajo slišati prenekatero nečednost razburjenih veljakov: "Kako, da lahko pri nas dela tainta? Takšnim ljudem pri nas ni mesta! Ti ljudje so vendar skrajneži!" Biti skrajnež pomeni seveda le to, da se ne strinjaš z oblastnim diskurzom, da izražaš drugačna politična stališča, da nasprotuješ nasilju, izkoriščanju nemočnih in brezvestnem uničevanju okolja. Na drugi strani pa ministri, ki so hkrati akademiki, naročajo in tolerirajo prisluškovanja svojih kolegov, vdiranja in preiskovanja njihovih stanovanj, laganje v medijih, podtikanja, manipulacije. Ko študentje s transparenti izrazijo svoje nestrinjanje z določeno politiko, rohnijo po fakultetah, da je to osebni napad na njih. S tem naivno priznavajo, da je politika, ki jo vodijo njihova zasebna in ne obča korist. Pripravljeni so se odreči celo temeljnim akademskim načelom in spoznanjem svoje stroke, samo da bo zadoščeno ideološki slepoti. Civilno družbo spravljajo v podrejen položaj državi in njihovim inštitucijam ter se čudijo, zakaj je ta kritična do oblasti. Kaj pa naj bi počela civilna družba? Ali ta ni po definiciji kritika državnih oblasti? Ali lahko sploh eksistira kako drugače? Naj piše zakonodajo o azilantih in beguncih ali naj zagovarja univerzalno državljanstvo? Naj civilna družba razdeljuje voden močnik v prebežniških taboriščih, ali naj podira vrata v njih in spusti ljudi, komor hočejo? Kako so ljudje lahko sploh ilegalni? Kateri akademski tepci sploh pišejo takšne zakone, ki osvobajajo blago in zapirajo ljudi? Kako lahko minister, ki naj bi bil sociolog, označi protestnike proti NATO paktu za skrajne desničarje? Je sposoben razbrati osnovno politično abecedo in ikonografijo? Ali ni to taisti "strokovnjak", ki je nekoč v komunističnih časih – čeprav deklarirani disident – načeloval nekakšni komisiji za šund, ki je dodatno obdavčila pesem Pankrtov "Ljubljana je bolana", ker so se mu ti zdeli neprimerni. A ta pank ga je potem bolj osvobodil disidentskega oprijema kot lastne akademsko-kulturniške pisarije. In danes mu ta anarhopank spet obtiči v grlu in se vrne kot gnusna laž. Nek drug akademski minister pravi, da ljudje niso zreli, da bi odločali na referendumu o NATO paktu. Ljudje, ki naj bi bili usposobljeni in poklicani razumeti družbeno stvarnost, ter spoznanja deliti s svojimi študenti, te stvarnosti ne dojemajo, jo potvarjajo, svoje sodelavce in študente pa skušajo kriminalizirati. S tem svojo "znanost" napravijo za ničevno. Ne glede na vse habilitacijske kriterije in ekselentna točkovanja njihovih del. Čas je seveda najboljši sodnik. Kje so danes vsa tista "znanstvena" spoznanja o socialističnem sistemu samoupravnega socializma? Današnji akademski turisti na simpozijih tretjerazrednih

univerzah Zahoda na enak način ponavljajo ideološke mantre, ki so nekoč slavile sovjetsko oblast ali papeževo nezmotljivost.

Avtonomija univerze in svoboda znanstvenega dela ni status, ki je enkrat za vselej podeljen, je bitka, ki jo je treba vedno znova izbojevati. Tu pa je treba vedeti, kdo je na kateri strani.

Proti kulturi



Proti kulturi

V izvrstni knjigi *L'histoire en miettes*¹ je François Dosse statistično pokazal, da je sodobna francoska zgodovina sestavljena iz obdobj, ki prehajajo s teme na temo. Zadnje obdobje francoskega zgodovinopisja naj bi bilo posvečeno temam s področja kulturne zgodovine. Ker *Annales* na začetku privilegira ekonomsko in socialno zgodovino, v novejšem času pa kulturno zgodovino, nekateri razlagajo razvoj zgodovinopisja s kulinarčno metaforo: kulturna zgodovina naj bi bila kremna tortica po ekonomski in socialni zgodovini. Ob tej priložnosti bomo nekoliko nesramno zaostriili duhovito opazko in si zastavili pikantno vprašanje. Ko je francosko zgodovinopisje opravljalo aktivno teoretsko in politično vlogo, kar naj bi se zgodilo v tridesetih letih, v času ustanavljanja revije *Annales*, se je zgodovinopisje ukvarjalo z vprašanji ekonomije in družbe. Ko pa se je zgodovinopisje obrnilo k temam kulture in civilizacije, pa naj bi se v ozadju skrivala teoretska regradacija in splošna konservativnost? Iz podobnih nagibov naj bi Burckhardt pisal Renesanco kulturo v Italiji: strah pred industrijskimi grozotami 19. stoletja in pred vsemogočnostjo trga, ki je naredil tudi iz kulture eno izmed blag, kakršna so vsa druga blaga, ga je porinil v zavetje renesanse, kjer je lahko pokazal na drugačen zametek modernosti in na človeka kot ustvarjalca.

Namen pričujočega tematskega bloka je ravno v tem, da si zastavimo takšna neprijetna vprašanja. Dela Rogerja Chartierja ali spisi italijanske mikrozgodovine, denimo, nedvomno pokažejo, da je zgodovina naredila velik napredek v metodologiji, zato je kulturna zgodovina v tem smislu izziv za sorodne vede: sociologijo kulture, kulturne študije, umetnostno zgodovino, likovno teorijo, muzikologijo, dramaturgijo ipd. Iz teh razlogov premisleki v tematskem bloku ne zadevajo le zgodovine, temveč, če smo malce patetični, humanistiko na sploh.

¹ François Dosse, *L'histoire en miettes. Des "Annales" à la "nouvelle histoire"*, Pariz, La Découvert, 1987.

Verjetno dobro poznamo ameriški novi historicizem, vsaj iz del Stephena Greenblatta, za kulturno zgodovino pa bi lahko rekli, da je pripeljala ameriški novi historicizem v Evropo. V Evropi pa novi historicizem ni našel posnemovalcev, temveč je šel skozi sito evropske tradicije. Tu se je kaj hitro pokazalo, da novi historicizem še vedno sodi v tradicijo klasične hermanevtike,² medtem ko se francoska kulturna zgodovina obrača k proučevanju materialne kulturne produkcije. Roger Chartier, denimo, izrecno poudarja, da intelektualne produkcije ne gre iskati v 'praznih' idejah, pač pa v njihovih materialnih nosilcih, ki postavljajo okvire za produkcijo in distribucijo idej. Več o tem lahko najdete v spisih Rogerja Chartierja in Ota Lutharja v tem tematskem bloku.

Carlo Ginzburg in Giovanni Levi gresta v tem smislu še dlje: oba opozarjata, da zgodovinski dokument zahteva poseben prijem, saj ga ni mogoče obravnavati kot kos resnice, pač pa kot filter, ker moramo z analizo zgodovinskega dokumenta šele rekonstruirati mesto izjavljanja, govorce, izjavljalno situacijo ipd., v analizo pa nenazadnje vključiti tudi tiste, ki so bili prisiljeni k molku. Ginzburg in Levi potemtakem skozi metodologijo 'tihotapita' tudi diskretno predstavijo družbe, ki je razdeljena na razred privilegirancev, ki producirajo in hranijo dokumente o sebi, in na razred podložnikov, o katerem so se ohranili le redki in okrnjeni dokumenti, zato je ta razred obsojen na zgodovinsko pozabo.

Med sodobnimi zgodovinarji se prav Ginzburg in Levi najbolj odločno borita proti tistemu delu sodobnega zgodovinoписja, ki meče zgodovino v teoretsko regradacijo in v konzervativnost, ki je v duhu splošnega revizionizma. Levi v članku celo sklene, da je skupno polje zgodovinoписja polje spopada, ne konsenza. Tudi v tem tematskem bloku se nismo mogli izogniti tej problematiki: Levi oplazi zgodovinski revizionizem s problemom referencialnosti, Breznikova pa pripelje to problematiko skozi Lepetitovo umevanje družbe kot harmonične tvorbe, ki naj bi nadomestilo klasičen koncept 'razrednega boja'.

Omenjene polemike so dvignile med zgodovinarji veliko prahu, predvsem pa so potrdile upravičenost Althusserjevih očitkov zgodovinoписju, da metodologija ne more nadomestiti epistemologije. Iz prispevkov vidimo ravno nasprotno: kadar se je zgodovinoписje hotelo izogniti 'dogmatičnosti' in 'ideološkosti', tedaj so zrastle grozeče sence revizionizma. Zato naj sklenemo naš uvod z Levijevimi besedami: polje zgodovine je predvsem boj za zgodovinsko interpretacijo.

Prispevki tematskega bloka so le nekakšno uvodno uglaševanje s sodobnimi razpravami iz humanistike, njegov prispevek k raziskovalnemu delu pa bo uspešen šele, ko bo, morda v podobni obliki, vzpodbudil študije konkretnih primerov.

² Cf. Jan R. Veenstra, "The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and The Interpretation of Shakespeare", *History and Theory*, let. 34, št. 3, 1995.

“Nova” kulturna zgodovina

Izraz “nova kulturna zgodovina” je vstopil v splošno zgodovinarjevo besedišče pred dobrimi desetimi leti, ko je Lynn Hunt objavila zbornik s tem naslovom. V knjigi je zbrala osem spisov, ki predstavljajo razne modele in primere iz novega prijema zgodovinopisja.¹ V uvodu je poudarila tri osnovne poteze, ki dajejo delom videz koherentnosti, obravnavajo pa zelo različne predmete (besedila, slike, obrede ipd.).

“Nova kulturna zgodovina” je, najprej, predlagala izviren način razumevanja odnosov med simbolnimi oblikami in družbenim svetom, ko je usmerila pozornost na jezike, predstave in prakse. Od klasičnega prijema, ki se je oklepal objektivnega določanja družbenih delitev in njihovih razlik, se “nova kulturna zgodovina” razlikuje po spremenljivih, negotovih in konfliktnih zastavitvah; pri tem izhaja iz praks brez lastnih diskurzov, iz boja med predstavami in iz performativnih učinkov diskurza. “Nova kulturna zgodovina” je, potem, poiskala tudi načine razumevanja pri sosednih vedah, ki so jih zgodovinarji dotlej le redko upoštevali: antropologiji, na eni strani, in literarni kritiki, na drugi. Tako je stare zveze med zgodovino in drugimi vedami, bodisi prijateljskimi bodisi tekmovalnimi, kot so geografija, psihologija in sociologija, nadomestila z novimi zaveznitvi, ki so pripravila zgodovinarje do tega, da so besedila ali slike brali ne več na način čiste neposredne dokumentarnosti in da so poskušali razumeti vedenja posameznikov in kolektivnih obredov z njihovimi simbolnimi pomeni. Nazadnje pa je omenjena zgodovina, ki izhaja bolj iz študije primerov kot iz zaokrožene teoretizacije, pripeljala zgodovinarja do tega, da se zamisli nad lastno prakso, zlasti pa nad bodisi zavestnimi odločitvami bodisi neznanimi pogoji, ki določajo njegov način zgradbe pripovedi in zgodovinskih analiz.

¹ Lynn Hunt (ur.). *The New Cultural History*, Berkeley, Los Angeles-London, University of California Press, 1989. Opomba avtorja: dela so navedena v jeziku in z datumom prve izdaje.

To so, po Lynn Hunt, tri osnovne značilnosti, ki definirajo novo prakso zgodovinopisja. Lynn Hunt je poudarila tudi približevanje raziskav, ki so nastale v občutno različnih kontekstih: tako so v Ameriki prišli v rabo mnogih zgodovinarjev koncepti in modeli, ki so jih vzeli iz antropologije (Victor Turner, Mary Douglas in Clifford Geertz), v Franciji pa so iz samega tradicionalnega kroga *Annales* prihajale kritike, ki so naslavljalje tako klasične definicije izraza mentalitete kot tudi statistične zanesljivosti serijske zgodovine v tretjem nivoju, se pravi kulture. Temu bi morali dodati (četudi v knjigi, ki jo je uredila Lynn Hunt, ni nobene omembe) še sočasne predloge, ki zadevajo spoznavne učinke ob oženju obsega proučevanja, kakršno priporoča in prakticira italijanska "microstoria". Ko je knjiga Lynn Hunt z enim izrazom označila prijeme iz zelo različnih virov, je dala vtis preglednosti in enotnosti skupku sprememb, ki smo jih vse dotlej spregledali ali slabo ocenili. Iz teh razlogov se nekaj let prej ni na noben način pojavil izraz "nova kulturna zgodovina" v pregledu zgodovinopisne zavesti, ki sta ga predlagala Dominick LaCapra in Steve Kaplan.²

Nova kulturna zgodovina osemdesetih let se je jasno definirala skoz razliko do zahtevkov, ki so vse dotlej vodili zgodovino mentalitet.³ Predmet zgodovine mentalitet je, predvsem, nasproten od tega, ki velja za klasično intelektualno zgodovino. Nasproti idejam, ki prihajajo iz zavestne obdelave duha posameznika, zgodovina mentalitet postavi mentalitete, ki so kolektivne, neosebne vsebine občin misli pa upravljajo mehanično. Tu je nastala priložnost za zgodovino mentalitet ali možnost, da se zgodovina mentalitet naveže na kvantitativno zgodovino. Ker ima za svoj predmet to, kar je kolektivno, mehanično in ponovljivo, obdelava zgodovine mentalitet lahko in mora potekati v serijah in statistično. S tem se lahko priključi tradiciji ekonomske, demografske in družbene zgodovine, ki je pomenila med veliko krizo tridesetih let in med krizo takoj po vojni najbolj izvirno področje zgodovinopisja. Ker se je zgodovina mentalitet, izvirna in obetavna, vzpostavila kot novo področje raziskovanja v šestdesetih letih, je pogosto prevzela metode, ki so podpirale proučevanja družbenoekonomske zgodovine: torej tehnike regresivne statistike in matematično analizo serij.

Prednost so imele serije, se pravi zbiranje in obdelava istovrstnih podatkov, ki so primerljivi in se ponavljajo v rednih časovnih razmikih, iz česar izhajata dve posledici. Prva je privilegij, ki so ga imeli množični viri, široko zastopani in na voljo za dolgo obdobje: inventarji po pokojnikih, denimo, oporoke, knjiž-

² Dominick LaCapra in Steve Kaplan (ur.). *Modern European Intellectual History. Reappraisals and New Perspectives*. Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.

³ Jacques Le Goff. "Les mentalités. Une histoire ambiguë". *Faire de l'Histoire*, Pariz, 1974, zvezek III, str. 76–94.

nični katalogi, sodni arhivi ipd. Druga pa je v nameri, da po Braudelovem modelu različnih časovnosti (dolgo trajanje, konjunktura in dogodek) raziskava zgrabi dolgo trajanje mentalitet, ki se pogosto upirajo spremembam, s kratkim obdobjem, v katerem brutalno in hitro opustijo ali zamenjajo verovanja in občutenja.

Tretja značilnost zgodovine mentalitet, iz njenega zlatega obdobja, izhaja iz dvoumnosti, kako misliti svoj odnos do družbe. Zdi se, da izraz v resnici meri na brisanje razlik z namenom, da bi odkrili kategorije, ki so skupne vsem pripadnikom iste dobe. Philippe Ariès je, nedvomno, med vsemi tisti praktik zgodovine mentalitet, ki je še najbolj zaznamovan kot privrženec tej razlagi, ki ima izraz "zgodovina mentalitet" za skupno občutje. Prav gotovo prepoznanje civilizacijskih arhetipov, ki jih vzdržuje cela družba, še ne pomeni, da smo zanikali vsakršne razlike med družbenimi skupinami ali razlike med duhovščino in laiki. Vendarle pa ta odstopanja vedno mislimo znotraj dolgotrajnega procesa, ki nazadnje proizvede obče predstave in vedenja. Ko je postavil Philippe Ariès za osnovno enotnost kolektivno nezavedno (vsaj kot njegov namen), je bral besedila in slike ne kot manifestacije individualne posamičnosti, pač pa je v njih iskal izraz nezavednega kot kolektivnega občutenja; ali pa je v besedilih in slikah odkrival banalne osnove obćih predstav, ki so bile vsem naravno in univerzalno skupne.

Za druge zgodovinarje mentalitet, ki so se neposredneje držali dedišćine družbene zgodovine, bistvo tiči v navezi, ki se je spletla med razlikami načinov mišljenja in občutenja ter med družbenimi razlikami. Tak prijem organizira razvrščanje dejstev s področja mentalitet tako, da izhaja iz razdelitev, ki je rezultat družbene analize. Od tod izhaja prekrivanje družbenih mej, ki ločujejo skupine ali razrede, z mejami, ki razlikujejo mentalitete.⁴ Taka primarnost družbene delitve je nedvomno najbolj jasna sled, ki kaže na odvisnost zgodovine mentalitet od družbene zgodovine v francoski tradiciji.

Kako naj razložimo uspeh zgodovine mentalitet v šestdesetih in sedemdesetih letih, tako pri zgodovinarjih kot pri bralcih? Brez dvoma je ta prijem dopušćal, celo v svoji raznoličnosti, da zgodovinarji vpeljejo novo ravnovesje med zgodovino in družbenimi znanostmi. Ko je razvoj psihologije, sociologije in antropologije ogrozil intelektualno in institucionalno prvenstvo zgodovino-pisja, se je zgodovino-pisje uprlo tako, da je posvojilo vprašanja ved, ki so ogrozile njegovo prvenstvo. Pozornost je tako premestilo na predmete (sisteme verovanja, kolektivna vedenja, oblike obredov ipd.), ki so dotlej pripadali sosednim vedam, ki pa so potem v celoti vstopili v program zgodovine kolektivnih

⁴ Robert Mandrou. *Introduction à la France moderne, 1500–1640. Essai de psychologie historique*. Pariz, Albin Michel, 1961 (ponatis 1998).

mentalitet. Ko se je zgodovina mentalitet polastila analitičnih postopkov in metod družbenoekonomske analize, vse v znaku premestitve zgodovinskega vprašalnika, je lahko zgodovina mentalitet (v najširšem pomenu) zasedla prvo mesto na odru zgodovine in dala učinkovit odgovor na izziv, ki so ga izvrгле družbene znanosti.

Navkljub tem zahtevam in interesom kritike niso izostale. Prve so prišle iz Italije. Že leta 1970 je Franco Venturi razkril prikrivanje kreativne moči novih idej v prid preprostih mentalnih struktur brez dinamike in brez izvirnosti.⁵ Nekaj let pozneje je kritiko razvil Carlo Ginzburg.⁶ Izraz mentalitete je zavrnil iz treh razlogov: najprej, ker zgodovina mentalitet vztraja izključno le na nespremenljivih elementih, na mrakobnih in nezavednih vizijah sveta, se pravi na vsem, kar zbija vrednost idejam, ki so izrečene razumno in zavestno; potem, ker iz neopravičljivega razloga predpostavlja, da si vsa družbena okolja delijo iste kategorije in predstave; nazadnje pa, ker v zavezništvu s kvantitativnimi in serijskimi postopki postvari vsebine misli in jih predela v najbolj ponovljive izraze, ki zanemarjajo posameznosti. Da bi razumeli, kako posameznik ali neka skupnost interpretira besedila in knjige, ki so krožile v družbi, vendar da bi to razumeli v okviru njihove lastne kulture, lastnih idej ali verovanj, so zgodovinarji izzvani, da dajo prednost individualnim razumevanjem, ne pa statističnim razdelitvam.

Leta 1990 je Geoffrey Lloyd še zaostрил obtožnico. Kritika se nanaša na dve osnovni zahtevi zgodovine mentalitet: na eni strani, da zgodovina mentalitet pripisuje družbi kot celoti trden in enoten skupek idej in verovanj, in, na drugi strani, da ima vse misli in vedenja posameznika za nekaj, kar je mogoče upravljati z eno samo mentalno strukturo. Oba postopka pa ima za pogoj, da lahko loči eno mentaliteto od druge in da lahko pri vsakem posamezniku prepozna mentalna orodja /*outillage mental*/, ki si jih posameznik deli z drugimi. Vendar pa tak način mišljenja izrine vse, kar je po izviru izraz posameznika, ne pa ponavljajoče kolektivnosti; hkrati pa v namišljeno enotnost zapre mnogotere sisteme verovanja in načine razumevanja, ki jih lahko ista skupina ali celo posameznik uporabi v zaporedju.

Lloyd torej predlaga, da nadomestimo izraz mentalitete s stili racionalnosti, raba stilov pa je neposredno odvisna od konteksta diskurzov in od registrov izkušenj. Vsak stil predpostavlja lastna pravila in konvencije, določa specifično obliko komunikacije, pa tudi posebna pričakovanja. Iz teh razlogov je tako

⁵ Franco Venturi, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Turin, Einaudi editore, 1970.

⁶ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976.

rekoč nemogoče mnogoterost načinov mišljenja, znanj in argumentiranj speljati na enotno in edino mentaliteto.

Dogajanje je bilo morda krivično do zgodovine mentalitet v tej meri, da se ni oklepala le splošne definicije izraza, ki ga je proizvedla. Znala je biti pozorna tudi na družbene razlike, ki v isti družbi upravljajo z različnimi načini mišljenja in občutenja ali z raznimi vizijami sveta, nikoli pa ni zanikala možne nav-zočnosti več mentalitet, različnih ali celo kontradiktornih, pri istem posamezniku. Navkljub pretirani kritiki, ki so jo vodili proti prevladujoči maniri kulturne zgodovine, pa je ta odprla pot novim načinom mišljenja o kulturni produkciji in kulturni praksi. Iz kroga Annales in zunaj njega so imeli novi pogledi določene skupne zahteve: dali so torej prednost individualnim rabam prej kot statističnim porazdelitvam; ukvarjali so se s specifičnimi načini prilaščanja nasproti učinkovitosti, ki jo je zgodovina mentalitet pripisovala kulturnim modelom in normam; predstave družbenega sveta pa so imeli za sestaven del razlik in bojev, ki so značilni za družbe. To so bile premestitve, ki so nastale s členitvijo in z analizo predmetov zgodovine, leta 1989 pa naj bi jih izraz "nova kulturna zgodovina" opisal in združil.

KULTURNA ZGODOVINA: NEMOGOČA DEFINICIJA?

Kako lahko na začetku 21. stoletja ocenimo poti, ki so zaznamovale kulturno zgodovino? Čeprav je danes postala dominantna, je res ni lahko definirati v njeni specifičnosti. Bi morali začeti s predmeti in praksami iz študij, ki so značilne za to zgodovino? Tveganje je torej veliko, da ne bomo mogli izslediti zanesljive in čiste meje med kulturno zgodovino in drugimi zgodovinami: zgodovino idej, zgodovino literature, zgodovino umetnosti, zgodovino izobraževanja, zgodovino medijev, zgodovino znanosti ipd. Ali moramo potemtakem spremeniti zorni kot in moramo vso zgodovino, ekonomsko in družbeno, demografsko in politično, razglasiti za kulturno, pa naj bo kakršnakoli, se pravi, v smislu, da so vse kretnje, vsa vedenja in vsi fenomeni, ki se jih da dejansko izmeriti, vedno rezultat pomenov, ki jih posamezniki dodelijo stvarim, besedam in dejanjem? S to perspektivo, ki je v osnovi antropološka, tvegamo, da postavimo imperialistično definicijo kategorije: da zgodovino prepustimo razpadu, ko jo definiramo z njo samo.

Ta problem izhaja razumljivo iz raznih rab besede "kultura". Shematično jih lahko razdelimo na dve pomenski družini: v prvo sodijo dela in dejanja, ki se v določeni družbi izmikajo pritiskom vsakdanjosti, so pa predmet estetske in intelektualne sodbe; v drugo pa sodijo vsakdanje prakse, prek katerih skupnost, pa naj bo kakršnakoli, živi in misli svoj odnos do sveta, do drugih in do sebe same.

Prva vrsta pomenov vodi k zgodovini besedil, del in kulturnih praks kot zgodovini z dvema razsežnostma. O tem je Carl Schorske dejal: "Zgodovinar poskuša določiti predmet in ga razložiti v času, tu pa se prekrizata dve črti. Prva je vertikalna ali diahrona, z njo zgodovinar vzpostavlja odnos teksta ali sistema misli do prejšnjih izrazov v isti zvrsti kulturne dejavnosti (slikarstvo, politika ipd.). Druga črta je horizontalna ali sinhrona, s katero vzpostavi zgodovinar odnos na ravni vsebine intelektualnega dela do tega, kar je moč videti v drugih zvrsteh ali kulturnih vidikih v istem obdobju."⁷ Vsako kulturno prakso naj torej zgodovinar misli hkrati skoz zgodovino žanra, vede ali področja, kamor sodi, in skoz odnose do drugih estetskih ali intelektualnih del, pa tudi do drugih sočasnih kulturnih praks.

Zadnje ugotovitve so nas pripeljale do druge družine definicij kulture. Ta se zelo opira na pomen, ki ga je razvila simbolna antropologija, zlasti pa Clifford Geertz: "Koncept kulture, ki sem mu zvest, [...] označuje zgodovinsko posredovane vzorce pomenov, ki so se naselili v simbolih, in sistem podedovanih konceptov, ki so izraženi v simbolnih oblikah, s katerimi ljudje občujejo, se spominjajo in razvijajo svoja vedenja in svoja ravnanja v življenju."⁸ To je torej totaliteta jezikov in simbolnih dejanj, ki so značilna za skupnost in njeno kulturo. Od tod so zgodovinarji, na katere je vplivala antropologija, pozorni na kolektivne manifestacije, ki so najčistejša oblika izraza kulturnega sistema: rituali ali nasilja, inavguracije, karnevalski prazniki ipd.⁹

OBČE PREDSTAVE IN POSAMIČNA DELA

Pod vplivom raznih dediščin in tradicij je "nova kulturna zgodovina" dala prednost različnosti predmetov, področij in metod. Zadali bi si nemogočo nalogo, če bi hoteli napraviti inventar. Primernejše je, nedvomno, če se med tako različnimi prijemi orientiramo po nekaterih skupnih vprašanjih. Nova kulturna zgodovina najprej stavi na vprašanje, ki zadeva nujno povezavo med posamičnimi deli in občimi predstavami. Na tem mestu je osnovno vprašanje način, kako bralci, gledalci in poslušalci pripisujejo smisel besedilom, ki se jih polastijo. Ta raziskava je uporabila vse prijeme, ki so lahko razlagali produkcijo pomena, ki nastaja v odnosu med bralci in besedili, in tako reagirala proti premočrtne-

⁷ Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, Cambridge University Press, 1979, str. XXI–XXII.

⁸ Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York, 1973, str. 89.

⁹ Cf. Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975; in Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1982.

mu formalizmu Nouvelle critique ali New Criticism. V naročju literarne zgodovine je to podjetje gojilo razne oblike, pri čemer je pozornost namenilo bodisi dialoškemu odnosu med tem, kar imajo dela na razpolago, in estetskimi ter interpretativnimi kategorijami njihovih publik¹⁰ bodisi dinamičnemu odnosu med tekstom in bralcem, ki ga raziskujejo v okviru fenomenologije¹¹ bodisi preteklim kompromisom med samimi deli in med diskurzi ali vsakdanjimi praksami, ki so hkrati matrice umetniškega dela in pogoji njegove inteligibilnosti.¹²

Podobni prijemi so se morali oddaljiti od vsakršnih strukturalističnih ali semiotičnih branj, ki pripisujejo smisel del le mehničnemu in neosebemu delovanju jezika, in so postali tokrat tarče kritik "nove kulturne zgodovine". Ker, na eni strani, najpogosteje obravnavajo tekste, kot da obstajajo v sebi samih, zunaj nosilcev, predmetov in glasov, medtem ko kulturna zgodovina opozarja, da oblike, ki omogočajo, da beremo, poslušamo ali gledamo tekste, prav tako sodelujejo pri nastajanju pomenov. Od tod izhaja pomembnost, ki so si jo priborile vede, ki natančno opisujejo pisne predmete, se pravi nosilce tekstov: paleografija, kodikologija in bibliografija.¹³ Od tod prihaja tudi pozornost, ki jo namenjajo zlasti zgodovinskosti besedila tako, da križajo kategorije določanja, opisovanja in razvrščanja diskurzov, ki so značilni za tedanjo dobo in prostor; pozorni pa so tudi na njihovo materialnost, ki jo razumejo kot način izpisa na stran (ali razporeditve besedila po pisanem predmetu).¹⁴ In ker, na drugi strani, kritični prijemi obravnavajo branje kot "repcijo" ali kot "odgovor" ter so posredno univerzalizirali proces branja, ki naj bi bil vsakič podobno dejanje, medtem ko okoliščine in konkretni načini branj niso pomembni. Dobro bi bilo, da se spomnimo, nasproti temu zanikanju zgodovinskosti branja, da ima tudi branje zgodovino (in sociologijo) in da je pomen besedil odvisen od možnosti, dogovorov in bralnih praks, značilnih za skupnosti, ki predstavljajo razne publike, bodisi v sinhroniji bodisi v diahroniji.¹⁵ "Sociologija tekstov", kot jo razume D. F. McKenzie, ima za predmet proučevanja

¹⁰ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974.

¹¹ Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976.

¹² Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1988.

¹³ Cf. D. F. McKenzie, *Bibliography and the sociology of texts. The Panizzi Lectures 1985*, Londres, The British Library, 1986; in Armando Petrucci, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*, New Haven - London, Yale University Press, 1995.

¹⁴ Margreta De Grazia in Peter Stallybrass, "The Materiality of the Shakespearean Text", *Shakespeare Quarterly*, let. 44, št. 3, 1993, str. 255-283.

¹⁵ Cf. Fernando Bouza. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de lo siglos XVI y XVII*. Salamanca, Publicacione del SEMYR, 1999; in Guglielmo Cavallo in Roger Chartier (ur.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Rome-Bari, Editori Laterza, 1995.

načine publiciranja, širjenja in privzajanja besedil. Medtem kot ima “svet tekstov” za svet predmetov in “podvigov”, ima “svet bralca” za “interpretativno skupnost”,¹⁶ ki ji bralec pripada, določa pa jo skupek kompetenc, norm in rab.

“Sociologija tekstov” se opira na bibliografsko tradicijo, ko z dvojnimi namenom poudarja materialnost besedila in zgodovinskost bralca. Na eni strani poskuša zgrabiti učinke na status, razvrstitev in percepcijo nekega dela, ko se spremeni oblika rokopisa ali tiska. Na drugi strani pa poskuša pokazati, da značilnosti, ki izhajajo iz publiciranja tekstov pred 18. stoletjem, omajajo trdnost in pertinentnost kategorij, ki jih kritik naravno povezuje z literaturo: bodisi torej “delo” bodisi “avtor” bodisi “osebe” ipd.

Ta dvojna pozornost je postavila definicijo področja proučevanja, značilno za kulturnozgodovinsko proučevanja del (s tem pa nočemo reči, da mislimo na posebej to ali ono že vzpostavljeno disciplino): torej zgodovinska nihanja kriterijev, ki definirajo “literaturo”; načini in orodja nastajanja kanonskega seznama del; učinki prisile, ki ga nad umetniškim delom izvajajo mecen, zaščitnik, akademija ali trg; pa tudi analiza raznih avtorjev (prepisovalcev, urednikov, tiskarjev, korektorjev in drugih) in raznih postopkov, ki jih zahteva proces publiciranja teksta.

Dela nastajajo v posebnih okoliščinah, ki se jim izmikajo in prevzemajo nova življenja s pomeni, ki jim jih nalagajo in pripisujejo zelo različne publike, včasih v zelo dolgih obdobjih. Potemtakem je potrebno misliti protislovno artikulacijo med razliko – se pravi razliko, s katero so vse družbe na različne načine ločile posebno področje produkcij, izkušenj in radosti – in med odvisnostmi – se pravi odvisnosti, ki vračajo estetski in intelektualni izmislek, možen in razumljiv, nazaj v družbeni svet in v simbolni sistem njegovih bralcev ali gledalcev.¹⁷ Izvirno križanje prijemov, ki so si bili dotlej dolgo tuji (kritika besedil, zgodovina knjige, kulturna sociologija), združil pa jih je podvig kulturne zgodovine, ima tako osnovno zastavitev: poskuša razumeti, kako so osamljena in inventivna prilaščanja posameznih bralcev (ali gledalcev) odvisna, se pravi vse skupaj, od učinkov smislov, ki jih ponujajo dela sama, pa tudi od rab in pomenov, ki nastajajo z oblikami publiciranja in kroženja, ter od kompetenc, kategorij in predstav, ki vodijo odnos vsake skupnosti do sebe.

¹⁶ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., in London, Harvard University Press, 1980.

¹⁷ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Pariz, Albin Michel, 1998.

UČENOST IN LJUDSKOST

Drugo vprašanje, ki ga je zastavila “nova kulturna zgodovina”, zadeva odnose med ljudsko kulturo in učeno kulturo. Opozorimo lahko na dva velika modela opisovanja in interpretiranja teh odnosov. Prvi model želi odstraniti vsakršen kulturni etnocentrizem, popularno kulturo pa obravnava kot sklenjen in avtonomen simbolni sistem, ki se vzpostavlja s čudno in nepopustljivo logiko v primerjavi s kulturo izobražencev. Drugi model pa skrbi, kako bo opozoril na obstoj odnosov gospostva in na neenakosti družbenega sveta, zato pri razumevanja ljudske kulture izhaja iz odvisnosti in iz pomanjkljivosti ljudske kulture v odnosu do kulture gospodarjev. Na eni strani, torej, ljudsko kulturo mislimo kot avtonomni in neodvisni simbolni sistem, ki je zaprt sam vase, na drugi strani pa ga definiramo prav v razliki do kulturne legitimnosti. Zgodovinarji so dolgo krožili med obema prijemoma, kot lahko vidimo iz raziskav, ki so bile opravljene hkrati o, kot so mislili, ljudski religiji in o ljudski literaturi, ter iz raziskav o vzpostavitvi nasprotja, ki se je sčasoma uveljavilo, med zlato dobo neke svobodne in krepke ljudske kulture in med obdobjem cenzur in prisil, ko so jo prepovedali in uničili.

Dela kulturne zgodovine so pokazala, da je treba zavrniti tako ostre delitve. Najprej je jasno, da shema, ki postavi v nasprotje blišč in bedo ljudske kulture, ne velja za moderno dobo. Lahko jo najdemo pri srednjeveških zgodovinarjih, ki opisujejo 13. stoletje kot obdobje krščanske akulturacije, ki je uničila tradicijo laične popularne kulture iz 11. in 12. stoletja. Značilna je tudi za prevrat, ki je zahodne družbe s kmečko in ljudsko tradicionalno kulturo spremenil, med letoma 1870–1914, v homogeno in združeno nacionalno kulturo brez enklav. Podobno nasprotje naj bi v 20. stoletju ločevalo množično kulturo, ki so jo omogočili novi mediji, in nekdanjo občo in kreativno oralno kulturo. Usoda popularne kulture v zgodovinopisju je torej vedno potlačena, vendar tudi vedno znova oživljena. Resničen problem potemtakem ni določiti datum, ko je dokončno izginila podrejena kultura, z letnico 1600 ali 1650, denimo, pač pa razumeti, kako se v vsaki dobi vzpostavljajo kompleksni odnosi med vsiljenimi, bolj ali manj prisilnimi oblikami, in med identitetami, ki so jih sicer ohranile, so se pa tudi bolj ali manj spremenile.

Moč dominantnih kulturnih modelov ne pokrije v celoti prostora recepcije. Vedno obstaja razlika med normo in življenjem, med dogmo in verovanjem, med zapovedjo in vedenji. V to razliko se naselijo reformulacije in prevračanja, prilščanja in upori.¹⁸ Davek novih znanosti je, da morata, nasprotno, vztra-

¹⁸ Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1, Arts de faire, Pariz, U.G.E., 1980 (ponatis: Pariz, Gallimard, 1990).

janje pri novih oblikah podrejanj in definicija novih pravil vedenja upoštevati ali se pogajati z vkoreninjenimi predstavami ali z občimi tradicijami. Zaman torej želimo najti “popularno” kulturo, religijo ali literaturo tako, da izhajamo iz praks, verovanj in tekstov, ki so zanjo specifični. Taka ugotovitev nas pripelje do tega, da razmišljamo hkrati o mehanizmih, s katerimi podrejeni interiorizirajo svojo lastno podrejenost ali nelegitimnost, ter logikah, s katerimi podrejena kultura uspe ohraniti nekaj svoje simbolne enotnosti. Ta nauk velja za spopad duhovščine in kmečke populacije v stari Evropi¹⁹ ter tudi za odnose med zmagovalci in premaganci v kolonialnem svetu.²⁰

DISKURZI IN PRAKSE

Drug izziv, ki ga je proizvedla kulturna zgodovina, pa naj ima kakršnekoli prijeme in kakršnekoli predmete proučevanja, je artikulacija med praksami in diskurzi. Izpraševanje starih gotovosti je dobilo obliko “lingvističnega obrata”, ki se opira na dve osnovni ideji: da je jezik sistem znakov, odnosi med njimi pa sami od sebe proizvajajo večplastne in negotove pomene, onkraj namere ali subjektivnega nadzora; in da “realnost” ni objektivna referenca, zunanja diskurzu, pač pa vseskozi nastaja v jeziku in z jezikom. Tak pogled predpostavlja, da družbeni interesi nikoli ne obstajajo vnaprej, pač pa so plod simbolne in lingvistične dejavnosti; predpostavlja pa tudi, da se vse prakse, pa naj bodo take ali drugačne, nahajajo v diskurzivni razsežnosti.²¹

Mnogi so tem trditvam ugovarjali. Če so nekdanje prakse najpogosteje dostopne le prek teksov, ki jih predstavljajo in organizirajo, predpisujejo in preganjajo, to še ne pomeni, da sta identični dve logiki: ta, ki upravlja produkcijo in recepcijo diskurza, in ta, ki postavlja pravila vedenjem in dejanjem. Da bi lahko mislili to ireduktibilnost izkušnje na diskurz, ireduktibilnost praktične logike na logocentrično logiko, lahko zgodovinarji najdejo oporo v razliki, ki jo je predlagal Foucault med “diskurzivnimi formacijami” in med “nediskurzivnimi sistemi”,²² ali v razliki, ki jo je postavil Boudieu med “praktičnim umom” in “sholastičnim razumom”.²³

¹⁹ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976.

²⁰ Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe–XVIIIe siècles*, Pariz, Gallimard, 1988.

²¹ Keith M. Baker, *Inventing the French Revolution: Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

²² Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Pariz, Gallimard, 1969.

²³ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Pariz, Editions du Seuil, 1997.

Te razlike nas čuvajo pred nenadzorovano rabo izraza “tekst”; ta se velikokrat neupravičeno nanaša na prakse s postopki, ki niso prav nič podobni strategijam, ki vodijo izjavo diskurza. Na drugi strani pa te razlike vodijo do sklepa, da je sama opredelitev interesov z jeziki, ki so na voljo v danem trenutku, omejena z neenakimi viri (materialnimi, lingvističnimi ali konceptualnimi), ki jih imajo posamezniki na voljo. Lastnine in družbeni statusi, ki v svojih razlikah označujejo različne družbene skupine, niso samo učinki diskurzov, pač pa so v njih prav tako zastopane možnosti.

Osnovni cilj neke zgodovine, ki hoče spoznati način, kako družbeni akterji dodelujejo smisel svojim praksam in svojim izjavam, se torej znajde v sporu med inventivnimi možnostmi posameznikov in skupnosti na eni strani, ter na drugi strani med prisilami in dogovori, ki omejujejo – bolj ali manj, odvisno od mesta, ki ga zasedajo v odnosih gospostva – to, kar jim je mogoče misliti, reči ali narediti. Ugotovitev velja zlasti za dela pisne omike in umetniška dela, ki se navezujejo na dediščine in reference, ker jih te naredijo za razumljiva, komunikativna in doumljiva dela. Podobno velja za vse razširjene vsakdanje in tihe prakse, ki so si izmislile vsakdan.

Izhajati moramo iz sklepa, da razumemo, kako zgodovinarji ponovno berejo klasike družbenih znanosti (Elias, Weber, Durkheim, Mauss, Halbwachs), in da razumemo pomembnost izraza “predstava”: prišlo je namreč tako rekoč do tega, da izraz sam po sebi zaznamuje novo kulturno zgodovino. Ta sklep dopušča, da dejansko tesno povežemo pozicije in družbene odnose z načini, kako vidijo posamezniki in skupine sebe in druge. Kolektivne predstave, kot jih definira durkheimovska sociologija, utelešajo pri posameznikih, z oblikami shem klasificiranja in presojanja, tudi delitve družbenega sveta. Prav te sheme prinašajo razne načine izkazovanja družbene identitete ali politične moči, kakršne nam jih prikazujejo znaki, vedenja in obredi ali kakršne mislimo, da so. Nazadnje imajo kolektivne in simbolne predstave v obstoju zastopnikov, bodisi individualnih ali kolektivnih bodisi konkretnih ali abstraktnih, zagotovilo za svojo trdnost in kontinuiteto.

Dela kulturne zgodovine so v zadnjih letih na veliko uporabljala trojno razumevanje predstave. Za to sta dva osnovna razloga. Usihanje nasilja med posamezniki na eni strani, značilno za zahodne družbe od srednjega veka do 18. stoletja, ki se je končalo z državno konfiskacijo pravic nad uporabo sile, to nasilje pa so nadomestili neposredni, brutalni in krvavi spopadi, njihovo orodje in njihov vložek v teh bojih pa so predstave.²⁴ Na drugi strani sta avtoriteta moči in

²⁴ Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bâle, 1939 (ponatisi: Berne, Verlag Francke AG, 1969; in Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1979).

gospodstvo neke skupine odvisni od tega, ali bodo predstave o avtoriteti in gospodstvu, ki jih sama predlagata, sprejete ali zavrjene. "Nova kulturna zgodovina" je tako predlagala politični zgodovini in socialni zgodovini, da obravnavata odnose moči kot odnose med simbolnimi silami, kot zgodovino sprejemanja ali zavračanja predstav, ki skušajo zagotoviti in podaljšati podrejanje podrejenih.

Simbolnemu nasilju – ki predpostavlja, da ta, ki ga prenaša, prispeva k njegovi učinkovitosti z interiorizacijo njegove legitimnosti²⁵ – je namenjena pozornost, ki je bistveno spremenila razumevanja raznih osnovnih realnosti: izvajanje avtoritete, ki se opira na sprijetje z znaki, z obredi in s slikami, ki jih dajejo na ogled in v uboganje; potem vzpostavljanje družbenih in religioznih identitet, ki so v napetostih med vsiljenimi predstavami oblasti ali pravovernikov na eni strani in med zavestjo pripadnosti vsaki skupnosti na drugi;²⁶ pa tudi odnosi med spoli, ki jih mislimo kot sprejemanje ali zavračanje uveljavljenih modelov, kot vcepljanje, skoz predstave ali skoz prakse bodisi dominacije moškega bodisi poudarjanja neke posebne ženske identitete, ki ustrezajo splošnemu mnenju ali pa tudi ne.²⁷ Premislek o definiciji spolnih identitet kot eden izvirnih doneskov "nove kulturne zgodovine", ki ga je začrtala Lynn Hunt leta 1989, predstavlja eksemplarično ilustracijo potrebe, ki je danes prežela vso prakso zgodovine: da bi hkrati razumeli, kako predstave in diskurzi vzpostavljajo odnose moči in kako so sami odvisni od neenakih virov in nasprotnih interesov, ki ločijo te, ki jim predstave in diskurzi legitimirajo oblast, in te, ki jim zapovedujejo (ali morajo zapovedovati) podrejanje.

Je enotnost "nove kulturne zgodovine" res tako trdna, kot trdi Lynn Hunt? Različnost predmetov proučevanja, pogledov na metodologijo in teoretskih referenc, ki jih je v zadnjih desetih letih prinesla kulturna zgodovina, pa naj jo definiramo kakorkoli, dopušča, da v to podvomimo. Bilo bi res tvegano, če bi zbrali v isti kategoriji dela, ki smo jih na kratko omenili v tem spisu. Kar pa vendarle ostane, je skupek vprašanj in zahtev, ki so skupni tem delom, onkraj njihovih meja. V tem smislu ne obstaja "nova kulturna zgodovina" ali pa je ne moremo definirati kot enotni prijem; lahko pa "novo kulturno zgodovino" opišemo kot prostor menjave ali razprav med zgodovinarji, ki jih družijo zavr-

²⁵ Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*, Pariz, Les Editions de Minuit, 1989.

²⁶ Cf. Carlo Ginzburg, *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1966; in Bronislaw Geremek, *Inutiles au monde. Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350–1600)*, Pariz, Gallimard et Julliard, 1980.

²⁷ Cf. Georges Duby in Michèle Perrot (ur.), *Storia delle donne*, Rome-Bari, Editori Laterza, 1990–92; Joan Scott, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge, Mass., in London, Harvard University Press, 1996; in Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Pariz, Editions du Seuil, 1998.

nitev, da bi zgodovinske fenomene speljali le na eno samo dimenzijo, pri tem pa se držijo stran od iluzij lingvističnega obrata ter tudi od neprijetnih dediščin, ki zagovarjajo primarnost političnega in vsemogočnost družbenega.

Prevedla Maja Breznik

LITERATURA

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Pariz, Editions du Seuil, 1977.
- Baker, Keith M., *Inventing the French Revolution: Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre, *La Noblesse d'Etat. Grandes écoles et esprit de corps*, Pariz, Les Editions de Minuit, 1989.
- Bourdieu, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Pariz, Editions du Seuil, 1997.
- Bourdieu, *La domination masculine*, Pariz, Editions du Seuil, 1998.
- Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.
- Bouza, Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Publicacione del SEMYR, 1999.
- Burke, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Maurice Temple Smith, 1978.
- Cavallo, Guglielmo, in Chartier, Roger (ur.), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Rome-Bari, Editori Laterza, 1995.
- Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquéétude*, Pariz, Albin Michel, 1998.
- Darnton, Robert, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1982.
- Davis, Natalie Zemon, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1975.
- De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien, 1, Arts de faire*, Pariz, U.G.E., 1980; ponatis, Pariz, Gallimard, 1990.
- De Grazia, Margreta, in Stallybrass, Peter, "The Materiality of the Shakespearean Text", *Shakespeare Quarterly*, let. 44, št. 3, 1993, str. 255–283.
- Duby, Georges, et Perrot, Michèle (ur.), *Storia delle donne*, Rim-Bari, Editori Laterza, 1990–92.
- Elias, Norbert, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Bäle, 1939 (ponatisa: Berne, Verlag Francke AG, 1969, in Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1979).
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Pariz, Gallimard, 1969.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York, 1973.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., in London, Harvard University Press, 1980.
- Geremek, Bronislaw, *Inutiles au monde. Truands et misérables dans l'Europe moderne (1350-1600)*, Pariz, Gallimard et Julliard, 1980.
- Ginzburg, Carlo, I Benandanti. *Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1966.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1976.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley in Los Angeles, University of California Press, 1988.
- Gruzinski, Serge, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe–XVIIIe siècles*, Pariz, Gallimard, 1988.
- Hunt, Lynn (ur.), *The New Cultural History*, Berkeley, Los Angeles in London, University of California Press, 1989.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, Muenchen, Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974.
- LaCapra, Dominick, in Kaplan, Steven L. (ur.), *Modern European Intellectual History. Reappraisals and New Perspectives*, Ithaca in London, Cornell University Press, 1982.

- Le Goff, Jacques, "Les mentalités. Une histoire ambiguë", *Faire de l'Histoire*, Pariz, 1974, zvezek III, str. 76-94.
- Lloyd, Geoffrey, *Demystifying Mentalities*, Cambridge, Cambridge university Press, 1990.
- Mandrou, Robert, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Pariz, Albin Michel, 1961 (ponatis 1998).
- McKenzie, D. F., *Bibliography and the sociology of texts, The Panizzi Lectures 1985*, London, The British Library, 1986.
- Petrucci, Armando, *Writers and Readers in Medieval Italy: Studies in the History of Written Culture*, New Haven in London, Yale University Press, 1995.
- Schorske, Carl, Fin-de-siècle Vienna. *Politics and Culture*, New York, Cambridge University Press, 1979.
- Scott, Joan, Only Paradoxes to Offer: *French Feminists and the Rights of Man, Cambridge, Mass.*, in London, Harvard University Press, 1996.
- Venturi, Franco, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Turin, Einaudi editore, 1970.

Nova kulturna zgodovina

Med univerzalno resnico in polifonijo interpretacij

INTRO

Po več desetletjih drobitve zgodovine na vrsto specializiranih disciplin ali poddisciplin in po tem, ko se je sodobna razprava o predstavitvi pretekle realnosti dotaknila tudi najtradicionalnejših zgodovinarjev, kaže, da zahodnjaško zgodovinopisje znova išče model celovite predstavitve preteklosti. Ali točneje, zdi se, da nekateri člani te skupnosti to počno kontinuirano, drugi pa le vsake toliko časa, najpogosteje takrat, ko se želijo opredeliti do posamičnega novega "trends".¹ Prepričan, da je tudi novi koncept kulturne zgodovine del tega – prej trajnega kot občasnega – iskanja totalitete ali univerzalne resnice, bom skušal v prispevku razgrniti predzgodovino tega procesa ter predstaviti argumente, ki podpirajo to stališče.

Podobno kot zagovorniki historične antropologije namreč tudi avtorji koncepta kulturne zgodovine stremijo k totalni obravnavi preteklosti. Nekateri izmed njih, Peter Burke na primer, vidijo v teh prizadevanjih celo določeno ponavljanje zgodovine – "z variacijami seveda,"² – oz. skušajo opredeliti razmerje med konceptoma kulturne in totalne zgodovine.

Burke je bil precej časa razpet med Burckhardtovim načinom pisanja zgodovine ter idejo totalne zgodovine, ki sta jo zastopala v prvi vrsti Lucien Febvre in Fernand Braudel. Kot eno od rešitev je zato najprej predlagal razglasitev kulturne zgodovine za totalno zgodovino. Naloga kulturnega zgodovinarja naj bi bila tako ali tako v tem, da poveže različne segmente (politiko, umet-

¹ Izraz dolgujemo Lawrenceu Stonu, ki je v svoji oceni vpliva socialne antropologije na zgodovinopisje jasno poudaril, da skuša "odkriti pomembne spremembe v modi pisanja zgodovine". Tukaj citat povzema po članku Petra Burka "Zgodovina dogodkov in povratek k pripovedništvu", objavljenem v časopisu *Zgodovina za vse – vse za zgodovino*, letnik 1, št. 2, Celje 1994.

² O ponavljanju govori Burke na istem mestu ("Zgodovina dogodkov ..."), v članku "Cultural History and Total History" v Oto Luthar (ur.), *Pot na grmado, Der Weg auf Scheiterhaufen, The Road to Pile ZRC*, Ljubljana 1994, pa opisuje razlike med kulturno in totalno zgodovino.

nost, družbeno življenje ...) določenega časa in prostora v zaokroženo kulturno celoto. Obenem je že sam spoznal, da ima takšno stališče veliko nasprotnikov, med njimi najdemo tudi Ernsta Gombricha, ki so kritizirali "na heglovskih kategorijah Zeitgeista ali Volksgeista slonečo teorijo o kulturni enovitosti".³ Po drugi strani pa je ugotavljal, da lahko kulturna zgodovina veliko pridobi, če sprejema in si prilagodi sociološki pojem subkulture. Z njim opremljene zgodovinske študije lahko namreč zajamejo prej na različne načine marginalizirane skupine in skupnosti in s tem podrobneje in celovito osvetlijo kulturnozgodovinska dogajanja iz novih zornih kotov. Nevarnosti fragmentacije takšnega pristopa se je po njegovem mnenju mogoče izogniti s tem, da postane tudi samo vprašanje interakcije med različnimi subkulturami (npr. med severno in južno Evropo, vzhodom in zahodom, moškimi in ženskami, urbanim in ruralnim, katoliškim in protestantskim itd.) ena od osrednjih tem kulturnozgodovinskih študij.⁴

Tako Burke kot tudi nekateri drugi pomembni akterji v tej razpravi (ob sedaj že pokojnem Lawrenceu Stonu še Roger Chartier in Lynn Hunt) pri oblikovanju svojih stališč običajno segajo nazaj do Johana Huizinge, ki je med prvimi jasno razločil med kulturno-zgodovinsko in klasično deskriptivno obliko predstavitve.

PREDZGODOVINA

Pred Huizingo so se predstavljanja kulture v širšem smislu lotevali še mnogi drugi, vendar vsi osredotočeni na specifično področje. V času renesanse so bili to najprej jezikoslovci, njihovi sodobniki pravniki, tem pa so sledili vsi tisti, ki bi jih danes poimenovali literarni ali umetniški kritiki. Med najznamenitejše jezikoslovce prav gotovo sodi Lorenzo Valla, s svojo latinsko slovnico, ki je nastala kot upor proti vulgarizaciji latinščine. Po drugi strani sta tako Valla kot njegov kolega Leonardo Bruni poudarjala potrebo po poznavanju antičnih originalov in svarila pred potvorbami površnih interpretov antičnih virov. Na veliko se je razpravljalo o razlikah med italijanščino in latinščino, nekateri, Pietro Bembo na primer, pa so tvegali tudi tako smele trditve, kot je tista o nenehnem spreminjanju jezika. Po njegovem mnenju se namreč jezik spreminja tako kot "moda v oblačenju, strategije vojskovanja in vse druge navade"⁵ Med predhodniki "umetnostnih zgodovinarjev" na drugi strani je potrebno omeniti kiparja Lorenza Ghibertija, ki je med prvimi skiciral zgodovino umetnosti. Po Burkovih

³ Glej Oto Luthar (ur.), *Pot na grmado...*, str. 42.

⁴ *Ibid.*

⁵ Glej Peter Burke *New Perspectives ...*, str. 4.

besedah je počel za tisti čas nekaj precej nenavadnega, ko je v svojo avtobiografijo vključil mnenje o delu predhodnikov in sodobnikov. O življenju slikarjev, kiparjev in arhitektov je pisal tudi Ciceronov oboževalec Giorgio Vasari in zelo hitro postal zgled mnogim posnemovalcem na Apeninskem polotoku, v Franciji, na Nizozemskem, v nemških deželah in na britanskem otočju. Avtorji iz teh dežel so v delih ponujali vsak svoje prelomne avtorje in druge prelomnice. Na začetku so bili ti pisci tudi sami umetniki, slikarji, kiparji, po koncu 16. stoletja pa so jih zamenjali profesionalni kritiki, med njimi tudi nosilci prvih stolic na tem področju.⁶ V 17. stoletju se je v njihovem pisanju dokončno usidrala klasična ciklična interpretacija razvoja umetnosti od antike prek temačnega srednjega veka do obdobja med letoma 1000 in 1600, ko naj bi po njihovem mnenju prišlo do obnovitve antičnih načel.

Zgodovina glasbe, na drugi strani, je bila v Evropi dobesedno "iznajdba 18. stoletja".⁷ Pred tem naj bi se sicer nekateri posamezniki, med njimi tudi oče Galilea Galileija, Vincenzo Galilei, zavedeli menjave glasbenih stilov, toda šele 18. stoletje je prineslo prvo resnejšo razpravo o zgodovini glasbe. Avtorju "prvenca" Giambattistu Martiniju sta sledila Švicar Martin Gerbert s pregledom cerkvene glasbe (*De cantu et musica sacra*) in Nemeč J. N. Forkel, ki je konec 18. stoletja v Goettingenu 13 let posvetil pisanju svoje splošne zgodovine glasbe (*Allgemeine Geschichte der Musik*).

V približno isti čas sodi tudi ena prvih novoveških prelomnic v zgodovino-pisju, ki jo je v veliki meri sprožila sprememba v načinu pisanja cerkvene zgodovine. Po reformaciji namreč ni bilo več mogoče govoriti samo o posameznikih in dogodkih, temveč je bilo potrebno opredeliti in braniti posamično dogmo. Eno od osrednjih stališč piscev obeh strani je bilo prepričanje, da imajo tudi doktrine in neustrezne revizije teh doktrin svojo zgodovino. Razlikoval se je le predznak. Za ene so bili posamezni akterji častivredni cerkveni dostojanstveniki, drugi pa lažni preroki. V interpretaciji drugih je bilo ravno nasprotno.⁸

Drugi pomembni vzrok za spreminjanje odnosa do interpretacije preteklosti gre iskati pri avtorjih, ki so se zanimali za zgodovino filozofije. Predvsem 17. in 18. stoletje je bilo polno poskusov rekonstrukcij razvoja filozofskega mišljenja od antike do ključnih premikov v zgodnjem novem veku. Pri pisanju pregledov

⁶ Po Burkovih informacijah je prvo stolico za umetnostno zgodovino zasedel Francoz Andre Felibien, avtor dela *Origine de la peinture*.

⁷ Peter Burke, *New Perspectives ...*, str. 7.

⁸ Ker v običajnih pregledih tovrstne literature v Sloveniji običajno manjkajo protestanski pisci in avtorji zgodovine protestantske cerkve, omenimo na tem mestu glavne predstavnike tega tabora. Med najvidnejše prav gotovo sodijo Heinrich Altting z delom *Theologia historica* (1664), Louis Maimbourg s knjigo *Histoire du Calvinisme* (1682) in nenazadnje še najpomembnejši med njimi, Jacques-Benigne Bossuet z znamenitim spisom *Histoire des variations des églises protestantes* (1688).

se je večina avtorjev sklicevala na vzornika Diogena Laertiusa in njegovo zbirko življenjepisov antičnih filozofov iz 3. stoletja. Med najpomembnejše avtorje tega časa prav gotovo sodijo Otto Heurn (*Barbarica philosophia*, 1600), Christian Kortholt (*Philosophia Barbarica*, 1660), Georg Horn (*Historia philosophiae*, 1655), A. F. Boureau-Deslande (*Histoire critique de la philosophie*, 1735) ter Jacob Brucker (*Historia critica philosophiae*, 1767). Med tiste, ki jih moramo posebej poudariti, pa spadajo trije: Thomas Buret, ki je skoraj tri stoletja pred Foucaultom govoril o “filozofski arheologiji” in spisal pregled, ki bi mu danes rekli intelektualna zgodovina od grško-rimskih časov pa vse do konca “barbarske dobe”. Jacob Brucker, ki je med prvimi razpravljal o historia de ideis ter Gianbatista Vico z enkratnim delom *Principi di una scienza nuova d'intorno alla communa della nazione* (1744). Slednji je v glavnem polemiziral s takratnimi teoretiki naravnega prava. Očital jim je, da življenjske procese pohablja v kronologijo, bolj ali manj pregledno zbirko političnih dogodkov, namesto da bi življenje sprejemali skozi zgodbe o običajih. Sam si je namreč še posebej prizadeval, da bi se sistematično dokopal do miselnega sistema “prvih ljudi”, da bi znal pričarati “robustnost oblike”, s katero so “prepojili svoje misli, ter neurejen način, s katerim so te oblike povezovali”.⁹ Pri tem zgodb o običajih ni jemal zgolj kot metaforo, temveč kot primer poetske logike prvih ljudi, kot primere primitivnega, konkretnega in antropomorfnega miselnega načina. To naziranje izvira predvsem iz njegovega širokega razumevanja zgodovine idej, ki združuje tako “zgodovino praktičnega uma”, “zgodovino domnev, ki so zaznavno udejanjene v človeškem delovanju”, “zgodovino zaznavanja” ter tudi “zgodovino zdrave pameti”.¹⁰ Prepričan je bil, da morajo podobne ideje – ki se približno istočasno pojavljajo pri različnih ljudstvih, ki nimajo stika – imeti neki skupni temelj resnice. Pri tem je izhajal iz dejstva, da ta svet ne pozna povsem ateističnih družb, da lahko v življenju vsakega ljudstva zasledimo vsaj enega od osnovnih religioznih ritualov. V nasprotju z večino sodobnikov ni verjel, da ta podobnost izvira iz Biblije, temveč je bil prepričan, da imamo opraviti s spontanimi vzporednimi razvojnimi linijami, ki so privedle do tega, da ima vsako ljudstvo svojega Jupitra, Herkula itd. “In tako kot vsa ljudstva poznajo ‘obdobje bogov’, ‘obdobje junakov in ‘obdobje človeka’, tudi človeško spoznanje potuje skozi tri obdobja: na začetku ljudje samo začutijo, a ne zaznavajo, nato si ‘presenečene in prizadete duše’ zapomnijo in šele na koncu reflektirajo z jasnim duhom.”¹¹

⁹ Peter Burke, Vico. Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft, Fischer, Frankfurt/M 1990, str. 7.

¹⁰ Oto Luthar, Med Kronologijo in fikcijo, ZPS, Ljubljana 1993, str. 35.

¹¹ Prav tam.

Bolj kot Filozofa zgodovine pa Vica na tem mestu omenjamo kot zgodovinarja “človeškega mišljenja” ali enega zgodnjih idejnih zgodovinarjev. Zanimal nas je torej bolj kot rezultat tistega razmišljanja, ki se je po Burkovem mnenju začelo že čisto na začetku novega veka. Že Juan Luis Vives naj bi namreč v svojem razmišljanju o vzrokih korupcije v umetnosti stremel k celotni predstavitvi človeškega mišljenja in s tem postal eden prvih zgodovinarjev človeških idej.

Njegovemu zgledu so kasneje sledili predvsem v Franciji in nemških deželah, na otočju pa se je Francis Bacon v *Advancement of Learning* (1605) začel zavzemati za ustrezno predstavitev vedenja. Zamislil si je pregled, ki bi obsegal davne izvore znanja in ljudi, ki so to znanje oblikovali. Zavzemal se je za predstavitev njihovih izumov, tradicij, načine organiziranja in vodenja ter nasprotovanj. Za razgrnitev vzrokov za njihov razcvet in propad, kot tudi za opis razlogov, zakaj so bile nekatere davne ideje pozabljene za vedno, nekatere pa le za krajši čas. Sam naloge, ki si jo je zastavil, ni mogel izpeljati, vendar je njegov “načrt” vzbudil mnoge druge. Med njimi tudi Voltaire, ki se je v eseju o navadah in dobi Ludvika XIV. zavzemal za novo vrsto zgodovine, ki bi namenjala več pozornosti “razvoju človeškega duha” in manj vojni in politiki. Podobna stališča je zagovarjal tudi D’Alembert v uvodu v Enciklopedijo. Po njegovem mnenju bi se morala zgodovina ob politiki, “kraljih, osvajalcih in velikih narodih, ukvarjati tudi z velikimi geniji”, ljudmi besede in filozofi.

Podobne misli je mogoče kasneje zaslediti pri Robertu Henryju, ki se v razpravi *History of Great Britain* (1771–93) zavzema za totalno zgodovino, ali pri de Sismondiju, ki je v *Histoire des republicques italiennes* (1807–18) analiziral vzpon in padec ideje o svobodi.

Podobnemu razvoju je mogoče slediti v oblikovanju ideje, ki pravi, da kultura pokriva celoto človeške eksistence. Ideje, ki v okvir pojma (Kultur) – v splošno rabo so ga namreč vpeljali v Nemčiji 18. stoletja – umešča vse od ekonomije do umetnosti in od vladanja do vojskovanja. Med prvimi, ki so trdili, da je mogoče značaj določenih ljudi prebrati iz spomenikov, ki so jih ustvarili, njihove zakone pa iz njihovega načina življenja, je bil Francoz Etienne Pasquier. Na Britanskem otočju so mu sledili Scot, Hume in Robertson, ki so en čez drugega govorili o “duhu” in “značaju naroda”, o “geniju vladanja” ter o “duhu raziskovanja”. Najzaslužnejši za dokončno zasidranje kulture v svetu narodopisja in zgodovine pa je prav gotovo Gottfried Herder, po katerem se je ideja o občji zgodovini kulture uveljavila od Edinburgha do Firenc in od Pariza do Göttingena ne glede na to, da so eni govorili o kulturi, drugi pa o *l’esprit humain* ali o *the spirit of the nation*.

V naslednji generaciji je idejo o vseobsegajoči kulturni zgodovini za nekaj časa močno zasenčil Leopold von Ranke z idejo o rekonstrukciji pravega zgo-

dovinskega dogajanja (“Wie es eigentlich gewesen ... mein Selbst gleichsam auszulöschen, und die Dinge reden, die mächtige Kräfte erscheinen zu lassen”). Toda vse kaže, da so ljudje, ki so se ukvarjali z zgodovino idej, tudi v senci najstrožje znanstvenosti lahko preživeli. To nenazadnje dokazujejo Jules Michelet v razpravi o francoski renesansi, Francois Guizot v delih o evropski in francoski civilizaciji ter najpomembnejši, Jacob Burckhardt, s prelomno knjigo o italijanski renesansi. In slednjič to dokazuje Johan Huizinga, ki je imel, kot kaže, več od pozne slave Renesančne kulture v Italiji, Grške kulturne zgodovine in Svetovnih zgodovinskih opazanj kot njihov avtor. Znano je namreč, da v času (1860), ko je izšla, Renesančna kultura v Italiji ni imela kaj prida bralcev in tudi sicer Burckhardt ni imel možnosti uživati nad navdušenjem oboževalcev. Večina teh je prišla z naslednjimi generacijami, najprej šele v naslednjem stoletju, v času, ko sta Matthew Arnold in Huizinga s samosvojo definicijo pojmov, kot so figura, motiv, tema, simbol, koncept, ideal, stil in čustva, poskrbela za razlikovanje med specialističnimi študijami s področja umetnostne zgodovine, primerjalne literature, glasbene teorije in filozofije ter deli, ki so umetnost in vsa druga področja človeškega delovanja obravnavala v odnosu vsakokratnega “duha časa”.

NOVA KULTURNA ZGODOVINA

Prav njima se danes pripisuje zasluga za to, da se je alternativa klasični kulturni zgodovini, katere avtorji so bili Friderick Antal, Franz Klingender in Arnold Hauser, hitreje uveljavila oz. da so na njihovem konceptu “socialne zgodovine umetnosti in literature” kasneje uspešno gradili avtorji, kot sta Raymond Williams in Edward Thompson. Za zgodovino koncepta kulturne zgodovine je pomemben predvsem slednji z umestitvijo popularne kulture v “redki zrak” (“thin air”)¹² pomenov, odnosov in vrednot, z ambicijo, da jo obravnava v kontekstu človeškega ekonomskega izkoriščanja in odpora proti temu izkoriščanju. Z navezavo na Marxa in Webra¹³ je signaliziral, da razume kulturo predvsem kot sistem sporočil, v katerem je najvažnejše to, da vemo, kdo komu kaj

¹² Gre za metaforično žargonsko oznako za “superstrukturo”, “vrhno stavbo” ali “nadstavbo”.

¹³ Gre predvsem za tisti del Webrovega razmišljanja o zgodovini, v katerem pravi, da bi zgodovina morala posamične dogodke oz. celoto dogodkov in procesov predstavljati in interpretirati z vidika njihovega kulturnega pomena («Kulturbedeutung»). Pri tem je izključeval vsako obliko podoživljanja («Widererlebens») in raje zagovarjal pot racionalnega seštevanja konkretnih empiričnih opazovanih dejanskih stanj, ki pridejo v poštev za določanje kulturno pomembnih razvojnih stopenj. “Še tako preprosta sodba o zgodovinskem pomenu določenega konkretnega dejstva”, pravi Weber, “je namreč daleč od preprostega beleženja najdenega, saj nam ne predstavlja le pojmovne miselne tvorbe, temveč dokazuje, da predstavljeni resničnosti vedno dodajamo tudi ‘celoto našega ... izkustvenega znanja’”. Glej tudi v Luthar, Med kronologijo in fikcijo, str. 101.

govori. Verjetno je šlo za nekaj podobnega tudi pri Bronislawu Malinowskem, ki je v kritiki teorije kulturnih vzorcev opozarjal na upoštevanje specifičnosti vsakokratnega kulturnega konteksta. Njegov primer s palico, ki jo lahko v neki situaciji uporabimo kot orodje, v drugi kot orožje in v tretji kot okras, je čudovita metafora za ponazoritev spoznanja, da ima lahko vsaka stvar ali človek takoj, ko ga postavimo v drugačno vlogo, vpnemo v drug miselni okvir in mu dodelimo drugačno kulturno vrednost, popolnoma drugačen pomen.

Nedaleč stran od tega razmišljanja je bil tudi Erwin Panofsky, v čigar delu *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) se podobno kot v petnajst let starejši uspešnici Paula Hazarda (*Kriza evropske zavesti*) izraža Heglova predpostavka o duhu časa. Po drugi strani so člani slavnega britanskega trojčka (Thompson, Williams, Eric Hobsbawm) že takoj na začetku svarili pred prepričanjem, da se ta "duh časa", kot neka stalnica, vleče skozi vso zgodovino. Predvsem Hobsbawm se je, skupaj s Terenceom Rangerjem, dolgo časa ukvarjal z obstojnostjo nekaterih vseobsegajočih praks in tradicij, za katere mislimo, da so z nami od nekdanj. V referenčnem delu *The Invention of Tradition* sta dokazala prav nasprotno, in sicer, da so zelo stare kulturne prakse pravzaprav zelo mlade. Da so bile mnoge izmed njih, vsaj v Evropi, iznajdene v zadnji tretjini 19. stoletja in da je v zahodnjaški konstrukciji preteklosti v bistvu zelo malo res prave tradicije. Predstava, da so posamezne nacionalne skupine že pred stoletji oblikovale neki skupni ritual obnavljanja skupnosti, da so oblikovale neki skupni duh ali serijo protokolov, ki jim danes pravimo kulturne prakse, je po njunem mnenju povsem napačna. Tovrstna produkcija je posledica industrializacije, povečane mobilnosti in strahu pred razpadom razmerij moči v Evropi. Med najmlajšimi fenomeni v tem procesu modernizacije je oblikovanje ideje o nacionalni identiteti, ki se sredi 19. stoletja oblikuje v povsem novo mrežo protokolov za upravljanja s skupnostmi. Potem ko so vladarji osvobodili svoje subjekte, se koncept konsenzualnega vladanja ni mogel več napajati s preprosto prostovoljno menjavo svobode za življenje, temveč je bilo potrebno konstruirati drugi tip ogroženosti. Ogroženosti zaradi resničnih ali dozdevnih ozemeljskih aspiracij, ekonomske prevlade ali ekonomskih migracij. Potem ko za dosego osebne svobode ni bilo več treba bežati v mesta ali se "dolgih sedem let" potikati po bojiščih, potem ko je vladar pod prisilo ali iz lastnih koristi osvobodil podložnika, po teh in po celi vrsti drugih sprememb je bilo potrebno postaviti drugačno ceno in imenovati novo skupno nevarnost. Velike vojne so po Napoleonu za nekaj časa izginile iz Evrope, nove teritorije pa je bilo, vsaj do neke mere, lažje in ceneje osvojiti z železnico in poceni blagom kot z vojskami. Pred tem in pred vrsto novih "nevarnosti" so se vse evropske države, ne glede na ureditev, začele braniti z novimi protokoli, ki vzpostavljajo, obnavljajo in

varujejo skupnost. Protokoli, ki jih je povezoval skupni teritorij, skupni jezik in seveda skupna zgodovina.

Samo zgodovinopisje, kot ga poznamo danes, je eden od teh modernističnih projektov s konca 18. in začetka 19. stoletja. Ali kot bi dejal Britanec Alun Munslow, s pozicije trenutnega centra historiografske refleksije, sodobno zgodovinopisje izvira iz procesa "udomačenja preteklosti in iskanja uporabnega pomena v preteklosti".¹⁴ Formiranje nacionalne države je bil prav gotovo dober razlog za to, da po preteklosti pobrskamo za dogodki in procesi, ki nas vzpostavljajo kot skupino z istimi značilnostmi. Po drugi strani so očetje nacionalnih zgodovin svojo kreacijo radi enačili z umetniškim delom, ki pa je potem, ko so jo v roke vzeli umetniki, zase trdila, da je znanost. Kot vse kaže, je bila zgodovina na začetku preoblikovanja v to, kar je do neke mere še danes, kombinacija znanosti in umetnosti. Zato je razumljivo, da avtorji, kot je na primer Peter Burke, tako vztrajno izpostavljajo tiste zgodovinarje iz tega obdobja, ki so v delih tematizirali tako idejne in socialne aspekte določenega časa kot tudi vsakokratne oblike predstavitve. Zato se nenazadnje tako rad vrača k Burckhardt, ki je opisoval vlogo posameznika v procesu nastajanja nacionalne politike, vlogo zgodovine pri oblikovanju nacionalne ideje ter nastanek modernih akademskih disciplin nasploh. Po drugi strani pa ga je kot očeta kulturne zgodovine ustolil zato, ker se ob teh vprašanih posveča tudi interpretaciji tedanjih razmer med spoloma, razglablja o pomenu nacionalne in družinske ekonomije in se spušča v najrazličnejše podrobnosti s področja popularne kulture, bontona, vere in praznoverja, jezika in vsega, kar je bilo "vsak dan potrebno za preživetje".¹⁵

¹⁴ Alun Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, Routledge, London & New York 2000, str. 64. Ko govorim o aktualnem svetovnem središču zgodovinopisja, mislim predvsem na dobrih pet let staro revijo *Rethinking History*, ki jo zalaga založba Routledge, urejata pa Alun Munslow iz Staffordshireške Univerze v Veliki Britaniji in Robert A. Rosenstone iz kalifornijskega inštituta za tehnologijo. Revija s prestižnim uredniškim (Peter Burke, Keith Jenkins, Gabrielle Spiegel, Hayden White ...) in svetovalnim (Roy S. Porter, Dominick LaCapra, Marc Ferro, Robert C. Darnton, Robert F. Berkhofer ...) svetom dandanes pomeni središče kritične historiografske samorefleksije. Po petih letih izdajanja izjemnih prispevkov je mogoče mirno trditi, da so ljudje, ki delajo pri *Rethinking History*, nadgradili poglede kroga piscev *History and Theory* in tradicijo *Annales* ... Glede na to je z enako gotovostjo mogoče napovedati, da se je center historiografskega samoanaliziranja iz Francije prek ZDA (vsaj organizacijsko) znova za nedoločen čas preselil v Veliko Britanijo. Edino, kar moramo očitati reviji in ljudem, ki jo izdajajo, je dejstvo, da so razmislek o načinih interpretacije preteklosti znova omejili na zahodno Evropo. Še slabše, omejili so ga na Veliko Britanijo in ZDA.

¹⁵ Jakob Burckhardt, *The Civilisation of the Renaissance in Italy*, Penguin, London 1990, str. 240. To izdajo je uredil Peter Burke.

ZADNJE POGlavJE

Upoštevaljoč slednje so Burckhardta kot botra nove kulturne zgodovine sprejemali tudi tisti, ki so tudi za zgodovinarsko rabo kulturo definirali nekoliko širše. Ljudje, ki so po zgledu antropologov termin "kultura" uporabljali za opis odnosov in vrednot v posamezni skupnosti ter tudi za opisovanje utelešenja teh odnosov in vrednot v njihovo skupno predstavo o sebi in okolici. Kot že nekajkrat poprej so tudi v tem primeru za zgodovinarje prvi korak naredili družboslovci. Dandanes je namreč nemogoče govoriti o kulturni zgodovini brez prispevka Rolanda Barthesa, Pierra Bourdieuja, Michela de Certeauja, že omenjenega Raymonda Williama in Richarda Hoggarta. Predvsem pa ne smemo pozabiti na trenutek, ko so tudi zgodovinarji ugotovili, da so izkušnje preteklosti neposredno vpete v jezik, ko so tudi sami začeli upoštevati ugotovitve strukturalnega jezikoslovja in jih upoštevati pri pisanju razprav.¹⁶ Predstavniki te nove generacije so, predvsem v Franciji, začeli kritizirati predhodnike zaradi njihovega "redukcionizma" in "determinizma", njihov koncept socialne zgodovine ali zgodovine mentalitet pa prilagajati analizi preteklih "diskurzivnih objektov" in "kolektivnih praks". Avtorji kot Mark Poster, Natalie Zemon-Davis, Patricia O'Brien, Roger Chartier, Lynn Hunt in drugi so idola našli v Michaelu Foucaultu in njegovi tretji poti (ob marksistični in analovski). Prevzela in prepričala jih je njegova analiza tehnologij moči, ki so umeščene v vsakokratno govorico jetniških poročil, zdravniških diagnoz in bioloških razprav. Zanimala jih je Foucaultova kritika temeljnih predpostavk socialne zgodovine, zlasti njegova ugotovitev, da ni nekih »naravnih« intelektualnih objektov, temveč so le "zgodovinsko utemeljeni in spreminjajoči se objekti", ki jih ne moremo razumeti kot brezčasne in univerzalne. Poleg Foucaulta je bil njihov najpogostejši teoretski sogovornik Pierre Bourdieu, njihov prvak pa Roger Chartier (*Cultural History Between Practice and Representation*), ki je konec osemdesetih let začel veljati za enega najkompetentnejših kulturnih zgodovinarjev. Podobno kot Foucault je diskurze obravnaval kot "nekontinuirane aktivnosti". Razumel jih je kot prakse, ki jih ne kaže brati le kot pripomočkov za zaznavanje krovnih ideologij, temveč je potrebno obravnavati njihove mehhanizme, njihov retorični aparat in njihove demonstratorske strategije.¹⁷ Po Chartierovem mnenju, in v tej točki se razlikuje od Burka, je kulturna zgodovina opustila svojo ambicijo vseobsegajoče interpretacije. Posvetila naj bi se

¹⁶ Za ilustracijo samo dve deli: William H. Sewell ml., *Work and Revolution in France: The Language of Labor From Old Regime to 1848*; in Gereth Stedman Jones, *Language of Class: Studies in English Working Class History 1832–1982*.

¹⁷ Roger Chartier, *Cultural History Between Practice and Representation*, Polity Press, Cambridge 1988, str. 11.

predvsem vsem vrstam tekstov in pri tem pazila, da jih ne omeji zgolj na nosilce ideologije in s tem okrni kot originalne diskurzivne prakse. S svojimi deli je želel in želi pokazati, kako je bila neka družbena realnost v nekem času sploh predstavljava, berljiva in kako so jo njeni člani dojemali. "Moje delo ni zgolj prispevek k preučevanju ljudske kulture, temveč je usmerjeno predvsem na predstavitev načina, kako so elite – elite najrazličnejše vrste: cerkveni dostojanstveniki, državni uslužbenci, prosvetljeni plemiči in družboslovci – razumele svet, v katerem so živele, in kakšno razumevanje tega sveta so posredovale naprej", je zapisal že pred dobrimi dvajsetimi leti. Pri tem je vedno znova priznaval vpliv cele vrste avtorjev od Norberta Eliasa do Roberta Darntona in Dominicka LaCapre. Od slednjega se je naučil predvsem to, da klasični zgodovinarji stremijo za opisom resničnosti, ki obstaja onstran interpretacije, zunaj teksta, na način, ki obnavlja prastaro željo po konkretnih navodilih za obvladovanje vsakokratnih zadreg (političnega) življenja.¹⁸ Glede na to in glede na dejstvo, da v zahvalah kolegicam in kolegom omenja tako antropologe, predstavnike novega historicizma in "prave" kulturne zgodovinarje, Chartierja, v nasprotju z nekaterimi drugimi kronisti sodobnega zgodovinopisja, težko označim za historičnega antropologa. Še več, tako kot mnogi pred menoj, imam nekaj težav že s samo opredelitvijo historične antropologije. Tako kot vsak drugi modni trend današnjega časa je tudi ta zadnja uspešnica sodobnega zgodovinopisja precej eklektična. Eklektična in (tudi zato) sila priljubljena tako v Evropi kot tudi v ZDA. Nanjo prisegajo tudi nekateri slovenski zgodovinarji, čeprav precej skopi v razlagi nastanka in izvorov zgodovinopisne usmeritve, ki so se ji zapisali.¹⁹

¹⁸ S tem članek Lloyda S. Kramerja, "Literature, Criticism and Historical Imagination: The Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra", objavljen v Lynn Hunt (ur.) *New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1989, str. 115, ali knjižici Ota Lutharja, *Mojstri in muze. Kaj in zakaj je zgodovina?*, Modrijan, Ljubljana 1997, str. 76.

¹⁹ Po eni strani so to predstavniki uredništva izjemne revije *Zgodovina za vse*. Vse za zgodovino, ki so svoj koncept uresničili z jasno uredniško politiko izdajanja razprav, ki v veliki večini pričajo tako o pluralnosti kulturnih vzorcev v slovenskem mikrookolju kakor tudi o pluralnosti različnih pogledov na te vzorce. Revija je začela izhajati leta 1994 in kljub občasnim težavam s financiranjem v dveh letnih številkah izhaja še danes. V metodološki samorefleksiji uradnih kulturnih zgodovinarjev pa srečamo stališče, ki pravi, da v področje kulturne zgodovine sodi predvsem »problematka izobraževanja, znanosti in umetnosti na profesionalni in amaterski ravni« (str. 17). Glede na to naj bi bila naloga zgodovinopisja, ki se sodi v kulturno zgodovino ta, da »umešča posamezne probleme v čas in prostor« ter išče »odgovore na vprašanja, kaj sta posamezen kulturni ustvarjalec ali rezultat njegovega dela pomenila konkretno za ljudi, ki jim je bilo ustvarjalčevo delo namenjeno, in kako se je javnost odzivala na nove kulturne dosežke«. Avtor citiranih vrstic meni tudi, da je »Ena od pomembnih nalog kulturne zgodovine /.../ potemtakem raziskovanje t.i. kulturne politike, ki nam ponazarja odnos države in političnih skupin do kulturne ustvarjalnosti v posameznih političnih obdobjih /.../ Drug vidik – ob kulturni politiki – (pa naj bi bilo op. p.) je preučevanje kulturne ustvarjalnosti.« (str. 18) Takšna predstava o sodobni kulturni zgodovini si pod predmetom svojega dela predstavlja predvsem deskripcijo usode nekega kulturnega artefakta in pušča ob strani analizo načinov oblikovanja pomena posameznih življenjskih izkušenj (umetnost, znanost, politične ideje ...) ter docela spregleduje posredovanje teh pomenov. Glej Aleš Gabrič,

Vse kaže, da si različni zgodovinarji, pa ne samo oni, historično antropologijo razlagajo na več načinov in v ta konceptualni okvir tlačijo vse mogoče od antropologije, zgodovine vsakdanjega življenja, zgodovine mentalitet pa tja do klasične kulturne zgodovine. Po drugi strani pa ni malo takih, ki novo kulturno zgodovino enačijo s historično antropologijo ...

VSE V ENEM, ENO V VSEM?

Eno najbolj prepričljivih razlag te konceptualne zmede ponuja avstrijski zgodovinar Michael Mitterauer, ki ne opozarja le na najrazličnejše korenine historične antropologije, temveč tudi na to, da je zgodovinar, ki se dandanes ukvarja s predstavitvijo razumevanja sveta v preteklosti in s preučevanjem načinov posredovanja tega razumevanja, lahko več v enem. Po njegovem mnenju je lahko sodobni zgodovinar, ki se izdaja za historičnega antropologa, glede na izvore te usmeritve tudi "kulturnozgodovinsko usmerjen socialni zgodovinar" (Mitterauer, 1994: 62), zgodovinar vsakdanjega življenja, socialni zgodovinar kulture ali preprosto kulturni zgodovinar. Razloge za to polifonijo vlog vidi predvsem v radikalnih spremembah družbenega življenja (individualizacija, sekularizacija), zaradi katerih si tisti, ki se ukvarjajo z oblikovanjem refleksije sveta v preteklosti, pomagajo z različnimi oblikami predstavitve. Po njegovem mnenju se svet še nikoli ni tako zelo hitro in radikalno spreminjal kot v zadnjih desetletjih. Življenjski svet naših vnukov se mu zdi namreč od našega življenjskega sveta bolj oddaljen kot življenjski svet ljudi v srednjem veku.²⁰

Navidezna konceptualna zmeda v zvezi s historično antropologijo ga zato ne bega pretirano, raje predlaga rešitev, h kateri so se zatekli pri reviji, katere sourednik je. Časopis *Historische Anthropologie*, ki ga ureja skupaj s tremi nemškimi zgodovinarji (Richardom van Duellenom, Alfom Luedtkejem in Hansom Medickom), ima namreč zanimiv podnaslov *Kultur – Gesellschaft – Alltag* (kultura – družba – vsakdan), s katerim se, tako Mitterauer, izpostavlja preučevanje temeljnih sprememb v človeški senzibiliteti in vedenjskih vzorcih:

"Problematika kulturne zgodovine", v Ervin Dolenc, *Problemi slovenskega zgodovinskega raziskovanja v 20. stoletju. Teze za razpravo na okrogli mizi*, Inštitut za novejšo zgodovino, Ljubljana 1999. Prelet sodobnih slovenskih tematizacij kulturne zgodovine morda ne bi bilo slabo skleniti z omembo treh zvezkov objav nastopov v *Historičnem seminarju v Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU* (Oto Luthar (ur.), *Pot na grmado. Der Weg auf den Scheiterhaufen. The Road to Pile*, Založba ZRC, Ljubljana 1994; Oto Luthar, Vojislav Likar, *Historični seminar II*, Založba ZRC, Ljubljana 1997; Metoda Kokole, Vojislav Likar, Peter Weiss (ur.), *Historični seminar 3*, Založba ZRC, Ljubljana 2000), v katerih je mogoče najti vrsto teoretskih razmišljanj o historični antropologiji in novi kulturni zgodovini ter vrsto analiz s področja kulturne zgodovine družbenih pojavov.

²⁰ Mitterauer, "Historische Anthropologie – Ein Paradigmawechsel" v Oto Luthar (ur.) *Pot na grmado. Der Weg auf den Scheiterhaufen. The Road to Pile*, Založba ZRC, Ljubljana 1994, str. 65–67.

verovanje, delo, seksualnost, odnos do narave, telesnost, družbeni odnosi.²¹ Gre torej za preučevanje tega, kar bi kulturni zgodovinarji označili kot kulturne prakse in umestili v okvir “nove kulturne zgodovine” oz. “antropološke zgodovine”.²²

Glede na to je novo kulturno zgodovino ali historično antropologijo mogoče obravnavati kot splet sodobnih pristopov, in še pomembneje, vsako posebej ali obe skupaj je potrebno razumeti kot edino (edini), ki je (sta) ta trenutek sposobna (sposobni) in pripravljena (pripravljeni) ponuditi totalni pregled nekoga fenomena. Po drugi strani, in to smo ugotovili že v uvodu, je jasno tudi, da se nova kulturna zgodovina, najsi bo izvedenka historične antropologije ali usmeritev, ki slednjo šele omogoča, ne ukvarja zgolj z analizo umetniških artefaktov in prav gotovo ne obravnava zgolj različnih elementov popularne in ljudske kulture, temveč predstavlja študij posameznih besedil (v najširšem smislu) o posameznih praksah, fenomenih ali posameznih skupinah. Kulturna zgodovina gotovo ni zgodovina dejstev v klasičnem pomenu, temveč zgodovina govorov/govorice/retorik, ki govorijo na primer o ženskah in o vlogi žensk. Gre za zgodovino govornice o ženski, točneje govornice, ki odraža in hkrati oblikuje odnos do ženske.

Dober primer kulturne zgodovine, v kateri je jasno opredeljeno pojmovanje kulturne zgodovine, je delo zgodovinarke Emme Donoghue, *Passions Between Women*,²³ v katerem avtorica še posebej poudari, da ne opisuje samo dejstev. Da je lezbična kultura v Veliki Britaniji med letoma 1668 in 1801 ne zanima skozi dejstva temveč skozi tekste.

Podobno je z odlično razpravo Carla Cipolle *Allegro ma non troppo*, predvsem z drugim delom, ki nosi naslov “Principi človeške neumnosti”.²⁴

²¹ Prav tam, str. 65–66.

²² Peter Burke, *Varieties ...*, str. 192.

²³ Emma Donoghue, *Passions Between Women. British Lesbian Culture 1668–1801*, Harper Collins, New York 1993.

²⁴ Spis zaradi duhovitosti, in zato ker v slovenskem prostoru še ni bil predstavljen, zasluži še dodatno pozornost. Vsaj navedbo temeljnih načel moram privoščiti bralcem, ki se bodo zlahka identificirali z vsemi, prav gotovo pa s prvim principom, ki pravi, da je “naše podcenjevanje števila bedakov, ki so v obtoku, (žal) neizogibno.” Sicer pa ta temeljni princip človeške neumnosti ni le favorit pred drugimi štirimi, nič manj duhovitimi kulturnozgodovinskimi (in nadčasovnimi) opredelitvami človeške neumnosti, temveč tudi redni izvor utehe v trenutkih obupa. Ko ne zadošča prvi, je tu še drugi princip, ki pravi, da je verjetnost, da je določena oseba neumna, neodvisna od vseh drugih lastnosti iste osebe. Tretji je že bolj razlagalen, saj nam pojasni, da je bedak tisti, ki drugim ljudem in drugim skupinam ljudi dela škodo, tudi če sam nima nič od tega ali je pri tem celo sam oškodovan. Četrti je silno poučen v razlagi, ki se glasi takole: “Ljudje, ki niso neumni, vedno znova podcenjujejo nevarnostni potencial bedakov. Predvsem pa redno pozabljajo, da se kakršnakoli zveza ali pregovarjanje z bedaki, kadarkoli in kjerkoli, vedno znova izkaže kot silno draga zmota. Peti pa hladnokrvno ugotavlja, da “bedak sodi med najnevarnejše ljudi nasploh”, zato je “nevarnejši od bandita”. Citirano po nemškem prevodu (*Allegro ma non troppo. Die Rolle der Gewürze und die Prinzipien der menschlichen Dummheit*), ki je izšel lani (2001) pri Berlinski založbi Wagenbach.

Provokativen kot Cipolla, konceptualno pa soroden Donoghuejevi je tudi Francoz Dominique Laporte, ki je svojo zgodovino dreka²⁵ zasnoval na zvezi med konceptom individualnosti in "usode človeških odplak". Njegova kulturna zgodovina človeških izločkov, opis konflikta med "visokimi" oblikami zavesti in "nizkimi opravili in potrebami" tako postane zgodovina subjektivitete. Kot pri avtorici zgodovine strasti med ženskami gre tudi pri Lepontu za analizo različnih ravni diskurza in praks, jezika in izkušenj. Tako kot Škotinjo tudi Francoza bolj kot dejstva zanima vpogled v čiščenje jezika ter odstiranje mask in razkrinkavanje razmerij moči. Na podlagi analiz posameznih uredb o ravnanju z odpadki (Kraljevi edikt za Villers-Cotterets iz leta 1539 je samo eden od uporabljenih virov) skuša avtor slediti oblikovanju in preoblikovanju koncepta "jaza" v privatni in javni sferi. V nasprotju s krogom okoli *Annales* govori o relativno poznem formiranju družine ter tudi o poznem formiranju meščanske družinske izkušnje, v kateri je vonj po dreku pridobil absolutno negativno prisodobno. Bolj kot detekcija te prelomne faze pa se mu zdi pomembno dejstvo, da to pripomore k individualiziranju človeškega telesa. Pomembnejše se mu zdi spoznanje, da nova "fekalna ekonomija" ni pripomogla le k dokončnemu oblikovanju meščanske subjektivitete, temveč je odločilno vplivala na gradnjo hiš, na urejanje domačega (stanovanje) in javnega prostora (ulice, trgi). Nov pogled na odplake v 18. stoletju je vplival tudi na zdravniški ceh, ki je v 18. stoletju začel na veliko propagirati ločitev zakonskih postelj.

Koncept nove kulturne zgodovine se je dotaknil tudi takih tradicionalistov, kot je slavni vojaški zgodovinar John Keegan, ki je v zadnjo knjigo, *The Book of War*, vključil celo vrsto umetniških refleksij velikih vojn. Obenem pa odlomkov iz del različnih pisateljev in pesnikov, ki so živeli v času posamezne vojne, ni ponudil le kot dodatnih ilustracij, temveč kot primere predstave o vsakokratnem življenju. Podobno kot je z njimi želel pokazati na prelomne spremembe najrazličnejših kulturnih praks; čustvovanje, način pisanja, odnos med spoloma itd. S pomočjo umetniških refleksij se je lotil celo največjih tabu tem. Med njimi tudi nehumanega ravnanja z nemškimi ujetniki v I. svetovni vojni. To je bil za večino britanske in svetovne javnosti, ki je navajena, da se vloga barbarov prilega le Nemcem in njihovim zaveznikom, na "naši" strani pa kvečjemu kakšnim Maročanom in Balkancem, precejšen šok. Ne glede na to, da je esej Roberta Gravesa, *Goodbye to All That*, nastal še pred vojno, v njem opisanega križanja nemškega oficirja in nezavarovanih bomb po žepih nemških ujetnikov v Franciji v resnici nihče ni opazil. Na to je bilo treba znova in pose-

²⁵ Dominique Leporte, *History of Shit*, MIT, Document Magazine, Cambridge 2000.

bej opozarjati.²⁶ Predvsem pa je bilo za to potrebno uporabiti drug, učinkovitejši način predstavitve. Keegan ga je "našel" v kulturnozgodovinskem kompendiju komentiranih odlomkov iz (proti)vojnih romanov, esejev in poezije. S tem je dosegel dvoje. Potrdil je sloves odličnega vojaškega zgodovinarja in vojaško zgodovino okužil s kulturnozgodovinskim konceptom historične interpretacije. S tem, ko se je v zvezi s predstavitvijo I. svetovne vojne odločil za dela dveh "pacifistov", Gravesa in Yatesa (Ne sovražim tistih, proti katerim se borim, in ne ljubim tistih, ki jih varujem).

FINALE

Glede na to, da se v zavetje novega koncepta skupaj s tistimi, ki so prej prisegali na najrazličnejše izvedenke nove zgodovine ali specialistična področja, zatekajo celo vojaški zgodovinarji, za konec ne more škoditi, če še enkrat povzamemo, za kaj naj bi pri najnovejši premeni ne tako nove paradigme pravzaprav šlo oziroma zakaj po mojem mnenju lahko govorimo o svežem in prijaznejšem konceptu historične predstavitve.

Podobno kot v knjižici *Mojstri in muze*²⁷ za to ponujam tri razloge:

Prvič, zgodovinarji, ki prisegajo na novo kulturno zgodovino, podobno kot sodobni antropologi dosledno govorijo o kulturah, ne o eni sami (zahodnjaški) kulturi.

Drugič, v pojmovanju kulturnih zgodovinarjev pojem kultura pokriva zelo širok okvir človeške dejavnosti. Ne samo umetnost, temveč tudi materialna kultura, ne samo pisni teksti, temveč tudi ustni viri, in ne samo zgodba, temveč tudi ritual, so predmet obravnave. Po drugi strani pojmi, ki so bili prej vezani izključno za eno samo podzvrst zgodovinopisja, pojmi kot politična kultura, na primer, sedaj prehajajo iz politične zgodovine v "zgodovino človeške kulture". Podobno je v ta okvir vključena tematizacija vsakdanjega življenja, ali natančneje, v obravnavo so vključena tudi "pravila", principi ali konvencije, ki določajo vsakdanje življenje. In tretjič, spremenjen je odnos med kulturo in družbo, kar smo že povedali s Chartierjevimi besedami. Prišlo je do premika od socialne zgodovine kulture h kulturni zgodovini družbe; ob zanimanju za kulturo vse pogosteje srečujemo zanimanje za zgodovino kulturnih reprezentacij, zgodovino "imaginarijev", vse pogosteje pa tudi razprave, ki se ukvarjajo s "konstruk-

²⁶ S tem, ko se je v zvezi s predstavitvijo I. svetovne vojne odločil za dela dveh pacifistov, Gravesa in Yatesa ("Ne sovražim tistih, proti katerim se borim, in ne ljubim tistih, ki jih varujem."). Citat je iz njegove znane pesmi *An Irish Airman Forges His Death*.

²⁷ Oto Luthar, *Mojstri in muze ...*, str. 79–80.

cijo”, “invencijo” in “konstitucijo” posameznih družbenih kategorij, kot so razred, narod, spol in mnogi drugi.

In končno, vedno pogosteje je v teh razpravah mogoče ob zavzemanju za resnico srečati tudi zavzemanje za tako imenovano univerzalno resnico in odmik od ambicij po popolni polifoniji pripovedi o tem, kaj smo, ter zgodb, ki jih o sebi pripovedujemo. Nenazadnje je sedaj že precej bolj jasno, da je ena pripoved lahko najbolj prepričljiva resnica o celotni skupnosti. Ali kot bi dejal Slavoj Žižek, v Nemčiji tridesetih let prejšnjega stoletja je bila judovska pripoved o življenjskem svetu samo ena od pripovedi v tedanji Nemčiji, toda samo ta je lahko izpričala patologijo družbe, v kateri se je oblikovala!

O zgodovinski resnici

1.

Zgodovina ima dolgo zgodovino. Prav zaradi tega si je ni mogoče predstavljati kot definirano polje: kakršen koli poskus, da bi jo opredelili po tem, kako se nanaša na preteklost, v čem je drugačna od drugih humanističnih in družbenih ved, kakšne postopke uporablja pri obravnavanju virov, opredeljevanju dokazov in organiziranju argumentov, je lahko zgolj parcialen in siromašen. Razmišljajmo torej o zgodovini kot o znanosti ali kulturni dejavnosti, ki proučuje preteklost zato, da poskuša razumljivo in argumentirano rekonstruirati resnico, ki je za nas pomembna.

Seveda pa, kljub vsej previdnosti, tudi tako splošna definicija ni brez številnih dvoumnosti: zlasti besede, kot so znanost, resnica, argumentacija in razumljivost, dopuščajo številne možne interpretacije.

Pa vendar sem po poklicu zgodovinar in zdi se mi, da opravljam enako delo kakor osebe, ki imajo ideje in stališča, s katerimi se sam nikakor ne strinjam; svojemu delu pripisujem čisto drug pomen. Recimo takole: skupno polje je polje spopada, ne polje konsenza.

Obstaja pa bistven prelom, ki se mi zdi zanimiv za proučitev: prelom, ki ne zadeva le zgodovine, temveč totaliteto človeških znanosti in intelektualnih dejavnosti: odnos do realnosti, do resnice, do znanja. Začel bom z nekaj citati in z njihovo pomočjo skušal pojasniti prepad, ki loči tiste, ki menijo, da, ker ni mogoče spoznati vsega, dejansko ni mogoče spoznati ničesar, in tiste, ki mislijo, da je realnost sicer res neizčrpna in naše spoznanje po definiciji precej omejeno, da pa je vendarle spoznanje mogoče doseči skozi kontinuiran in neskončen proces približevanja realnosti. Prav na mejnikih naših spoznavnih zmognosti naj bi temeljile naše najtrdnjše gotovosti.

¹ Besedilo je avtor predstavil na 4. psihoanalitičnem kolokviju Società Psicanalitica Italiana z naslovom Verità storica e Psicanalisi, 15. decembra 2001, v Benetkah.

Če želimo govoriti o razumevanju, pravi Hayden White, moramo najprej ustvariti nekakšno tipologijo diskurzov, to pomeni, da moramo začeti s klasifikacijo diskurzov, ki temeljijo na tropih, lahko bi rekli tudi na procesih, skozi katere vsak diskurz konstruira predmete, ki jih namerava realistično opisati in objektivno analizirati. "Doumeti moramo, da ne gre za izbiro med objektivnostjo in izkrivljanjem, temveč za različne načine, skozi katere konstruiramo 'realnost' v mislih, tako kot tudi realnost obravnavamo na različne načine, od katerih ima vsak svoje lastne etične implikacije ... Nikoli nisem trdil, da je poznavanje zgodovine, kulture in družbe nemogoče. Zanimal sem le, da obstaja znanstveno spoznanje takšnega tipa, kakršnega je možno doseči s študijem fizične narave. Poskušal pa sem pokazati, da četudi ne moremo doseči resničnega znanstvenega spoznanja človeške narave, lahko vseeno dosežemo drugačen, posreden tip spoznanja, kakršnega nam omogočata književnost in umetnost na sploh."² Kar zadeva zgodovino, Whitovo stališče torej presega vsakršno razlikovanje med izmišljenim in realnim, samo zgodovino pa spelje na retorično dejavnost in na retoriko, ki je avtoreferencialna in antireferencialna, v kateri je spoznavna prvina umevanje različnih načinov konstruiranja realnosti in njihovih etičnih posledic. Povezanost objektivnosti in izkrivljenosti prav sladko odzvanja iz temeljnega De Manovega stavka, kjer je branje "neskončen proces, v katerem se resnično in neresnično neločljivo prepletata."³ Hayden White vse to na koncu pripiše človeški naravi, in ne kakšni specifični človeški situaciji.

Zdaj pa pogledjmo popolnoma nasprotno stališče. Carlo Ginzburg v Odnosih moči⁴ trdi, da ti dve stališči – ki postavljata v nasprotje zgodovino kot retoriko in zgodovino kot prizadevanje, da se s pomočjo dokazov dokoplje do dejstev, kot nasprotje med retoriko in dokazom – napravita iz vsakega zgodovinskega dela avtonomen tekstualen svet, ki nima nikakršnega oprijemljivega odnosa z zunajtekstualnimi realnostmi, na katere se nanaša. "Diskurzi, ki jih analizira retorika, se nanašajo na neko specifično skupnost, ne pa na ljudi kot razumne živali. Raziskovanje resnice dogodkov (ali so se v resnici zgodili, ali so bili pomembni, kakšen je bil njihov pomen in kakšen je zdaj) je zgodovinarjeva osnovna naloga. Potemtakem moramo izhajati iz parcialnega in lokaliziranega znanja, da bi skonstruirali uporabno, četudi ne nedolžno idejo objektivnosti. Ne more biti nedolžna, ker se zaveda, da obstaja izredno močna konstruktivistična argumentacija, ki se nanaša na vse oblike znanja ... zanjo so v polju

² Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore in London, 1978, str. 2, 22–23.

³ Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, str. ix.

⁴ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, Feltrinelli, Milano, 2000.

znanstvenega diskurza tako konstrukti kot dejstva del mogočne retorične umetnosti”,⁵ ki vendarle ne izključuje dokaza v okviru skupnega znanja. “Retorika se giblje v polju verjetnega, ne pa v polju znanstvene resnice in omejene perspektive.”⁶ “Ko zgodovinarji ocenjujejo dokaz, ne bi smeli pozabiti, da je vsako stališče do realnosti po svojem bistvu selektivno in parcialno in da je odvisno od odnosov moči, ki pogojujejo, že z dostopnostjo ali nedostopnostjo dokumentacije, celovito podobo, ki jo družba želi pustiti za sabo.”⁷ Za Ginzburga, še prej pa za Arnalda Momigliana, na katerega se Ginzburg v osnovi sklicuje, je torej zgodovina parcialno in lokalizirano znanje, ki hkrati uporablja argumentativne instrumente in veljavne dokaze v sferi skupne vednosti, ki dopušča preverjanje ter interpretacijo dejstev in njihove resničnosti.

2.

Omenjeni stališči torej pričata o dveh različnih razlagah zgodovinske resnice: prvo ni referencialno, drugo pa se sklicuje na dejstva, ne da bi si domišljalo, da jih lahko izčrpa. Ta alternativa ima precej posledic. Soočenje obeh stališč lahko dosežemo tako, da primerjamo tisto, kar dejansko pravi Primo Levi v Potopljenih in rešenih,⁸ s tistim, kar mu Giorgio Agamben polaga na jezik v tekstu Kar je ostalo od Auschwitzta.⁹

Levi: “Ponavljam, nismo mi, preživeli, tiste prave priče /.../ Mi, ki smo preživeli, smo neznatna, anomalna manjšina: smo tisti, ki se zaradi svoje nepoštenosti ali sposobnosti ali gole sreče nismo dotaknili dna. Tisti, ki so se ga, ki so videli Gorgono, se niso vrnili, da bi o tem pripovedovali, ali pa so se vrnili nemi; a prav oni, ti ‘muslimani’, ti potopljeni, ti integralni pričevalci, so tisti, katerih pričevanje bi imelo splošen pomen /.../ Mi, ki smo imeli srečo, smo skušali /.../ poročati ne samo o naši usodi, ampak tudi o usodi drugih, prav teh, potopljenih; vendar pa je bil to diskurz na račun nekoga tretjega, poročilo o stvareh, ki smo jih sicer videli čisto od blizu, a jih vendarle nismo neposredno izkusili. O dokončnem uničenju, o opravljenem poslu, ni poročal nihče, tako kot se še nihče nikoli ni vrnil, da bi poročal o svoji smrti. Tudi če bi potopljeni imeli papir in pero, ne bi pričali, ker se je njihova smrt začela že dolgo pred fizičnim uničenjem. Že tedne in mesece pred smrtjo so izgubili sposobnost opa-

⁵ Ibidem, str. 43. Ginzburg tu citira Donno Haraway.

⁶ Ibidem, str. 45.

⁷ Ibidem, str. 47.

⁸ Primo Levi, *Sommersi e salvati*, Einaudi, Torino, 1986.

⁹ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

zovanja, spominjanja, primerjanja in izražanja. Namesto njih govorimo mi, njihovi pooblaščenca.”¹⁰

Četudi se Primo Levi zaveda omejenosti spominjanja in morebitnih deformacij spomina (“poškodbe, a ne samo možganske; vmešavanje drugih, ‘konkurenčnih’ spominov; abnormalna stanja zavesti, potlačitve, prestavitve”¹¹), pa vendarle zaupa parcialni in nepopolni resnici, ki so jo diskurzi rekonstruirali na račun nekoga tretjega:

“Po drugi strani pa so ‘privilegirane’ priče gotovo imele na voljo boljše mesto opazovanja, saj je bilo to mesto, med drugim, višje in je zategadelj obvladovalo širše področje /.../ Logika stvari je bila pač takšna, da so bili ti zgodovinarji malodane vsi politični zaporniki; to pa zato, ker so bili lagerji političen fenomen; kajti politični zaporniki /.../ so imeli pregled nad kulturnim ozadjem, ki jim je omogočal, da so lahko interpretirali dejstva.”¹²

(Naj dodam, da se je na tem mestu pričevalec spremenil v zgodovinarja.)

Agamben bere Levija povsem negativno: “Zdi se, da ga zanima samo tisto, kar onemogoča presojo, sivo območje, kjer se žrtve spreminjajo v krvnike in krvniki v žrtve”;¹³ v zvezi z navedenim odlomkom pa pravi: “Tu ima pričevanje v bistvu vrednost zaradi nečesa, kar v njem manjka: v svojem središču vsebuje nekaj, o čemer ni mogoče pričati in kar spodkopava avtoriteto preživelih.”¹⁴ In dodaja: “Gorgona in tisti, ki jo je videl, musliman in tisti, ki zanj priča, zastopajo le en sam pogled, eno samo nemožnost videnja.”¹⁵ /.../”Pričevanje je tu prikazano kot proces, ki vključuje najmanj dva subjekta: preživelega, ki sicer lahko govori, a nima povedati nič zanimivega, in tistega, ‘ki je videl Gorgono’, ki ‘se je dotaknil dna’ in bi torej lahko povedal marsikaj, a ne more govoriti.”¹⁶ Sklep je triumfalen: “Ker Levi opiše pričevanje le s pomočjo muslimana, vsebuje Levijev paradoks edino možno zavrnitev vsakega negacionističnega argumenta. Vzemimo torej Auschwitz kot tisto, o čemer ni mogoče pričati; in vzemimo hkrati muslimana kot absolutno nemožnost pričanja. Če pričevalec priča za muslimana, če mu uspe nemožnost govorjenja pripraviti do besede, se potemtakem zamajejo sami temelji negacionizma /.../ Če pa preživeli ne priča o plinski celici ali o Auschwitzu, temveč priča za muslimana, če govori na

¹⁰ Ibidem, str. 64–65.

¹¹ Ibidem, str. 13.

¹² Ibidem, str. 9.

¹³ Ibidem, str. 15.

¹⁴ Ibidem, str. 31.

¹⁵ Ibidem, str. 49.

¹⁶ Ibidem, str. 111.

primer samo o nemožnosti govorjenja, potem njegovega pričevanja pač ni mogoče zanikati.”¹⁷

Pravzaprav gre za lekcijo, ki je v bistvu subtilno negacionistična in je blizu stališču, ki zgodovino razume kot retoriko in ne išče resnice v dejstvih, temveč v izjavljanju, v samem govornem dejanju, ne pa v raziskovanju resnice dogodkov.

Zgodovina je opustila pozitivistično zaupanje v dejstva in v možnost rekonstrukcije dejstev v njihovi celovitosti, zato se zdaj giblje med povsem idealistično hipotezo o primerjanju besedil, ki izražajo različne načine konstruiranja realnosti, ter procesno, nikoli popolno predstavo poznavanja realnosti ali kontekstualnega poznavanja, ki temelji na verjetnih dokazih in na gotovosti, ki nekaj pomeni le v okviru skupne kulture.

3.

V omenjenih primerih je nasprotje opozicija med filozofi in zgodovinarji (ali, denimo, memoaristi kot v Levijevem primeru). Zato je zadevo, onkraj njenih etičnopolitičnih implikacij, mogoče pojasniti z evidentno specifičnostjo zgodovinopisja. Zgodovina se po definiciji ne more odpovedati referencialnosti in umevanju, da za besedami in besedili obstaja neka realnost, ki jo te besede in ta besedila – četudi le parcialno – opisujejo. Realnosti ne opisujejo na osnovi abstraktne logike absolutnega dokaza in demonstracije, temveč na osnovi konkretne logike retorike, verjetnosti in kontekstualne gotovosti. Paradoks dekonstruktivizma ni okužil zgodovinarjev, ki problema odnosa med besedami in rečmi ne doživljajo preveč dramatično. Nikoli ne bi mogli reči, kakor delajo dekonstruktivistični literarni teoretiki (v tem primeru De Man, ko govori o Shelleyju), da “Zmagoslavje življenja’ opozarja, da se nikoli nič – ne dejanje, ne beseda, ne misel, ne besedilo – ne zgodi v povezavi (ne pozitivni ne negativni) s čim, kar je pred dogodkom, kar je za njim ali kar je drugje, temveč le kot naključen dogodek, ki svojo moč, tako kot smrt, dolguje temu, da zmerom pride po naključju. Delo nam pove tudi, zakaj in kako je treba potem te dogodke ponovno vključiti v sistem zgodovinske in estetske rekuperacije, ki se ponavlja, četudi so zmotnost te systemske rekuperacije že razkrinkali.”¹⁸

Razlika med znakom in pomenom je gotovo v središču zgodovinarjevega dela, vendar pa zgodovinarji menijo – v nasprotju s sklepom, ki so ga antireferencialisti izpeljali iz popolne nepovezanosti in dokončne nemožnosti popolnega ujemanja –, da je prav interpretacija njihovo delo: vztrajno delo, ki vse

¹⁷ Ibidem, str. 111.

¹⁸ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, str. 122.

natančneje zbližuje stvari, znake, sledi, dokumente z njihovim pomenom. Zanje ne velja, da interpretacija znaka preraste v drug znak in tako naprej do neskončnosti, razen v pomenu neskončnosti, ki odstrani dvoumnosti in poglobi znanje (kot bi, menim, hotel Peirce), zagotovo pa ne v dekonstruktivističnem pomenu, da “retorika radikalno spodnese logiko in odpre vrtoglave možnosti referencialnih zablod.”¹⁹ Neskončno delo pojasnjevanja, ne pa delo, ki je brezupno zato, ker nima konca. Ahil zasleduje želvo, ne da bi jo kdaj dohitel, vendar to kaže, po prvi hipotezi, na progresivno, sorazmerno linearno približevanje znanju, ki ga predstavlja prav neskončna vsota interpretacij, in, po drugi hipotezi, na odpiranje neskončnih deviacij, ki realnost oddaljujejo, namesto da bi jo približevale.

In vendar je ta domnevna referencialnost kriva za številne probleme, ki so onemogočali zgodovinarje, da bi se primerjalo z drugimi humanističnimi vedami, kriva pa je tudi za mnoge zamude in cehovsko zaprtost. Vselej se ne zavedamo, da zgodovinarjevo delo poteka na treh različnih stopnjah: mnoge dvoumnosti glede smisla te šibke znanosti izvirajo iz zmešnjave, ki je posledica mešanja teh treh stopenj: raziskovanja, poročanja in sprejemanja. Z zgodovino mislimo predvsem na raziskovanje arhiva, ki je v marsičem podobno sodni ali policijski preiskavi: sledimo potem, ki pogosto vodijo v slepe ulice, in brez kakšnega reda odkrivamo nove smeri in dokumente, da bi izluščili dokaze iz indicev, ki zadevajo probleme in hipoteze. Pogosto se zgodi, da raziskava traja leta in leta, pa ne da nobenega odgovora in ne odkrije nič, kar bi stvari osvetlilo in jih postavilo v red. Zgodovinar nekako čaka na razlago, ko tava po skorajda neznanem in kaotičnem terenu /.../ Dokler se ne začnejo, kot pri puzzlu, koščki zlagati in razporejati na svoja skladna mesta.

Rekel sem leta in leta. Potem sledi druga stopnja – pisanje. To popolnoma preoblikuje zbrano gradivo, ker gre za komunikacijsko operacijo. Kar smo odkrili, moramo ponuditi bralcu ne samo v razumljivi obliki, temveč tudi z argumenti in nenazadnje v estetsko prepričljivi obliki. Ko pišemo, imamo kot pri leposlovju pred očmi bralca: v našem poklicu je to pogosto član našega ceha, ki ga nagovarjamo z aluzijami ali v žargonu. V najboljših primerih, ko nimamo v mislih bralca iz stroke, pa potrebujemo visoko raven narativne sposobnosti in dobro poznavanje literarnih tehnik.

In končno je tu še branje: bralec ni nevtralen, saj sodi v neki kulturni kontekst in bere skozi filter svojih informacij in nagibov. Ena od velikih skrivnosti branja je prav sposobnost literarnih besedil, da nagovarjajo najrazličnejše bralce: pomislimo samo na to, kako so Tukidida ali Danteja Alighierija brali njuni sodobniki in kako ju beremo mi: besedilo je dejansko postalo nekaj, kar je

¹⁹ Paul de Man, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997.

povsem drugačno, saj se je osvobodilo avtorja, ki nikakor ni mogel predvideti tako drugačne kontekstualizacije. Kadar torej govorimo o prvi stopnji, govorimo o ugotavljanju dejstev in o njihovem pomenu, seveda pa tudi o preverjanju verodostojnosti (bolje rečeno pomenskosti) dokumentov. Tu prežijo na zgodovinarja številne optične prevare: dokumenti so popačeni, parcialni in nepopolni fragmenti realnosti. Pomislimo na dokumentacijo, ki jo vsak od nas pušča za sabo: administrativni ukrepi, plačane pristojbine, globe, spričevala, kakšno pismo. Je to naša biografija? Razen tega pa je dokumentacija socialno selektivna, saj imajo bogati obsežnejšo dokumentacijo kakor revni, moški kakor ženske, odrasli kakor otroci, meščani kakor kmeti, pisмени kakor nepisмени in javne dejavnosti so bolj dokumentirane kakor zasebne. Dokumenti so prevara: pogosto je tako, da več ko jih imamo na voljo, bolj imamo lažen občutek popolnosti. Ni res, da so zgodovinarji toliko bolj sposobni, kolikor manj se zanašajo samo na neposredno dokumentacijo. Bolj ko gremo nazaj v preteklost, bolj je treba pomanjkanje dokumentov dopolnjevati z inteligenco in domišljijo. Tisti, ki proučujejo bližnjo preteklost, so skorajda po definiciji najslabši zgodovinarji, tisti pa, ki proučujejo prazgodovino, mogoče najboljši: s pomočjo kosti in žgane gline nam pripovedujejo o neki civilizaciji. Značilna nepopolnost dokumentacije je ena od stvari, po katerih se – kakor pravi Freud – arheologovo (pa tudi zgodovinarjevo) delo razlikuje od analitikovega: “Kdor se ukvarja z izkopavanjem, ima opraviti z uničenimi predmeti, katerih veliki in pomembni deli so se nedvomno izgubili /.../ Noben trud jih ne more več priklicati in jih sestaviti s tistimi, ki so se ohranili; zanese se lahko le na rekonstrukcije, ki pa precej pogosto prav iz tega razloga ne morejo preseči določene stopnje verjetnosti. Drugače pa je, če imamo opraviti z nekim psihičnim objektom, čigar zgodovino hoče analitik priklicati na dan /.../ Vse bistveno se je ohranilo, celo tisto, kar se zdi popolnoma pozabljeno, je v takšni ali drugačni obliki nekje še vedno prisotno, le da je globoko zakopano in posamezniku nedostopno.”²⁰

In vendar sta, kljub zavesti o tej nepopolnosti, vloga individualnega interpreta in edinstven odnos do dokumentov proizvedla specifičen slog pisanja zgodovine: avtoritarni slog. Zgodovinar sicer navede dokumentacijo v opombah, vendar v glavnem pripoveduje tako, kot bi opisoval neko objektivno realnost. Le redko pove kaj o mukotrpnem procesu raziskovanja, saj bi to dalo njegovim sklepom hipotetičen, parcialen in verjetnosten ton. Njegov ton je referencialen in afirmativen. Hlini objektivnost.

Druge družbene vede so avtoriteto postavile pod vprašaj: spomniti se je treba samo krize, v katero je padla antropologija s posmrtno objavo dnevnika,

²⁰ Sigmund Freud, *Costruzioni nell'analisi* [Konstruktionen in der Analyse, 1937], XI, str. 543–544.

v katerem je Malinowski priznal, da je terensko delo arbitrarno brez kakršnekoli možnosti zunanjega nadzora. Zgodovina tu nedvomno zamuja.

Druge družbene vede so postavile pod vprašaj tudi preproste koncepte racionalnosti: celotna kritika neoklasične ekonomije in sodobni razvoji ekonomije izhajajo prav iz zavračanja podobe človeka-ekonomista, ki do konca izkoristi svojo racionalnost v situaciji, ko mu je na voljo popolna informacija. Ideja, ki so jo zavrgli prav s pomočjo koncepta omejene racionalnosti, v zgodovinopisju ostaja trdno zasidrana: protagonisti naših knjig se odločajo v neverjetnih okoliščinah nediferencialne informacije in uniformne racionalnosti, ki je povsem nejasna.

Ustavimo se spet pri biografijah: v njih zgodovinarji konstruirajo koherentne identitete, čvrste vzročne zveze in kontinuitete. Nasprotno pa je v književnosti dvajsetega stoletja skupni element izginotje osebe človek (če parafraziram naslov knjige Giacoma Debenedettija *Smrt osebe človek*): Schnitzler, Proust, Svevo, Joyce, Kafka, Musil, Pessoa in Pirandello so si za temo izbrali prav fragmentacijo, protislovnost, nezavedanje, inkohherentnost, razkroj identitete.

4.

Neusmiljeno bi lahko nadaljevali s poudarjanjem, kako je zapoznelo proučevanje problematike razmerja besed in stvari upočasnilo delo zgodovinarjev. Sloviti esej Arnalda Momigliana "Retorika zgodovine in zgodovina retorike" nas pouči, da "zgodovinarjeva naloga ni le, da osmisli dogodek, temveč tudi, da preveri, če sploh je dogodek ali ne ... Zgodovinarje družba plačuje zato, da raziskujejo dogodke, ki so stvar splošnega interesa in katerih realnosti ter pomena ni mogoče ugotoviti brez kompleksnega znanja."²¹ Ta formulacija na videz ni zelo daleč od pozitivističnega stališča, ki pravi, da je naloga zgodovinarjev rekonstruiranje dogodkov tako, kot so se zgodili. Ampak kaj sploh je dogodek? Kaj je pomen nekega dogodka? Kaj je splošni interes nekega dogodka?

V odgovor bi morali napisati številne knjige: zaradi enostavnosti pa bi se bilo vsaj dobro spomniti, da dogodek ni nujno nekaj, kar se je zgodilo, temveč nekaj, kar ima pomen za ljudi, kot da se je zares zgodilo, kot nekaj, kar ima posledice. Od lažnih vojnih poročil, ki so zanimala Marca Blocha zaradi posledic, do ideje o izvorni pogodbi med ljudmi, na kateri temelji država, od političnih mitologij, ki jih je širil revizionizem, pa do izvira vseh nas iz Adama, edinega prednika: najsi so se ti dogodki zgodili ali ne, zgodovinar jih je dolžan

²¹ Arnaldo Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica /O temeljih antične zgodovine/,* Einaudi, Torino, 1984, str. 473–474.

upoštevati zaradi pomena, ki jim ga ljudje pripisujejo. A tudi s pomenom so težave: preteklost vpliva na nas z močjo, ki jo je težko opisati, saj ne gre le za radovednost, temveč za močan občutek determiniranosti tega, kar smo. Onkraj zanimanja, ki ga za preteklost, pravzaprav za vsako preteklost, kažejo zgodovinarji, pa ima zgodovina še dosti širši in raznovrstnejši pomen za ljudi na sploh, pomen, ki je hkrati fascinanten in grozeč. Spraševanje o tem, kako so se stvari v resnici dogajale, je le ena od oblik eksorcizma, ki naj bi pomiril in obvladal neko nevarno neznansko, obvladal kaos in mu dal obliko; ne gre torej za identifikacijo reda v stvareh, temveč za to, da damo neredu razumljivo in komunikabilno formo ("formalizirati nered" je sinteza, ki jo v delu *Balinese Worlds* sugerira Frederik Barth). Preteklost, s katero nimamo neposredne izkušnje, lahko pa bi rekli, da imamo z njo izkušnjo, ki je nismo izkusili. K zanimanju za preteklost se torej pritikajo mešana čustva: fascinantnost drugačnega, ki specificira našo identiteto, raziskovanje vzrokov, izvirov in podobnosti, raziskovanje relevanc, ki selekcionirajo dogodke po kriterijih legitimnosti, naporno iskanje splošnih pravil, oživljanje prednikov in dialog z njimi. Prav tisto, čemur Momiigliano pravi splošni interes. Toda kaj je splošnega v dogodku, ki je edinstven in neponovljiv? Ljudje si zelo pogosto predstavljajo, da je splošno pri zgodovini v odgovorih, to v številnih primerih tudi drži. Menim, da je točneje, če si predstavljamo, da splošno pri zgodovini zadeva to, kar sprašujemo, to, po čemer se je mogoče na isti način vprašati v številnih različnih situacijah: tako dobimo različne odgovore, pa vendar takšne, ki nam pomagajo ustvariti obsežno tipologijo možnosti. Ojdipov kompleks je identifikacija neke relevance, nekega vprašanja, ki pri vseh ljudeh ne določa enakega obnašanja. Gre za splošno vprašanje, ki se ne manifestira na en sam določen način, ampak na nešteto različnih. A vendar je vprašanje splošno, saj, če ponovimo, gre natanko za identifikacijo problema, ki je stvar splošnega interesa.

Nenazadnje se mi zdi, da je mogoče reči, da je zgodovina za zgodovinarje – pa tudi za zdravo pamet – v bistvu nepretrgano reinterpretiranje nečesa, kar je že znano. Platonska ali psihoanalitična interpretacija zgodovinarjevega dela, ki poudarja anamnezo in reminiscenco, ni primerna. Temelj zgodovinarjevega dela ni vračanje nečesa pozabljenega v zavest ljudi: miti, ki sem jih omenil (Adam kot edini prednik, izvirna pogodba, pa tudi očetomor v Freudovi zgodbi o Mojzesu), so za zgodovinarje pomembni samo zaradi pomenskih učinkov, ki so jih imeli v medčloveških odnosih. To je za nas materialna resnica, na kateri snujemo zgodovinsko resnico, interpretacijo pomena dejstev. Zdi se mi, da se navezuje na pozitivistično podobo zgodovine, kakršno uporablja Freud, ko skuša prikazati razliko med arheologovim in analitikovim delom: "In tu se primerjava dveh načinov dela konča, saj je glavna razlika med njima v dejstvu, da arhe-

ologija sklene rekonstrukcijo z dosego cilja in se z njo ne ukvarja več, medtem ko je konstrukcija zgolj preliminarno opravilo v analizi.”²² Seveda se zgodi, da zgodovinarji kdaj “odkrijejo” kaj pozabljenega, vendar to – ponavljam – ni srž njihovega dela, ki bolj spominja na Penelopo: neprestano proučuje eno in isto stvar, zato da jo interpretira znova, neprestano ožema eno in isto limono, zato da iz nje iztisne drug sok. V tem očitno dominira sedanost: s časom se spreminjajo konteksti in z njimi bolj in bolj tudi relevantni pomen stvari. Resnica je, bolj ali manj znana, dejansko že tu: zgodovinska resnica se poraja iz novosti v vprašanih, ki si jih zastavlja. Vendar tu nočem obnoviti razprave o razliki med zgodovino in spominom, med pozabo in dolžnostjo spominjanja in o tem, kako napraviti preteklost sprejemljivo s sistematizacijo. Tale odstavek želim končati le s pripombo, da tesnoba, ki je povezana s preteklostjo, ne izvira toliko iz občutka, da se reči za vedno izgubljajo, kolikor iz neurejenosti in pestrosti človeškega življenja, ki ga ni mogoče kontrolirati: zgodovina izvaja terapijo z razvrščanjem relevanc, z izbiranjem razlag, z ustvarjanjem parcialne slike, zato daje videz relativnega reda in skupnega kulturnega prostora. Zdi se mi, da ne moremo govoriti o zgodovinarjevem delu kot o anamnistični operaciji, četudi metaforično, niti kot o “vračanju potlačenega”.

Ko je Freud razvijal hipotezo o razmerju med materialno in zgodovinsko resnico na primeru razvoja religij v monoteizmu, je že sam postavil niz temeljnih omejitev: prvič, da se materialna resnica pri vrnitvi deformira v zgodovinsko resnico. (“In pridržujemo si pravico, da popravimo izmaličenje, ki ga je ta resnica pri svoji vrnitvi utrpela. To se pravi: ne verjamemo, da bi danes obstajal en sam velik bog, pač pa, da je davno nekoč obstajala ena sama osebnost, ki je bila tedaj videti nadnaravno velika in ki se je nato vrnila človeštvu v spomin povzdignjena v boga.”²³) Drugič, da je raba termina potlačeno v tem primeru analogna. (“Termin ‘potlačeno’ je tukaj uporabljen v nepravem smislu. Gre za nekaj minulega, zgubljenega, premaganega v življenju ljudstva, kar si drznemo izenačevati z duševnim življenjem posameznika.”²⁴) In tretjič, da forma v času svoje potlačitve privzame materialno resničnost. (“Za zdaj še ne vemo, v kakšni psihološki obliki je obstajalo to minulo v času svoje zatamnjenosti. Ni lahko prenesti pojme posamične psihologije na psihologijo množice in ne verjamem, da bi kaj dosegli, če vpeljemo pojem ‘kolektivnega’ nezavednega.”²⁵) Mimorede: tu bi bilo koristno napraviti digresijo na temo Freudove rabe analogije

²² Sigmund Freud, *ibidem*, str. 544.

²³ Sigmund Freud, “Mojzes, njegovo ljudstvo in monoteistična religija”, objavljeno v: *Psihoanaliza in kultura*, Rastko Močnik in Slavoj Žižek (ur.), Zbirka & DZS, Ljubljana, 1981, str. 100–101.

²⁴ *Ibidem*, str. 103.

²⁵ *Ibidem*, str. 103.

in tisto, ki jo rabijo zgodovinarji. Rekel pa bom le, da je analogija izredno nevaren instrument, ki ga je težko nadzorovati in je poln učinkov.

Zgodovinar ima v tem primeru zgodovinsko resnico na voljo v konkretnih učinkih mita, ki se ne razlikuje od tistega o izvirnem grehu naših prvih prednikov. Na voljo je torej prav na koncu eseja, kjer Freud govori o razliki med kristjani in judi. Vendar se bom tu ustavil, prepričan, da moramo biti zelo previdni pri izenačevanju paralelizmov med delom zgodovinarja in analitika, saj ima pri analitiku potlačeno, ki se vrne v spomin, popolnoma drugačno vlogo.

5.

Splošni interes torej zadeva človeške potrebe in strahove. In prav na tem polju poteka temeljni spopad. Definicija, kaj imamo v kulturnem pomenu skupnega, kaj je legitimno, kaj nas mora povezati kot skupni temelj naših vrednot, je predmet neprekinjene vojne reprezentacij. Tu se zastavlja problem odnosa med znanstvenim delom in zdravo pametjo; prav zato, ker je zgodovinska znanost o verjetnem in nima neposrednih praktičnih ciljev, temveč spoznavne, je zgodovinsko znanje še posebej podvrženo manipulacijam:

“Včasih nas o pravilnosti določenega stališča prepričata njegova preprostost ali njegova simetrija.”²⁶ Menim, da se za trenutek velja pomuditi pri tem problemu, ki med drugim sodi tudi v središče zdajšnje politične rabe zgodovine, v središče tistega, kar je dobilo ime revizionizem. Za politično rabo zgodovine dejansko velja interpretacija dogodkov, ki so se v resnici zgodili, z manipulacijo, ki je arbitrarna, vendar sposobna prepričati občinstvo, ki je bolj dovzetno za parole kot za razmišljanje o kompleksnosti preteklosti. Instrumente, ki so najpogosteje v rabi, lahko definiramo kot napačne analogije in pretiravanje pri eni tezi, da bi druga, ki je sicer napačna, a manj skrajna, postala sprejemljiva. Naslednji primer je iz razprave Ernsta Nolteja s Françoisom Furetom, v kateri najdemo obe argumentativni operaciji:

“Trditev, da so bili judje v zgodovini že od nekdaj povzročitelji vseh in vsakršnih socialnih krivic, je očitno iracionalna in celo smešna; v njej ni ničesar razen čudaškega ujemanja s tezo o prvotnem socializmu in marksizmu, ki govorita o destruktivni naravi zasebne lastnine (primer napačne analogije). Vendar pa racionalno jedro nacionalsocialističnega protijudovstva temelji na dejanski realnosti – na veliki vlogi, ki jo je precejšnje število posameznih osebnosti judovskega rodu /.../ odigralo v svetovnem socialističnem in komunistič-

²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune /O gotovosti. Filozofska analiza zdrave pameti/*, Einaudi, Torino, 1978, str. 18.

nem gibanju. Racionalno jedro ne pomeni nujno (opozarjam na prislov!) legitimnega jedra: racionalno pomeni razumljivo in umevno s pomočjo razuma /.../ Po moji razlagi je imel tudi nacionalsocialistični antisemitizem svoje racionalno jedro, vendar ga to spet (še en pomenljiv prislov) ne opravičuje, saj je ogrozil možen pozitiven razvoj: vstop delavskega gibanja v socialdemokracijo.”²⁷

V zadnjih nekaj letih se je radikalno spremenil politični čut, pa tudi sami pogoji produkcije in pisanja zgodovine. Oslabela je tradicionalna vloga, ki je videla v rekonstruiranju preteklosti eno od glavnih poti do definicije in okrepitev identitete, do legitimacije izbora dejstev, ki naj bi bila relevantna pri definiranju preteklosti, ki je značilna za institucije in pripadnosti. Hkrati je osrednja vloga sporočanja, ki so jo opravljale knjige, izgubila monopol in morda tudi hegemonijo, svoje mesto pa je prepustila drugim komunikacijskim sredstvom. Spremenil se je tudi način sporočanja: počasnost in kompleksnost, s katerima zgodovinarji konstruirajo svoje opise in interpretacije, sta prepustili mesto poenostavljeni, hitri komunikaciji, ki poteka po množičnih medijih. Tudi usmerjanje rezultatov raziskovanja skozi šolsko poučevanje je ob preobilju sporočil, ki prihajajo iz najrazličnejših virov, dejansko izgubilo svojo ekskluzivnost; lahko bi se reklo, da je celo sam porabnik zgodovine doživel psihološko in genetsko mutacijo s številnimi posledicami. Zgodovina je torej izgubila središnji položaj: k zgodovini kot znanstveni raziskavi se postopoma lepi politična raba, ki sprevača in izkrivlja preteklost. Mislim, da je to rabo (med drugim rezultat konca bipolarnega sveta in trionfa neoliberalizma) mogoče označiti kot splošno devalvacijo preteklosti, ne pa kot revalvacijo določenih idej in obdobj: predstavlja, na primer, bolj devalvacijo protifašizma kakor revalvacijo fašizma. Kajti preteklost naj ne bi več predstavljala družbeno vez. Kot pravi, denimo, Claudio Magris v *Corriere della Sera* 30. novembra: “Pred časom je ob odkritju spomenika učiteljem Neapeljske univerze, ki so bili preganjani iz rasnih razlogov, nekaj pripadnikov gibanja Forza Italia kritiziralo take in podobne slovesnosti, češ da ni treba pogrevati preteklosti, temveč je treba gledati v prihodnost.”

Končal bom torej s to drobno, a značilno epizodo. Melanholičen konec: onkraj zgodovinarjevega poklica in njegovega vse bolj avtoreferencialnega pomena se na ravni zdrave pameti oblikuje nekakšna splošna izguba zgodovinskega čuta: v dilemi med izganjanjem zgodovine tako, da utrdi vrednote, ki jih pomaga ustvarjati, in med porivanjem zgodovine do pozitivne meje njene sposobnosti, da za nas identificira pomen realnosti, je mogoče že – ali za zdaj – zmagala tretja pot: osvoboditev od preteklosti, od njenega grozečega opozar-

²⁷ François Furet in Ernst Nolte, *XX secolo /XX. stoletje/, Liberal, Rim, 1997, str. 29–30.*

janja na določujoče vrednote, od njene zmožnosti, da dodeli smisel in kontinuiteto medgeneracijskim vezem.

Medtem ko se na ta način marginalizira vloga zgodovinarjev, pa se, med drugim tudi zato, krepi in zapleta delo psihoanalitikov. Ali pa se motim?

Prevedel Andrej Jereb

Spoznavna podlaga kulturne zgodovine

“Quand on ne sait pas ce qu'on cherche, on ne sait pas ce qu'on trouve.”¹

V besedilu nas bo zanimalo splošno gibanje v sodobnem zgodovinopisju, ki se z ekonomskih in družbenih problematik preusmerja na probleme kulture in civilizacije. François Dosse je v študiji o zgodovinski reviji *Annales* ta prehod predstavil s številkami: med letoma 1929 in 1945 je bilo o ekonomski zgodovini napisanih 57,8 % prispevkov, o socialni zgodovini 26,2 %, o kulturni zgodovini pa 10,4 % prispevkov. V naslednjih obdobjih je padel delež ekonomske zgodovine, hitro pa je rasel delež kulturne zgodovine, da je bil v obdobju med letoma 1969 in 1976, ki ga Dossova merjenja še zajemajo, ta delež 32,8 %, medtem ko je ekonomska zgodovina padla na 25,7 %, družbena zgodovina pa je ostala na 27,0 %.²

Zastavlja se torej vprašanje, zakaj se zgodovinopisci po ekonomski in družbeni zgodovini obračajo k problemom kulture in civilizacije. Ali to pomeni, da je teoretski domet zgodovinopisja oslabil do te mere, da se pomlajuje s prehajanjem z enega predmeta proučevanja na drugega brez premisleka o epistemoloških razsežnostih svojega početja? Bi lahko to gibanje grobo opisali kot umikanje humanistike iz “politike” v akademskost svojih področij proučevanj ali celo kot del ‘zgodovinskega revizionizma’, ki se hrani iz splošnega antikomunizma? Ali pa že zadošča kulinarčna metaforika: da je po hranljivem obedu iz ekonomske in družbene zgodovine nastopil zgodovinski trenutek za poobede? To sklepanje ni povsem nemogoče, saj naj bi bil tak razplet že v programu *Annales*, ki ima za podnaslov ekonomija, družba in, nazadnje, civilizacija.

¹ “Ko ne vemo, kaj iščemo, ne vemo, kaj smo našli.” Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, citirano po: François Dosse, *L'histoire en miette. Des “Annales” à la “nouvelle histoire”*, Pariz, La Découverte, 1987, str. 50.

² François Dosse, *L'histoire en miette. Des “Annales” à la “nouvelle histoire”*, Pariz, La Découverte, 1987, str. 47.

Problematika je toliko zanimivejša, ker se je, prvič, preobrat zgodil v naročju znanstvenega podjetja, ki od ustanovitve leta 1929 do danes predstavlja trdno zgodovino pisje z ambicioznimi teoretskimi razsežnostmi in z velikim vplivom na sorodne humanistične znanosti. Drugič pa zato, ker si brez interdisciplinarnosti ne moremo več zamisliti humanističnih znanosti, zato ta premik vpliva tudi na druge sorodne znanosti, zlasti na sociologijo in antropologijo. V nadaljevanju sicer ne bomo mogli zajeti širše problematike, kako se premiki kažejo v sorodnih vedah, bomo pa poskušali z analizo 'spoznavne podlage kulturne zgodovine' proučiti predpostavke, na katere se opirajo raziskovalci, ko se odločajo za nove prijeme.

Jacques Le Goff je, denimo, med prvimi predstavil razločevalne poteze med 'tradicionalnim zgodovino pisjem' in zgodovino mentalitet, ki naj bi bila prva 'pojavnost oblika' nouvelle histoire.³ Leta 1974 Le Goff trdi, da "privlačnost zgodovine mentalitet izhaja iz tega, da je zaustavila zastrupljanje z ekonomsko in socialno zgodovino, predvsem pa je zaustavila vulgarni marksizem."⁴ Takoj zatem Le Goff doda, da sta zgodovina ekonomije in socialna zgodovina postavili sicer trdne osnove, vendar sta se izkazali za nemočni. "Ekonomija je držala družbi ogledalo, v katerem nismo videli ne živih obrazov ne oživljenih bitij, le bled odsev abstraktnih shem. Človek ne živi le od kruha, zgodovina pa si ni priskrbela niti kruha, temveč se je hranila s skeleti, ki so plesali mehničen mrtvaški ples."⁵ Le Goffov mrakoben opis ekonomske zgodovine je prevzela nouvelle histoire, žal pa ugotavljamo, da se je hkrati izgubil okvir, ki ga Le Goff še hrani kot nujen pogoj proučevanja mentalitet: prvič, da proučevanja mentalitet ni mogoče ločiti od njihovega mesta produkcije ter tudi od njihovih sredstev produkcije; in drugič, da je treba proučevanje mentalitet obdržati v okviru družbenih napetosti in družbenih bojov. Omenjeni metodološki zahtevi pa sta že pri Le Goffu nekako nezdržljivi s cilji, ki naj bi jim služila zgodovina mentalitet: ta naj bi odkrivala "besednjak, sintakso, skupna mesta, umevanja prostora in časa ter logične okvire ..."⁶, s katerimi bi odkrivali tisto, kar imajo skupnega "tako Cezar kakor tudi zadnji vojak iz njegovih legij, tako Ludvik Sveti kakor kmet pod njegovo oblastjo, tako Krištof Kolumb kakor tudi mornarji z njegovih karavel"⁷. Če pa naj bi bil to cilj zgodovine mentalitet, potem lahko nedvomno sklenemo, da zgodovina mentalitet ne more upoštevati

³ Jacques Le Goff, "Les mentalités. Une histoire ambiguë", objavljeno v: *Faire de l'histoire III.*, Pariz, Gallimard, 1974.

⁴ *Ibidem*, str. 110.

⁵ *Ibidem*, str. 111.

⁶ *Ibidem*, str. 121.

⁷ *Ibidem*, str. 111.

posebnih mest produkcije 'mentalitet' niti njihovih sredstev, ker naj bi bil rezultat zgodovine mentalitet ravno tisto, kar naj bi bilo skupno vsem družbenim razredom. Iz teh razlogov zgodovina mentalitet briše "družbene napetosti" in razlike, ker zalezuje le to, kar je skupno vsem. Iz tega lahko izpeljemo tudi nespodbiten sklep, ravno nasproten od tistega, ki ga navaja Le Goff, da se je zgodovina mentalitet odpovedala umevanju družbe kot razrednega boja.

Le Goff omenja tri predstavnike zgodovine mentalitet: Luciena Febvra, Georgesa Dubyja in Roberta Mandrouja, s tem pa namiguje, da problematika sega vsaj do spoznavnih zastavitelj ustanoviteljev revije *Annales*, do Luciena Febvra in Marca Blocha. Tega vprašanja se lotevamo le mimogrede in s stališča zgodovinopisja nemarno, saj želimo s kratko primerjavo pokazati le na osnovno razliko, ki je obstajala že ob samih začetkih revije *Annales*. Leta 1929 sta Febvre in Bloch poskušala z revijo omogočiti ugodne razmere za zgodovinopisje, ki bi se dvignilo nad dogodkovno raven politične zgodovine, to pa naj bi omogočala spoznavna orodja ekonomije in sociologije. Tako zgodovinopisje bi se približalo znanstvenosti durkheimovske in simiandovske sociologije, metoda pa bi imela tudi bolj konkretne politične posledice, ker bi iztrgala zgodovinopisje iz naročja domoznanstva. Če sta se Bloch in Febvre prepoznala v skupnem 'poslanstvu', pa tega ne moremo trditi tudi za njuna prijema: med njima je vsaj tolikšna razlika, kolikršna je bližina.

Lucien Febvre se je, denimo, v delih o Lutru, Rabelaisu in Marguerite de Navarre zanimal predvsem za introspekcijo mentalnega in političnega univerzuma, ki ga interpretira kot kraj srečanja kolektivnega in individualnega. Te strukture mišljenja (ali *ouillage mentale* /mentalna orodja/ v tedaj priljubljenem žargonu) naj bi bile kot zrak, ki ga vdihavamo, medtem ko naj bi bila "naloga 'zgodovinarjev intelektualnih gibanj' (kot je pisal Febvre) zlasti preiskati originalnost in ireduktibilnost apriornih definicij, v vseh sistemih mišljenja, tako v njihovi kompleksnosti kot v njihovih premestitvah".⁸ Brez ovinkarjenj pa njegovo delo komentira Carlo Ginzburg: "V zgrešeni, vendar fascinantni knjigi [Rabelais ou le problème de l'incroyance au XVIe siècle] je [Febvre] poskušal, da z raziskovanjem posameznika, četudi tako izjemnega, kot je bil Rabelais, izpelje sklepe o mentalnih koordinatah celega obdobja."⁹

V nasprotju z Lucienom Febvrom, Marc Bloch "ne pripisuje področja družbene psihologije samo ozaveščeni strukturirani misli, temveč se bolj drži opisovanja simbolnih kolektivnih praks in nezavednih psihičnih predstav raznih

⁸ Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Pariz, Albin Michel Histoire, 1998, poglavje "Histoire intellectuelle et histoire des mentalités", str. 31.

⁹ Cf. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Giulio Einaudi s.p.a., 1976; srh. prevod Sir i crvi, Zagreb, 1989, str. 20.

družbenih skupin”,¹⁰ zaradi česar mu je Lucien Febvre očital shematičnost in odsotnost subjekta v analizi. V durkheimovskem prijemu zgodovinskega gradiva, ki poleg pisanih virov zajema tudi ikonografske materiale, obrede ipd., naj bi se poznal vpliv ‘historične antropologije’, ki sta jo razvila njegova sošolca, grecist Louis Gernet in sinolog Marcel Granet. V znameniti razpravi *Les rois thaumaturges* je obravnaval kraljevske obrede zdravljenja bolnikov in verovajska ozadja, ki so spremljala te obrede: spopad posvetne oblasti s cerkveno z namenom, da bi kralj kot predstavnik posvetne oblasti prevzel tudi religiozno funkcijo, spopad pa naj bi se izrazil v izsiljevanju cerkve, da prizna kralju čudežno sposobnost zdravljenja bolnikov. Med bolniki, ki so jih zdravili kralji, so bili najpogostejši škrofeljniki, ki so imeli primerno bolezen za to priložnost: obolenje je bilo videti ogabno, ozdravljenje pa je sčasoma prišlo samo od sebe. Marc Bloch vpelje bralca v spis takole: “To delo je, skratka, v bistvu prispevek k politični zgodovini Evrope v zelo širokem pomenu, v pravem pomenu besede.”¹¹ Prava politična zgodovina po Blochu potemtakem ni zgodovina zavojevanj in diplomatskih uspehov, pač pa vsakdanjih obredov: s tem vodilom je Marc Bloch predstavil politični spopad med tistimi, ki so opravljali molitve, in tistimi, ki so vladali, skoz obrede kraljevih zdravljenj, saj naj bi obred nastal iz spopada najpomembnejših srednjeveških institucij: iz upiranja cerkve, ki je poskušala ohraniti in razširiti svoje privilegije tudi na račun posvetne oblasti, in iz prizadevanj kraljev, ki so hoteli okrepiti posvetno oblast z divinizacijo svoje osebe. Bloch potemtakem uveljavlja sociološke in antropološke prijeme Durkheima in Maussa v zgodovinopisju tako, da obravnava družbene predstave, ki jih gojijo nosilci teh predstav, skupaj z obredi, ki se jih ti posamezniki udeležujejo.

Če nadaljujemo z našim predrznim posploševanjem, potem lahko vidimo dve poti, ki nadaljujeta bodisi Febvrovo delo bodisi Blochovo. Prvi tok sestavljajo dela, ki pripisujejo relativno samostojnost vsem oblikam ‘ozaveščenih struktur mišljenja’, ki jih goji neka družba. Ta prijem najdemo v Goldmannovi razpravi o janzenizmu in racinovski tragediji v 17. stoletju,¹² v kateri poskuša avtor vpeljati nekakšne obče “vizije sveta”, najdemo pa ga tudi v antropologiji Clifforda Geertza. V poglavju o religiji, ki naj bi bila ena izmed “kulturnih sistemov”, Geertz pravi: “Religija je sociološko zanimiva, vendar ne v pomenu vulgarnega pozitivizma, ker bi opisovala družbeni sistem (kar počne ne samo zelo posredno, če sploh, ampak tudi nedokončno), pač pa zato, ker – podobno

¹⁰ Cf. F. Dosse, *L'histoire en miettes*, ibidem, str. 79.

¹¹ Marc Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Pariz, Gallimard, s predgovorom Jacquesa Le Goffa, 1983 [1924], str. 21.

¹² Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, srh. prevod Skriveni bog, Beograd, Filozofska biblioteka, 1980 [1959].

kot okolje, politična oblast, zdravje, pravne obveznosti, osebne nagnjenosti in občutek za lepoto – oblikuje družbeni sistem.”¹³ Z drugimi besedami nam Geertz s paralipto ponuja teorijo ideologije iz metafore o bazi in nadstavbi: čeprav na začetku to zanika (da bi kulturni sistemi družbo samo opisovali), se na koncu znajde prav v obzorju te sheme (jo pa oblikujejo). Geertz naj bi predstavilo o družbi spet postavil ‘na noge’, vendar pa njegov prijem ni nič manj vulgaren, če opisuje družbo od zgoraj navzdol.

Drugi prijem se je ohranil v raziskavah “materialne kulture”. Blochu je najbolj dosledno sledil F. Braudel z raziskavami ‘civilisation matérielle’: s predkapitalističnimi produkcijskimi načini in menjavami, ki so omogočili ali spodbudili prihod kapitalizma v delu Igre menjave,¹⁴ ali z ekosistemskimi pogoji in s preživetvenimi strategijami, ki naj bi predstavljale enotnost ‘sredozemskega bazena’.¹⁵ Raziskave ‘materialne civilizacije’ so spodbudile tudi niz specialnih del: študije o nastanku zemljepisne dolžine, o zgodovini koledarja, družine, tiska, knjige in pisave, o načinih branja in tako naprej.

Obe tradiciji, zlasti pa Blochova, se upirata razširjenemu očitku, da je kulturna zgodovina kot “tarte à la crème” po obedu, v katerem sta bili glavni jedi ekonomska in socialna zgodovina. Zgodovinarji so resda, na videz, ležerno prehajali od enega ‘zgodovinopisja’ k drugemu in menjavali predmete proučevanja, vendar pa so ohranjali kontinuiteto v metodološkem pomenu. Nenazadnje so metodološki ‘standardi’ zgodovinska pridobitev in jih ni mogoče neopazno zavreči. Durkheim, Mauss in Bloch so te metodološke prijeme sicer uveljavili iz čisto drugih znanstvenih in političnih motivov, ki jih goji kakšen sodobni raziskovalec: ta ima lahko raziskovalne motive svojih predhodnikov za zastarele, medtem ko mora metodološke prijeme vendarle obravnavati kot zgodovinske dosežke. Iz teh razlogov niso redki primeri, ko raziskovalci proučujejo ‘materialno kulturo’ iz povsem nasprotnih motivov od tistih, ki so razvili to ‘metodo’.¹⁶

¹³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, London, Fontana Press, 1993 [1973], str. 119.

¹⁴ Fernand Braudel, *Igre menjave. Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem. XV.–XVIII. stoletje*, 2 zvezka, Ljubljana, Studia humanitatis, 1989 [1979].

¹⁵ F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Pariz, A. Colin, 1949.

¹⁶ Tak izjemen primer je Dumézilova trilogija o germanski mitologiji *Mythes et dieux des Germains*, ki sta jo ob izidu leta 1940 pohvalila dva recenzenta. Prvo recenzijo je podpisal S. Gutenbrunner v *Deutsche Literaturzeitung*, kjer je pohvalil Dumézilovo primerjavo indoevropske mitologije z “duhovno domovino” nemškega nacionalsocializma. Druga recenzija pa je bila objavljena v francoski reviji *Revue historique*, kjer sam Marc Bloch hvali Dumézila, ker naj bi ‘razkrinkal’ ideologijo nacionalsocializma. O razlogih za ambivalentno reakcijo na Dumézilovo knjigo sta razpravljala Momigliano (“Premesse per una discussione su Georges Dumézil” [Opus 2, 1983]; “Georges Dumézil and the Trifunctional Approach to Roman Civilization” [History and Theory 23, 1984, str. 312–330]) in Ginzburg (“Germanic Mythology and Nazism: Thoughts on an Old Book by Georges Dumézil” [objavljeno v: *Clues, Myths, and Historical Method*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1989]), Dumézil pa je odgovor na polemiko objavil v knjigi *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux* [Pariz, 1985] in v članku “Science et Politique: Réponse à Carlo Ginzburg” [Annales 40, 1985, str. 985–989].

Potemtakem mora biti za prehod iz ekonomske v socialno zgodovino in iz socialne v kulturno zgodovino drug razlog. Morda iz enega področja na drugo niso prestopali zato, ker bi izčrpali področje proučevanja ali ker jim ni ostalo nič več, kar bi bilo vredno raziskati; morda so se v nekem trenutku soočili s spoznavno nezadostnostjo prijema, ki so jo poskušali preseči tako, da so se preselili na novo področje raziskovanja. Nezadostnost ekonomskih analiz, denimo, izhaja predvsem iz iluzije raziskovalnih prijemov, da je sfera ekonomije sama sebi ideološka podlaga, ki določa vse druge družbene sfere in tudi samo sebe: zato se raziskave te vrste opirajo tudi na domnevo, da lahko z ekonomsko analizo zgrabijo vse druge družbene sfere. Ta podmena se je izkazala za iluzorično predvsem zato, ker, kot pravi Alain Caillé, ne obstaja nekaj, kar bi lahko imeli za “ekonomsko racionalnost”: “Ekonomske racionalnosti ni mogoče definirati, pa tudi odločilna ni, vsekakor pa obstaja ekonomska logika, ki je celo nespodbitna.”¹⁷ Z drugimi besedami to pomeni, da je to, kar so imeli raziskovalci za ekonomsko racionalnost, samo ekonomska logika, torej lahko nespodbitno sklenemo, da je potrebno tako imenovano “racionalnost” iskati drugod, vsekakor ne le v ekonomiji.

Če pa lahko govorimo samo o nekakšni logiki v ekonomiji, ne pa tudi o racionalnosti, to pomeni, da je večina ekonomskih odločitev zunajekonomskih, se pravi političnih, in da je domneva o avtonomiji ekonomije le iluzorična predstava tako zagovornika liberalne ekonomije (ki naj bi sama po sebi uravnavala odnose med stvarmi in med ljudmi na vseh družbenih področjih) kot tudi zgodovinarja. Roger Chartier v članku “Nova kulturna zgodovina”, ki je objavljen v zborniku, omenja, da je “nova kulturna zgodovina” najbolj kritizirala ravno to stališče. Morali bi se tudi vprašati, ali je kulturna zgodovina v celoti izkoristila teoretski potencial te kritike.

Pogost ugovor kulturne zgodovine navaja tudi Antoine Prost,¹⁸ ki pravi, da se raziskovalci navadno lotevajo ekonomskih in družbenih analiz z apriornimi predstavami o družbenih razredih ali skupinah: še preden naj bi se ti raziskovalci lotili analize, določijo nosilce dejanj, ‘zgodbo’ razdelijo med glavne akterje, ki jim veljajo za ‘evidence’ in ki se potem v imenu svojih ‘interesov’ bojujejo z drugimi razredi ali skupinami, za katere so raziskovalci predvideli nasprotno ‘interesse’. Toda skupine se oblikujejo, pravi Prost, in prevzemajo identitete šele v spopadu z drugimi:¹⁹ podobno se je francoski sindikalizem konec 19. stoletja

¹⁷ Alain Caillé, *Splendeurs et misères des sciences sociales*, Genève, Librairie Droz, 1986, str. 258.

¹⁸ Antoine Prost, “Sociale et culturelle indissociablement”, objavljeno v *Pour une histoire culturelle*, ur. Jean-Pierre Rioux in Jean-François Sirinelli, Pariz, Seuil, zbirka *L’Univers historique*, 1997, str. 131–146.

¹⁹ Podobna protislovja zgodovinopisja obravnava tudi Bernard Lepetit, dolgoletni tajnik revije *Annales*, v članku “Une logique du raisonnement historique”, objavljenem v posthumni izdaji zbirke besedil z naslovom *Carnet de croquis*, Pariz, Albin Michel Histoire, 1999, str. 27–44.

izoblikoval iz ljudi, ki so v družbi veljali za 'lenuhe'. Če bi namreč pridno delali in varčevali, jim ne bi bilo treba opravljati najbolj umazanih in slabo plačanih del v rudnikih in tovarnah. 'Sindikalisti' so zato, da bi se sploh vzpostavili kot 'taki', postavili nasproti 'kapitalu' sebe kot 'delavce', kot 'delo' nasploh, se pravi, kot nosilce družbene produktivnosti nasproti 'kapitalu'. Tako so morali delavci sindikalisti, preden so zahtevali od svojih delodajalcev določene pravice, v javnosti najprej nadomestiti predstavo 'lenuha' s predstavo 'delavca' in uveljaviti sebe kot nosilce družbene produktivnosti. Prostov prispevek je vsekakor luciden, a njegova ugotovitev vendarle ni tako izvirna. Marko Kerševan veliko pred Prostim povzema Althusserja in Balibarja, ko pravi, da ima razredni boj prednost pred razredi: "V tem primeru je seveda treba vztrajati, da se razredni boj ne začne brez objektivnih, materialnih predpostavk, brez neke vedno že dane delitve razrednih položajev, delitve, ki je dana s samim produkcijskim načinom – povezavo določenih produktivnih sil in določenih produkcijskih odnosov: razredni boj te odnose udejanja, vzpostavlja, spreminja, ne pa "ustvarja" v strogem pomenu besede."²⁰

Navedeni kritični prispevki so poučni, ker nedvomno pokažejo, da ne obstaja privilegirano področje raziskovanja, ki bi imelo tudi privilegirani dostop do družbe kot totalnosti. Prav tako naj ne bi bili prehodi od ekonomske zgodovine k socialni – in od te h kulturni – prehodi od pomembnejših predmetov proučevanja k manj pomembnim. Torej se kulturna zgodovina v ta tok ne more vključiti ne kot 'pomlajevanje' zgodovinopisja ne kot dekoracija. Nesprejemljiv je tudi očitek, da kulturna zgodovina prispeva le k raznolikosti zgodovinopisja, k barvitosti obravnavanih aspektov družbe, medtem ko ji je bistveno razumevanje družbe nedostopno. Ravno nasprotno: vse tri omenjene ravni zgodovinopisja pravzaprav sodijo v skupno podjetje: pa ne zato, ker bi delale za skupno podjetje 'globalne zgodovine', pač pa zato, ker se opirajo na isto metodološko podlago. Iz teh razlogov, to nas pogosto preseneča, imajo kulturni zgodovinarji tako nespodbitna stališča o metodološki podlagi svojega početja:

1. Vztrajajo pri historizaciji kulturnih praks, zato je kulturna zgodovina bolj podobna ekonomskim in družbenim zgodovinom kot pa klasičnim umetnostnim zgodovinom.

2. Predmete kulturne zgodovine proučujejo v njihovi materialni eksistenci.

3. Kulturne produkcije ne opazujejo izolirano, pač pa jo vedno kontekstualizirajo.

V ta krog raziskav sodi mnogo problematik: ne le odnosi mecenstva, ki veljajo za klasično problematiko 'kulturnega materializma', pač pa predvsem zgo-

²⁰ Cf. Marko Kerševan, *Razredna analiza in marksistična družbena teorija*, Ljubljana, Delavska enotnost, 1980. str. 135.

dovina umetnosti kot 'orodja komuniciranja', načini vključevanja recipienta v produkcijo in konsumpcijo umetnine, vplivi zunajumetnostnih praks na oblikovanje načinov posnemanja in umetnostnih 'ideologij', zgodovine materialnih nosilcev umetnostnih tekstov (knjige, denimo, ne pa literarna dela) in tako naprej.

Roger Chartier, denimo, bi dodal, da metodologija kulturne zgodovine zastopa "prej 'maniro' pristopa, kot pa natančno definicijo objekta, ki naj bi bil prepuščen izbiri vsakega zgodovinarja".²¹ Chartier ima seveda prav, da ni tako zelo pomembno, kaj proučujemo. Vendar kaj naj v tem primeru odgovorimo Althusserju, ki je pogosto opozarjal, da metodologija ne more nadomestiti epistemologije?

Althusserjeve pomisleke so potrdili sami raziskovalci in raziskovalke Centre de recherches historiques ter sodelavci in sodelavke revije *Annales*. V osemdesetih letih so v mnogih tematskih številkah razmišljali o teoretskem premiku v zgodovinopisju, ki so ga ambiciozno imenovali "kritični obrat" /*tournant critique*/. Leta 1993 so celo organizirali konferenco za zaprti krog sodelavcev in sodelavk, na kateri so razpravljali o metodoloških in epistemoloških vprašanih zgodovinopisja. Prispevke konference so objavili v knjigi *Les formes de l'expérience*, uvod pa je napisal Bernard Lepetit, tajnik revije *Annales*, ki naj bi povzel splošne sklepe.²² Lepetit v omenjenem prispevku ugotavlja, da je kritični obrat zgodovinopisja obrnjen predvsem proti sociološkimi modelom, ki so z determinističnimi modeli desetletja tlačili zgodovinopisje. Proti zastarelim modelom naj bi nastopila 'sodobna sociologija', ki je uvidela, da so družbeni modeli neprimerno analitično orodje, zgodovinopisje pa bi jo moralo posnemati. V tem smislu, pravi Lepetit, se mora zgodovinopisje izviti izpod Braudelove in Labroussove ekonomske in socialne zgodovine z razrednimi modeli in ekonomskimi tokovi. Ali če povzamemo razpravo z besedami: Lepetit trdi, da se morajo zgodovinarji otresti teorije družbe, ki naj bi bila že sama po sebi 'deterministična' in 'totalitarna', kot naj bi bili 'totalitarni' režimi, ki so mislili sebe skoz (marksistično) teorijo družbe. Največjo oviro zgodovinopisja naj bi po Lepetitu predstavljale "reificirane kategorije" družbenih skupin in razredov (to vprašanje smo si ogledali pri Prostu). Iz tega pa Lepetit izpelje sklep, da je treba našo predstavo o družbi očistiti nepotrebne navlake in ohraniti le predstavo družbe kot niza praks med ljudmi, ki nima "zunanjega oporišča" /*point fixe extérieur*/,

²¹ Prispevek Rogerja Chartierja na okrogli mizi *Où va l'histoire culturelle?* (Pariz, Ecole des hautes études en sciences sociales, 3. december 1998), na kateri so sodelovali tudi Pierre Nora, Krzysztof Pomian, Marcel Gauchet, Françoise Melonio in drugi.

²² Bernard Lepetit, "Histoire des pratiques, pratique de l'histoire", objavljeno v: *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Pariz, Editions Albin Michel, 1995, str. 123–171.

se pravi, z drugimi besedami, teoretskega oporišča. Posledica te odločitve je, da zgodovinarji ne morejo misliti družbe vnaprej in zunaj konkretnih zgodovinskih tvorb: to pa tudi pomeni, da lahko o družbah govorijo vedno samo z njihovim jezikom in brez (teoretskih) posploševanj. S tem namenom je Lepetit obudil stare probleme zgodovinske pripovedi in subjekta, od zgodovinarja pa zahteval, da na novo poskuša razložiti izraza 'družbeno' in 'politično' in se pretvarja, da še ni slišal niti za Gramscija niti za njegova izraza "podrejeni razred" in "hegemonistična kultura"²³. Naloga zgodovinarja po "kritičnem obratu" je, da z vsako raziskavo začne na novo, da bo po induktivni metodi nekoč lahko spregovoril o splošnih pojmih "družbene identitete" /identité sociale/, "družbene vezi" /lien social/ in "družbene harmonije" /accord social/.

Lepetitov poudarek je na izrazu "družbene harmonije", ki nosi implicitno teorijo družbe. V tem izrazu je mogoče videti, kaj je resnični donesek nove zgodovine. Stari "deterministični družbeni modeli", kot jim pravi Lepetit, predstavljajo družbo kot proces razrednega boja, kot kompromisni izhod iz spopadov med družbenimi skupinami in razredi, kot lestvico neenakosti, ki pozna le začasne in potuhnjene pomiritve. Nasproti temu je nova zgodovina postavila ravno nasprotno podobo družbe kot "družbene harmonije", ki naravno išče poti k "soglasnosti" in "harmoniji". Na tej točki se Lepetitova interpretacija ujame z Greenblattom in z ameriškim novim historicizmom, ki z "družbeno energijo" /social energy/ prav tako misli, da so človeške družbe naravno uglašene.

Oboji, francoski in ameriški zgodovinarji, pa se po teoretsko podporo zatekajo k Michelu Foucaultu, ki je pokazal, da je ideja 'družbene totalnosti' iluzorna. Foucault jim je ponudil možnost, da mislijo družbo v njeni 'pluralnosti',

²³ Na tem mestu se je novi zgodovini uprl italijanski zgodovinar Carlo Ginzburg, ki v uvodu k *Il formaggio e i vermi* opozarja na delitev na visoko kulturo, ki jo je iz ekonomskih in političnih interesov razvila družbena elita, in na ljudsko ali množično kulturo. Ginzburg zato postavi za nalogo zgodovinopisja Brechtovo vprašanje: "Kdo je sezidal Tebe s sedmimi vrati?", vendar pa opozori tudi na razne subtilnosti. Ginzburg je previden do obeh izrazov, ker naj bi o ljudski kulturi več povedal Rabelaisov Gargantua in Pantagruel, se pravi tipičen izdelek visoke ali hegemonistične kulture, kot pa publikacije, ki so v 16. stoletju krožile med ljudstvom. Ker pričevanja o ljudski ali podrejeni kulturi najpogosteje prihajajo iz visoke kulture, pravi Ginzburg, moramo razviti 'filtre', da lahko z njihovo pomočjo izbiramo 'avtentične' izjave in podatke iz ljudske kulture. Primer take študije je *Il formaggio e i vermi*, kjer Ginzburg pripoveduje zgodbo o mlinarju iz Furlanije. Zgodbo Ginzburg rekonstruiral iz zapisov inkvizicijskega procesa proti mlinarju, ki je konec 16. stoletja po papeževem posredovanju končal na grmadi. Primer je vsekakor izjemen, saj je mlinar znal brati in pisati, zelo so ga zanimala znanstvena in teološka vprašanja, bil je nepopravljivo radoveden in je svoja čtiva nabiral po sejmih ali si jih sposojal pri znancih. Neprimerno pa bi bilo primerjati zgodbo mlinarja s "statističnim povprečjem", ki naj bi veljal za njegov družbeni sloj. Zgodbo o mlinarju, nasprotno, Ginzburg sklene z ugotovitvijo, da iz "kulture lastne dobe in lastnega razreda pridemo le tako, da pademo v delirij in v prekinitev komunikacije". Mlinar je bil na procesu zgovoren prav zato, ker je v inkvizitorjih prvič našel pozorne poslušalce, ki jih ni našel v svoji okolici. Cf. Ginzburg, *ibidem*, str. 16. Drugi Ginzburgov primer inkvizicijskega procesa iz Modene proti Chiari Signorini pa celo pokaže, da inkvizicija ni imela opraviti le z ideološkimi nasprotniki, pač pa je bila tudi način razrednega obvladovanja. Cf. Ginzburg, "Witchcraft and Popular Piety", objavljeno v: *Clues, Myths, and Historical Method*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 1989 [1986].

v razbitosti in v večplastnosti družbenih registrov in medsebojnih učinkovanj, ki se težko aplicirajo na apriorne teorije družbe. Skupaj s Foucaultom tudi dokazujejo, da skupnosti niso samo 'zaprte': da isti sistemi prisile in spopadov družbenih moči hkrati omogočajo tudi transgresije; ali: da so v isti meri, v kateri so skupnosti 'zaprte', skupnosti tudi 'odprte'.²⁴ Michel Foucault namreč res prikazuje družbo kot spopad močnejših in dominantnih diskurzov s podrejenimi diskurzi, ki jih zastopajo skupine z družbenega roba ali z dna. Po Foucaultovem zgledu nova zgodovina raziskuje družbeni 'rob', ta 'rob' in odmaknjenost od centra 'delanja družbenosti' pa naj bi bila konstitutivna za samo družbo; ali z drugimi besedami: 'družbenost' družbe naj bi bila vedno zunaj družbe. Tako so, paradokсно, res proizvedli, "point extérieur fixe". Sprenevedanje, da bo novo zgodovinopisje prineslo tudi nove definicije 'družbenosti' in 'političnosti', je torej odveč; vsekakor pa zgodovinarjem ostaja zadovoljstvo, da je ta 'rob' edino 'avtentično', edino 'res resnično' izmed vsega, s čimer ima opraviti zgodovinar.

Če se ustavimo na tem mestu, lahko brž opazimo, kaj se je v resnici zgodilo. Ko so zgodovinarji poskušali biti odprti za lokalne, produkcijske in druge posebnosti svojih predmetov proučevanj, te posebnosti pa zavarovati pred mehanističnimi in funkcionalističnimi teorijami, ki so gluhe za te posebnosti, je kulturnim zgodovinarjem zrasla implicitna teorija družbe: družbo so začeli prikazovati skoz naturalizacijo oblastnih razmerij, ki naj bi imela podlago v biološki metafori "organskega telesa", v podobnosti med telesom in funkcioniranjem družbe kot "družbeni cirkulaciji" (Greenblatt, sic!), ki se po vseh nemirih vedno znova vrne v ravnovesje.

Tako so raziskave kulturne zgodovine postale težko predstavljen splet:

1. gojijo metodološke prijeme, ki proučujejo umetnostne prakse kot usedline družbenih praks skoz njihovo materialno eksistenco,
2. hkrati pa se izogibajo refleksiji učinka družbenosti, ki ga proizvajajo te umetnostne prakse.

Če proučujemo knjigo, denimo, ne pa literarno delo, potem je pred nami predmet, ki so ga ljudje iz neke zgodovinske dobe imeli v rokah, ga prodajali in kupovali, si ga sposojali in ga posojali in tako naprej. Ko pa smo sredi teh živahnih dejavnosti, smo soočeni tudi s problemom vzpostavljanja 'družbene vezi' in 'mreže družbenosti'. S tem se kulturna zgodovina hote ali nehote približa področjem, ki se jih je izogibala: sociologiji, saj se mora spraševati po 'družbeni vezi' in po zvijačah ideologije.²⁵ Ker pa kulturna zgodovina nima teh vprašanj

²⁴ Cf. Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", objavljeno v: *New Historicism*, ur. H. Aram Veesser, New York - London, Routledge, 1989.

²⁵ Izraz ideologija je nasploh prepovedana beseda. Cf. Paul Vayne, "Foucault révolutionne l'histoire", objavljeno v: *Comment on écrit l'histoire*; Pariz, Seuil, 1971.

za problematiko, ki bi jo kakorkoli zadevala, dela z družbo 'kot tako': rezultat pa je, da s svojim počtetjem 'naturalizira' odnose dominacije, ko se vrta v mreži lastnih predstav in argumentativnih postopkov.

Naj ponovimo: kulturni zgodovinar si je prisvojil predmet proučevanja tako, da ga je iztrgal iz družbene totalnosti. Če je zlahka prišel do predmeta proučevanja, pa ni reflektiral svojega postopka in ni upravičil 'kraje'. Ustavil se je nekje na polovici: uspelo mu je, da se je prebil do načina produciranja raznih 'odgovorov', ne pozna pa vprašanj, na katera odgovarja. Pozna podrobnosti o rabi pisave v raznih obdobjih in v raznih družbenih skupinah, o pojavu in rabi knjižnic, o skriptorijih in tisku, o razlikah med raznimi izdajami Shakespeara, o gledališki tehnologiji, o teoriji linearne perspektive in vednostih, ki podpirajo to teorijo in tako naprej. Kljub temu pa ne more pojasniti, na kakšen način se umetnostne prakse povezujejo z drugimi družbenimi registri. Dokler bo kulturni zgodovinar gluha za ta vprašanja, bo le zbiral nova očišča, nova gradiva in podatke, ki pa jih ne bo znal ne urediti ne pojasniti. Bolj kot vse drugo, je kulturna zgodovina kumulativna, to pa je eden od večjih očitkov, ki sta ga Bloch in Febvre poznala za zgodovinopisje.²⁶

Če se hočemo približati tem vprašanjem, naletimo na problem, ob katerem smo že upravičeno zdolgočaseni. Vendar pa je dilema, ki smo jo predstavili, v resnici dilema med deskriptivno metodo (natančno sledi zaporedju dejstev!, pravi zgodovinarska zapoved) in teoretsko refleksijo. Dilemo pa najdemo v shemi, ki jo je izdelal strukturalizem že davno, zgodovinopisje pa se otepa z njo še danes. Krzysztof Pomian²⁷ je to shemo prilagodil za potrebe kulturne zgodovine:

1. zgodovinski pragmatični pristop, ki ga Krzysztof Pomian imenuje tudi kulturni materializem ali diahronija,
2. hermenevtični semiotični pristop ali sinhronija.

Ta dualizem nas takoj spomni na klasični voz, ki ga je vpeljal strukturalizem. Vendar pa je Pomian v tej shemi pozicijo sinhronije ali teorije iz klasične sheme pripisal tradicionalni literarni vedi, ki jo je predstavil za okorelo, konservativno in celo za glavno sredstvo širjenja nacionalnih ideologij.²⁸ Nasproti hudo oslavljenemu nasprotniku je Pomian postavil navidez pomlajeno zgodov-

²⁶ Cf. Marc Bloch, *Apologija zgodovine ali zgodovinarjev poklic*, Ljubljana, *Studia humanitatis*, 1996 [1949]; Lucien Febvre, "Examen de conscience d'une histoire et d'un historien", nastopno predavanje na College de France (13. december 1933), objavljeno v: *Combats pour l'histoire*, Pariz, Armand Colin, 1992.

²⁷ Krzysztof Pomian, "Histoire culturelle, histoire de sémiophores", objavljeno v *Pour une histoire culturelle*, ur. Jean-Pierre Rioux in Jean-François Sirinelli, Pariz, Seuil, zbirka *L'Univers historique*, 1997, str. 73–100.

²⁸ To je tudi retorika Greenblattovega novega historicizma, s čimer je dolgo uspešno novačil privržence, saj je proizvajal občutek akademskega angažmaja.

vinopisje. Medtem ko je predmet proučevanja primerjalne književnosti, denimo, literarno delo, ki je nevidni objekt (objet invisible), je predmet proučevanja kulturne zgodovine knjiga, disketa, 'spletna stran' ali drugi nosilci grafičnega zapisa, ki jih ima Pomian za vidni del (objet visible) nevidnega literarnega dela. "Vidni del" Pomian imenuje tudi *sémiophore*, nosilec ali posrednik znaka, ki naj bi bil pravi predmet kulturne zgodovine: proučevalec naj bi ga lovil v razmerju in v odnosih med vidnim in nevidnim delom in kot predmet družbene menjave.

Pomianova predelava sheme poskuša zlasti odpraviti probleme, ki jih je poznal nekdanji "strukturalistični" model diahronije in sinhronije:

1. Da dihotomija v resnici ni 'par', ker privilegira teoretskost sinhronije na račun diahronije, ki jo skuša prikazati kot neteoretsko. Shema sinhronije in diahronije je tako 'mejni' koncept,²⁹ ki reže ločnico med zunanjskostjo in notranjskostjo teoretskega polja, in zato moramo shemo razumeti le kot pomožno orodje pri vzpostavljanju raziskovalnega polja sinhronije.

2. Druga predpostavka je, da se v diahroniji izmenjujejo razna zgodovinska obdobja ali sinhronije. Če to drži, ne drži sklep iz prve točke, da je zgodovino-pisje 'neteoretsko': 'naključni' elementi in procesi iz diahronije postanejo s projekcijo v sinhronijo del sistematične, logične in sklenjene enotnosti. Tedaj pa bi moralo veljati tudi nasprotno: da ti elementi in procesi potekajo tudi v diahroniji s kontinuiteto, ki ima za podlago logične zakonitosti.

Althusser vidi rešitev v tem, da se teoretskost sinhronije razširi tudi na diahronijo: to pa lahko navsezadnje, pravi Althusser, izpeljejo edinole zgodovinarji, ki morajo premisliti teoretsko podlago svojih raziskovanj in prenehati podtikati metodologijo – t.j. razprave o statusu in resničnosti zgodovinskih virov in dokumentov – za teorijo. Althusser torej vleče sebe iz težav tako, da vrže vroče kovanje v roke zgodovinarjev: rešitev naj ne bi bila v strukturalizmu in v tistih družboslovnih vedah, kjer je dihotomija nastala, pač pa v zgodovino-pisju, ki mora reševati svojo čast v spopadu, ki ga ni niti zakrivilo.³⁰

²⁹ Spoznavna kategorija, pravi Althusser. Cf. L. Althusser, E. Balibar, R. Establet, P. Macherey in J. Ranciere, *Lire le Capital*, Pariz, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1996 [1965], str. 294 sq. Podobno pravi Balibar, da je postavljanje diskontinuitete v zgodovinski kontinuiteti, črtanje rezov /*coupure*/ "namišljeno, vendar ne arbitrarno". Cf. *ibidem*, str. 427.

³⁰ V tem smislu je nenavaden spis Althusserjev rokopis iz leta 1982, v katerem predstavi tezo o materializmu srečanja /*matérialisme de la rencontre*/ (objavljeno posthumno pod naslovom "Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre", *Ecrits philosophiques et politiques*, 1. zvezek, Pariz, Stock/IMEC, 1994). Tam Althusser trdi, da obstaja skrivna filozofska tradicija od Epikurja do Machiavellija in od Hobbesa, Rousseauja in Marxa vse do Heideggerja in Derridaja. Če spustimo podrobnosti, je za nas pomemben sklep, da nobena sinhronija nima izvira, niti logičnega izteka, se pravi 'začetka' ali 'konca', saj je nastanek sinhronije prav tako naključen, kot je naključna delitev kart igralcem. Zgodovine posameznih elementov sinhronije potekajo pogosto neodvisno, v novo celoto pa jih poveže *clinamen*, se pravi deviacija, ki je lahko zelo majhna, pa ji vendarle uspe povezati elemente v novo zgodovinsko konjunkturo.

Ko ima zgodovinar opraviti z diahronijo in sinhronijo, kaj ugotovi? Denimo, da koncept iz sinhronije prenese v diahronijo. Uporabili bomo primer iz že omenjenega Cailléjevega članka: zgodovinski razvoj "abstraktnega dela" bomo primerjali s funkcijo tega koncepta v sinhroniji kapitalistične produkcije. Abstraktno delo je Marx razvil iz primerjave s posebnim delom, zato ima svojo zgodovinsko genezo, ima pa tudi funkcijo v kapitalističnem produkcijskem sistemu. Posebno delo zastopa v zgodovini obrtniški odnos do dela, ki ga goji delavec zato, ker opravlja vsa dela od priprave do končne izdelave produkta in ima do tega predmeta "omejen umetniški čut".³¹ V manufakturni in industrijski produkciji pa se pojavi 'abstrakcija' dela, se pravi delitev dela v procesu produkcije na opravila, ki jih lahko dela tako rekoč vsakdo: "Ravnodušnost do določenega dela ustreza družbeni obliki, v kateri individui z lahkoto prehajajo od enega dela k drugemu in jim je določena vrsta dela slučajna, zato so do nje ravnodušni."³²

Na ravni sinhronije, se pravi na ravni strukturne analize kapitalizma, se ista opozicija pojavi spet v Kapitalu, kjer Marx vpelje abstraktno delo kot pogoj primerljivosti raznih blag za oblikovanje menjalnih vrednosti.³³ Ko pa Marx prestavi 'posebno delo' iz zgodovinske geneze abstraktnega dela v sinhronijo, dobi 'posebno delo' regresivno funkcijo: posebno ali konkretno delo postane ideološko obremenjeno, ker nam grozi z nevarnostjo, da se ujamemo v nostalgijo za pristnejšimi medčloveškimi odnosi, ko odnosi med ljudmi niso bili odtujeni in reificirani. Iz tega primera lahko sklenemo, da lahko morda z diahrono analizo postavljamo ločnice med posameznimi sinhronijami, ne moremo pa poljubno preskakovati iz diahronije v sinhronijo in spet nazaj, kajti pojem, ki 'deluje' v diahroni analizi, lahko postane v sinhroni analizi nosilec ideološke zaslepljenosti. Zato Caillé v našem konkretnem primeru pravi, da v zgodovinski analizi morda upravičeno prehajamo od konkretnega dela k abstraktnemu, ne moremo pa v sinhroniji postaviti konkretnega dela nasproti abstraktnemu

³¹ Marx, Engels, Nemška ideologija, MEID II., Ljubljana, Cankarjeva založba, 1979, str. 66.

³² K. Marx, Uvod v očrte kritike politične ekonomije (prvi osnutek), MEID IV., Ljubljana, Cankarjeva založba, 1979, str. 38.

³³ Caillé dela krivico Marxu, ker ne upošteva, da sta prva navedka iz zgodnjih "humanističnih" ali "predteoretskih" del. Caillé primerja res ista izraza, vendar sta izraza rabljena v tako različnih kontekstih, da sta tako rekoč neprimerljiva. Vrh tega izraz "abstraktno" delo skoz zgodovinsko perspektivo meri na splošno pojavno obliko dela s humanistično poanto odtujenosti delavca, čigar opravilo je z industrijsko produkcijo postalo tako banalno, da je delavec v vsakem trenutku nadomestljiv. Na sinhroni ravni (v poglavju "Blago in denar") abstraktno delo rabi Marxu kot družbeno merilo, kot pogoj za primerljivost vrednosti blag, kajti ko se posamezna konkretna dela, potrebna za izdelavo zelo različnih blag, prevajajo v abstraktno delo, vrednosti blag postanejo primerljive, zato je blaga mogoče menjavati. Iz tega pa bi lahko izpeljali še en sklep: ko križamo opozicijo z diahrono ravni, ki nosi humanistično poanto, z opozicijo iz strukturne analize kapitalizma, potem tudi ta druga opozicija – in teorija fetišizma nasploh – dobi humanistični priokus, čeprav izhaja iz povsem teoretskega okvira in je celo "antihumanistična". V tem morda tiči razlog za – tolikokrat očitano – "humanistično poanto" teorije fetišizma v uvodnem delu Kapitla.

delu, temveč, namiga Caillé, bi morali v tem primeru konkretno delo nadomestiti z neplačanim delom ali zastojnim delom:³⁴ samo neplačano delo v imenu družbene solidarnosti naj bi bilo pravo nasprotje 'abstraktnemu' delu, se pravi, načinu okoriščanja posameznika na račun drugih posameznikov.

Blokado med sinhronijo in diahronijo je zakrivil prav Marx, ki je v Kapitalu vpeljal iluzijo o samozadostnosti ekonomije, ker je to iluzijo potreboval, da bi prišel do modela 'čistega' kapitalizma. V tej točki si Marx deli to iluzijo z liberalnimi ekonomisti. Problem teorije blagovnega fetišizma (in dela kot enega izmed blag) naj bi bil ravno v tem, da je osnova in podlaga iluzije o samozadostnosti ekonomije, zaradi česar naj bi ekonomija determinirala druge družbene prakse. Marx je področje 'kapitalizma' zaprl za zunajekonomske raziskave, ki se jim je, ravno nasprotno, posvečal v konkretnih raziskavah, kot, denimo, Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta, Razredni boji v Franciji 1848–1850 itn. Pri Marxu se prepletata obe ravni proučevanja in verjetno je ravno iz tega razloga tako zanimiv za epistemološke premisleke.

Do podobne poante pridemo tudi, če se preselimo na 'nevtralno' področje humanistike, v leto 1709, ko Giovanni Battista Vico izda knjigo *De nostri temporis studiorum ratione*. Vico namreč tudi govori o sinhroniji in diahroniji kot o razliki med naravoslovnimi in humanističnimi znanostmi: med znanostmi, ki se ukvarjajo z občimi resnicami, in humanistiko, ki dela s partikularnimi resnicami. V času zmagovitega pohoda 'kritičnih' kartezijskih znanosti je Vico stopil na stran vednosti, ki jo je Aristotel imenoval *fronesis*, v latinščino pa so jo prevedli *prudentia*: le s "pametnostjo", pravi Vico, lahko zgrabimo področje človekove *praxis*, ne pa z "znanstvenim" pristopom iskanja občih resnic. *Prudentia* ima potemtakem opraviti z življenjem človeške družbe, ki ga uravnava priložnost in izbira: oboje je negotovo, zlasti ker se oblačita v pretvarjanje in prikrivanje, pa celo v "umetnosti lažnega videza". *Prudentia* naj bi se, skratka, razlikovala od 'znanstvenosti' po tem, da znanstveniki iščejo enkratni vzrok, ki naj bi povzročil čim večje število naravnih učinkov, medtem ko je v humanističnih znanostih izhodišče enkratno dejstvo, ki ga je povzročilo večje število vzrokov, ki jih lahko primerjamo med sabo in med katerimi iščemo najbolj verjetne.³⁵

Vzroki enkratnega dejstva so dostopni ne skoz resnice, temveč skoz navidezne resnice, ki jih ljudje prenašajo s tradicijo in s spominom. Z drugimi be-

³⁴ Caillé ravno iz teh razlogov že dve desetletji vodi revijo *M.A.U.S.S. /Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales/*, revijo za antiutilitaristično gibanje v družbenih znanostih.

³⁵ Giovanni Battista Vico, "La méthode des études de notre temps" /*De nostri temporis studiorum ratione*/, objavljeno v: *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-meme*, Pariz, Bernard Grasset, 1981, str. 239.

sedami Vico imenuje te navidezne resnice tudi obča mesta ali loci communes, ki naj bi bila vozlišča kolektivne vednosti. V nasprotju z znanstvenim umom, ki solipsistično odpira subjektu le njegovo lastno mišljenje, obča mesta (ki jih poznamo tudi kot 'zdravo pamet') odpirajo subjektu pogled v njegovo odvisnost od človeške skupnosti, v 'politično' dimenzijo njegovega bivanja in v njegovo vpetost v kolektivno izkušnjo skupnosti.

Po Vico bi potemtakem lahko rekli, da so vse humanistične znanosti 'zgodovinske', saj ima zgodovina med njimi to prednost, da je praxis neposredno njen predmet proučevanja. Zgodovinar ima torej vedno opraviti s praxis: z rekonstrukcijo občin mest in z obnavljanjem materialnih praks, denimo, sprijazniti pa se mora z igrami naključij, s kontingentnimi povezavami in konflikti; skratka: z vsem, iz česar je sestavljen horizont na videz svobodnega človekovega delovanja. Točka, iz katere zgodovinar plete svojo interpretativno mrežo, je točka sedanjosti, to je točka aktualnosti. Iz te točke se širi zgodovinarjeva matrika tako v preteklost kot tudi v prihodnost, z njo pa se njegovi elementi razvrščajo po pomembnosti, trgajo stare povezave in oblikujejo nove, zgodovinarjevi posegi pa producirajo nove interpretacije. Zgodovinar je ujet med praxis in prakso teorije: med svojo zakoreninjenostjo v družbenost, ki od njega vsak dan terja dejanja in odločitve, in med teorijo, kjer bi se moral zgodovinar odmisliti kot subjekt. Z napetostjo med subjektovo ujetostjo v praxis in prakso teorije se zgodovinar obrača k vprašanju ideologije: tako v preteklosti kot tudi v sedanjosti. Edino resnično zanimiv predmet kulturne zgodovine so torej "umetelne laži", kot jim pravi Vico, ali ideologije v današnji govorici.

S podobnim orožjem branita Carlo Ginzburg³⁶ in Giovanni Levi³⁷ microstoria pred francosko novo zgodovino in Geertzovo antropologijo. Polemiko z vplivnima šolama zastavita na metodološki ravni kot zahtevo po kontekstualiziranem branju zgodovinskih virov, po upoštevanju izjavljalne situacije govorcev in celo po upoštevanju govorca, ki je bil prisiljen k molku. Ginzburg v članku "Microhistory" pravi, da mu je Jakobson prijazno razložil, da je vse te zahteve nekoč zastopala filologija, mi pa dodajmo še eno arhaično disciplino: teorijo ideologije.

³⁶ Cf. Carlo Ginzburg, "Microhistory", *Critical Inquiry*, let. 20, jesen 1993.

³⁷ Cf. Giovanni Levi, "On Microhistory", objavljeno v: *New Perspectives on Historical Writing*, Peter Burke (ur.), Cambridge, Polity Press, 1995 [1991], str. 93–113.



**Nove družine -
nove stare ideologije?**

Nove družine – nove in stare ideologije?

Čeprav se družinske spremembe v obliki odmikanja od (ideološkega) modela nuklearne družine odvijajo že več kot tri desetletja in po tej logiki danes niso več nič novega, je pričujoči blok člankov o družinskem spreminjanju v slovenskem okviru prišel ravno ob pravem času. Namreč, ravno v času, ko se soočamo z nečim, kar bi lahko imenovali obujanje mita o harmonični tradicionalni družini, podobe družine, v kateri moški/oče materialno skrbi za družino, ženska/mati pa kot gospodinja skrbi za dom, otroke in moža. Povečevanje take družinske podobe je bilo najbolj (medijsko) izražito v času referendumu o pravici samskih žensk do medicinske pomoči pri zanositvi. Tudi če bi takšen družinski vzorec kot prevladujoč kdaj v zgodovini dejansko obstajal (a, če lahko verjamemo zgodovinarjem, nikoli ni!), sam argument ne/obstoja niti ni tako pomemben, kot so pomembne konotacije, ki jih (politična) igra na to temo vleče za sabo. Gre seveda za ideologiziranje nekega družinskega vzorca, posledično stigmatiziranje drugih načinov (družinskega) življenja, za hierarhiziranje družinskih vlog po spolu, za ideologiziranje in s tem tudi dejansko podrejanje žensk.

V slovenskih razmerah ne gre zgolj za "šok", ki ga ob nastajanju oziroma plasiranju tovrstnih idej v javnost (s kakršnimi koli interesi in nameni že) doživljamo tisti, ki se s tovrstno "retradicionalizacijo" zasebnosti in družine (tako po osebem prepričanju kot po strokovni plati) ne moremo strinjati. "Referendumsko dogajanje" je prineslo na površje tudi soočenje z več med seboj povezanimi dejstvi, ki so po našem mnenju pomembno usmerjala tok dogodkov. Najprej, védenje o družinskem spreminjanju je bolj ali manj zaprto v ozke (sociološke) teoretske razprave, v javnosti pa je več ali manj odsotno (nasproti ideološko obarvanim idejam o družini, nima zadostne moči argumentacije) in je podrejeno idejam o razpadanju družinske institucije. V tej zvezi je mnogokrat aktualiziran mit o tradicionalni družini, ki ga kot argument radi uporabljajo

predvsem politično desno usmerjeni krogi. Drugič, in v povezavi s prvim dejstvom, družboslovni argumenti, ki povsem potrjujejo družinsko pluralizacijo in spodbijajo teze o propadanju te socialne institucije, so ob referendumu izgubili bitko z ideološkimi desnopolitičnimi, ki so se jim (presenetljivo?) pridružili tudi (kvazi)medicinski argumenti, ki sicer z realnostjo vsakdanjega življenja nimajo nikakršne povezave, niti ne sodijo v domeno medicinske argumentacije. In tretjič, v slovenskem prostoru prevladuje oziroma je nasplošno sprejeto mnenje o vsesplošni kompetentnosti za razpravljanje o zasebnosti in družini, ki največkrat izhaja iz argumenta o "lastni izkušnji". V tej igri strokovni argumenti izgubljajo svojo veljavo, pri čemer je treba poudariti tudi relativno nemoč družboslovnih diskurzov v primerjavi z naravoslovnimi oziroma v tem primeru medicinskimi diskurzi, ki jim je dodeljena večja družbena teža/veljava.

Seveda si ne delamo utvar glede dejstva, da je zasebnost, še bolj pa družina, izjemno privlačno, uporabno in pomembno mesto različnih političnih interesnih bojev in s tem seveda ni nič narobe (oziroma to je tudi nujno), a zdi se, da novejši dogodki v Sloveniji ustvarjajo položaj, v katerem se zelo odmikamo ne le od "zaželenih" pridružitve EU (in vizije o tem, kaj le-ta pomeni in prinaša), ampak sploh od družbene realnosti pozne modernosti, ki jo družinski trendi soustvarjajo (in tu Slovenija ni nobena izjema). Govorimo o razliki med ideološkim obujanjem tradicionalne družine in družbeno realnostjo, v kateri se (če imajo ugotovitve družboslovcev pri nas vendarle kaj teže) družina spreminja v podobnih, v nekaterih segmentih pa enakih trendih kot v drugih zahodnih državah.

Kot rečeno, družina se zadnjih nekaj desetletij pomembno spreminja skozi proces t.i. družinske pluralizacije, ki zajema tako pluraliziranje družinskih oblik kot načinov (družinskega) življenja. Spremembe so najbolj vidne v spreminjanju družinskih oblik in kompozicij (čedalje manj je nuklearnih družin, čedalje več reorganiziranih, enostarševskih, istospolnih družin, enočlanskih gospodinjstev, število družinskih članov se zmanjšuje, družine ne konstituirajo več le starši in otroci, ampak enega od staršev pogosto nadomeščajo drugi sorodniki, prijatelji itd.), očitne so maritalne spremembe (upada število porok, narašča število kohabitacij, zvišuje se starost ob prvi poroki, čedalje več ljudi je neporočenih, narašča število razvez), družinsko življenje pomembno krojijo rodnostne spremembe (stopnja rodnosti upada, narašča število otrok, rojenih izven zakonske zveze, zvišuje se starost matere ob rojstvu prvega otroka) in ne nazadnje na družinsko spreminjanje vplivajo tudi širše societalne in demografske spremembe (množično zaposlovanje žensk, staranje populacije itd.). Vse te spremembe določajo intradružinsko dinamiko, usmerjajo

družinske poteke, ki se posledično pluralizirajo in izgubljajo linearno naravo, tipično za moderno nuklearno družino. Toda najpomembneje se družina spreminja strukturno oziroma po dveh, za družino konstitutivnih premisah – spolu in starosti. Spreminjajo se družinske vloge (novo očetovstvo, protektivno otroštvo), pa tudi delitev družinskega dela (čeprav je tu spolna strukturiranost dela še vedno zelo očitna).

Družinske spremembe so nedvomno kompleksne in tesno povezane s siceršnjim družbenim spreminjanjem. Družina ni nedotakljivo izolirano okolje, temveč je močno dovzetna za dogajanja v družbenem okolju. Implikacije te kompleksnosti pa postavljajo predvsem veliko vprašanj, na katere družboslovci za zdaj še ne najdejo odgovorov. Toda gotovo je predvsem dvoje. Najprej, družinsko spreminjanje je nekakšna nujna družbena transformacija, s katero se ohranja družbena funkcionalnost te moderne institucije oziroma se ohranjajo njene temeljne funkcije. Šele družinska pluralizacija je tisti fenomen, ki je družinski instituciji sploh omogočil, da je “preživela”, ali bolje, se prilagodila na družbene razmere pozne modernosti.

In drugič, družinsko življenje je danes polno kontradiktornosti. Najosnovnejše se kažejo v ohranjanju nekaterih tipično modernih lastnosti družine ob hkratnem nastajanju novih fenomenov. Družina je še vedno spolno hierarhizirana institucija, najbolj očitno je to v ohranjanju materinstva kot temeljne vloge, ki poganja družinske mehanizme (nastal je le premik od ideologije obveznega materinstva k ideologiji preloženega materinstva), in delitvi družinskega dela, ki le počasi izgublja spolni pomen. Hkrati se spreminjanje vlog, kot na primer pri t. i. novem očetovstvu, ne kaže kot preprosto linearno dogajanje, ampak kot polno nasprotij, napetosti, razpetosti med modernističnimi in novimi družbenimi zahtevami.

Tako bi sedanji položaj lahko opisali kvečjemu kot soobstoj in kompleksno prepletanje starih in novih (ideoloških) družinskih obrazcev. V tem kompleksnem, skorajda enigmatičnem položaju verjetno obujanje tradicionalne družine ne bo obrodilo sadov. Morebitna rešitev je le miselni odmik od tega vzorca, da bi razumeli dogajanja na področju zasebnosti in družine ter jih bili sposobni tudi kritično reflektirati. To, kar pri nas ta trenutek potrebujemo, je predvsem plasiranje spoznanj družinskih teorij v javnost, saj je verjetno le tako mogoče doseči njihovo legitimnost. S tem namenom smo pripravili tudi pričujoči blok, v katerem predvsem mlajši avtorji poskušajo opozoriti na različne dileme in probleme sodobne zasebnosti in družin.

Mesto družine – družbena funkcionalnost družine v postmodernosti¹

UVOD

V ospredje članka je postavljena teza, da družinsko življenje doživlja pomembne spremembe, ki ga oddaljujejo od modela moderne družine, hkrati pa ostajajo v postmodernosti ključne tiste razsežnosti družine, ki so sicer konstitutivne za moderno družino, in posledično, da spremembe v družinskem življenju v postmodernosti ne pomenijo prehoda od modernega družinskega modela h konsolidaciji nekega 'postmoderne' modela, ampak uveljavljanje načela 'spreminjanja' in raznolikosti kot temeljnega načela delovanja družine.

V tem okviru se kot najbolj relevantno postavlja vprašanje objektivne in subjektivne pomembnosti družinskega življenja v postmodernosti in s tem povezano vprašanje družbene funkcionalnosti družine. Ne brez namena. V družboslovju so, še posebej v okviru razprav o postmoderne družbi, zelo pogoste teze o dekadenci moderne družine (Fukuyama) in celo o brisanju meja med zasebnostjo in javnostjo (Baudrillard). V članku poskušamo pokazati, da je spreminjanje družinskega življenja, nasprotno, dokaz naraščanja pomena zasebnosti, družinskega življenja in medosebnih odnosov. Njen družbeni pomen se ne zmanjšuje, izgublja ali poenjuje (kot predpostavljajo mnogi, na tem mestu tako imenovani 'teoretiki dekadence družine'), ampak se nasprotno večja, kar potrjujejo vsi segmenti družinskega življenja. Najbolj pa to tezo potrjuje ravno družbena funkcionalnost družine. V tej točki je kontinuiteta z modelom moderne družine najbolj očitna, a je paradoksalno 'odvisna' ravno od spreminjanja družinskega življenja. To najbolj označujeta dva fenomena: družinska pluralizacija in posledičen pojav soobstoja raznolikih, nasprotujočih si nocij posameznih segmentov družinskega življenja. Tako je po našem mnenju družin-

¹ Članek je predelano poglavje iz doktorske disertacije 'Sociologija družine in družinske spremembe v postmoderne družbi', Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, maj 2000.

na 'postmoderna' le toliko, kolikor v samih ontoloških temeljih ostaja moderna. Družina v načelu družbene funkcionalnosti ostaja moderna, saj se ne manj, ampak čedalje bolj osredinja okrog tipično modernih funkcij – reproduktivne in terapevtske funkcije.

1. TEORIJE DEKADENCE MODERNE DRUŽINE

Teoretskih tez, ki bi družinske spremembe (še posebej družinsko pluralizacijo) pojasnjevale kot dokaz naraščanja družbenega pomena družine, tako rekoč ni. Ideji o naraščanju pomena družine se pogojno najbolj približujejo tisti teoretiki postmodernosti, ki spremembe v družinskem življenju interpretirajo kot pozitivne, saj razkrajajo modernistične podmene družine (nuklearnost, heteroseksualnost, zakonska zveza itn.) in pluralizirajo načine družinskega in partnerskega življenja v vseh njegovih razsežnostih (kohabitacije, homoseksualne družine itn.).² Več je tez o dekadenci družine v postmodernosti³, ki pa po našem mnenju večinoma temeljijo na napačnih pojmovanjih družine in njene družbene relevantnosti. Poglejmo, zakaj.

V okviru analize razmerja med družino in njenim družbenim okoljem so aktualne tudi teorije, ki družinsko spreminjanje razumejo kot njeno institucionalno dekadenco, saj se največkrat umeščajo prav v razprave o razmerju med zasebnim in javnim. 'Postmoderno' dekadenco družine teoretiki postmodernosti interpretirajo različno, vsem pa so skupna opozorila o negativnih učinkih (post)modernizacije, ki se realizira v 'antimodernizaciji' (Popenoe, v Cheal 1991, 40) ali pa 'demodernizaciji' oziroma 'hipermodernizaciji' (Kellner, Berger, v Rener 1992, 106), ter averzija do postmodernizma (ki ga razumejo kot intenziviranje negativnih učinkov modernosti).⁴ Zdi se, da znotraj postmodernih diskurzov propada družine prevladujeta dve tezi: teza o izginjanju meja med zasebnim in javnim oziroma o 'pojavljanju' družine in zasebnosti (npr. Baudrillard) ter teza o negativnih učinkih individualizma oziroma hiperindividualizma na (tradicionalno) družino (npr. Fukuyama).

² Najbolj izstopajoča teoretika sta že omenjena Giddens in Beck (delno tudi Beck-Gernsheim). Vendar pa tudi te teorije družinske spremembe največkrat pojasnjujejo posredno ob interpretaciji širših družbenih sprememb, kar pa pomeni, da so delno pomanjkljive oziroma nedosledne.

³ Tukaj imamo v mislih teoretske prispevke in ne političnih tez, ki bi spadale bolj v kontekst razprav o ideologijah povezanih z družino in zasebnostjo.

⁴ Simptomatično za te prispevke je, da se vsi po vrsti z družino ukvarjajo le 'mimogrede', v kontekstu drugih tematik postmodernosti. Še najbližje družini sežejo diskurzi tematizacije razmerja med zasebnostjo in javnostjo. Ta opomba je pomembna zato, ker menimo, da je ključni razlog 'napačnih' interpretacij spreminjanja družine prav nepoznavanje funkcioniranja moderne družine kot družbene institucije (tudi zaradi nepoznavanja ali pa spornega interpretiranja zgodovinskih kontekstov konstituiranja moderne družine).

Začnimo z Baudrillardovo tezo o razkroju meje med javno in zasebno sfero. Baudrillard izhaja iz teze, da so intimni izseki družinske zasebnosti skozi množične medije (televizija, časopisi, računalniki) posredovani v zasebnost, s tem pa se meja med zasebnim in javnim zabriše (v Cheal 1991). Če pustimo ob strani pojasnjevalne potenciale Baudrillardovih tez o hiperrealnosti (modeli realnosti brez originala ali prave realnosti), ki jo ustvarjajo simulacije realnosti, na primer televizijske 'družinske soap opere', se zdi teza o izginjanju meje med zasebnim in javnim slabo argumentirana. Avtor je ne utemeljuje s primeri dejanskih vdorov javnosti v zasebnost ali uhajanjem segmentov zasebnosti v javnost (menimo, da teh niti ni, saj je meja med zasebnostjo in javnostjo tudi v postmodernosti zelo dobro 'varovana'), ampak s hiperrealnimi zasebnimi in intimnimi zgodbami, ki so pravzaprav kot imaginacija producirane v javnosti in prek množičnih medijev prehajajo v zasebnost. Njihov izvor torej ni realna zasebnost in zato 'javno' tu ne nastopa zgolj kot mediator hiperrealnosti, ampak tudi kot njen producent. Hiperrealnosti pa vendarle ne gre pripisati potencialov rušenja realnih družbenih meja, še posebej ne tako družbeno funkcionalnih, kot so meje (družinske) zasebnosti. Problem Baudrillardove teze je tudi, da produkcija hiperrealnosti in predvsem velikega zanimanja ljudi za hiperrealne zgodbe ne dokazuje razkroja meje med zasebnim in javnim, ampak ravno nasprotno, kaže na pomembnost njihovega ohranjanja. Družinsko življenje oziroma zasebnost nasploh ima v postmodernosti pomembno družbeno funkcijo in v tej zvezi skorajda ni mogoče najti argumentov, ki bi potrjevali njeno dezintegracijo. Tako se zdi, da nove tehnologije in množični mediji bolj kot k razkroju meje zasebnosti pripomorejo k njihovemu utrjevanju.

Popularno tezo o 'moči' vpliva množičnih medijev na zasebnost (predvsem na njeno preoblikovanje) izpodbija vsaj še ena argumentacija. Zgodovina razširjanja in vplivanja množičnih medijev na zasebnost se ne začne z razmahom televizije (in soap oper), ampak že s filmom.⁵ Ta vpliv se okrepi s pojavom tistih tehnologij, ki so omogočile neposreden vstop množičnih medijev v zasebnost – najprej z radiom.⁶ Ta je, kot nam enkratno in nazorno pokaže Woody

⁵ Natančneje, s pojavom filma in kinematografov, ki so močno vplivali na zasebnost predvsem s socializacijo žensk v potrošnice že v začetku tega stoletja. Kinematografi, katerih obiskovalci so bili večinoma otroci in ženske, so bili sestavni del veleblagovniških kompleksov – fantazijskih mest (!) (več o tem glej Nava 1997). Ti začetki vpliva množičnih medijev na zasebnost na videz ne delujejo kot relevantni ravno zato, ker se dogajajo zunaj zasebnosti, v javnih prostorih. Toda na spreminjanje zasebnosti so kinematografi pomembno vplivali v dveh kontekstih. Najprej zato, ker so konstituirali enega redkih družbeno legitimnih javnih prostorov za ženske (ki so bile sicer družbeno umeščene v zasebnost), pa tudi zato, ker so izhodiščna točka vpliva množičnih medijev na zasebnost v prihodnosti. Menimo, da njihova takratna lociranost v javnem miljeju v ničemer ne zmanjšuje družbenega pomena in pomembnosti vpliva, ki so ga imeli na zasebnost in kot ga imajo danes, ko so sicer večinoma fizično locirani v zasebnosti (npr. radio, televizija, video itn.).

⁶ Verjetno ni naključje, da čas začetka množičnega konzumiranja radijskih programov (v zahodnem svetu že od sredine 20. let prejšnjega stoletja), skoraj idealno sovпада z razmahom nocij družinske zasebnosti

Allen s filmom 'Radio Days' (Dnevi radia) (1987),⁷ enako, če ne še bolj intenzivno kot televizija, z ustvarjanjem hiperrealnosti prek radia pripovedovanih in posredovanih zgodb, vplival na (pre)oblikovanje družinske zasebnosti. Družina se je okrog radia, tudi glede širših sorodstvenih komunikacij, dobesedno osredinjala, oddaje pa so vsebinsko v marsičem vplivale na kontekste vsakdanjega življenja. Radio torej ni bil zgolj mehanizem za nove načine pritočnega razvedrila, temveč pomemben dejavnik določanja in strukturiranja vsakdanjega družinskega življenja družinskih članov. Če smo še natančnejši: radio je moral delovati veliko bolj hiperrealno in imaginativno kot televizija, ne le zaradi svoje izvrstnosti in novosti, ampak predvsem zato, ker je posredoval zgodbe iz življenja drugih brez slike. Iluzorna razlika med 'dnevi radia' in 'dnevi televizije' v kontekstu moči vplivanja množičnih medijev na zasebnost (ki ji posredno 'nasede' tudi Baudrillard) je torej le ta, da v času razmaha radia družina – zaradi prevladujoče ideologije kohezivne, stabilne družine – deluje (učinkuje) preveč stabilno, da bi jo neki množini medij lahko zamajal, še več – ustvarja celo iluzijo o tem, da družino krepi.⁸ Vpliv množičnih medijev na zasebnost pa se danes zdi 'vsemogočen' predvsem zaradi 'učinkov' same družinske pluralizacije (vtis o razkrajanju nekega 'idealnega' tradicionalnega, družbeno zaželenega (ideološko propagiranega) modela družine) in ne nasprotno! Zasebnost v kombinaciji z množičnimi mediji deluje kot idealen argument za tezo o razkrajanju meja med zasebnostjo in javnostjo in s tem razpadanjem družine oziroma zasebnosti. Vendarle pa se zdi, da množični mediji meja zasebnosti ne ogrožajo (zasebnost njihov končni cilj), verjetno pa součinkujejo na procese družinske pluralizacije, predvsem pa na organizacijo vsakdanjega življenja. Povsem drugo vprašanje pa je, na kakšne načine vplivajo na primer na kakovost življenja (pasiviziranje ljudi ipd.).

Teze o (hiper)individualizmu kot ogrožajočem dejavniku družinskega življenja so v teoriji družine že vsaj od 1970. leta nekakšna stalnica. Najbolj odmevno kritično teorijo o moderni družini, ki kot enega od stranskih učinkov

kot osrednjega družbenega prostora ter s procesom 'ugospodinjena', ki je konec 19. in v prvi polovici 20. stoletja zajel ženske vseh slojev (Rener 1992, 149) in pripomogel k utrjevanju razumevanja družine kot kraja prijetnega preživljanja časa.

⁷ Z retrospektivo dogodkov iz otroških dni, ki segajo v 30. leta, nas W. Allen v vlogi pripovedovalca popelje v svet radia in pokaže, kako se je vsakdanje življenje družine, sorodstva in sosedskih družin vrtelo okrog radijskega sprejemnika in radijskih programov, ki so jih spremljali vsi družinski člani. Čeprav so se preference glede posameznih oddaj, programov razlikovale od posameznika do posameznika, pa so jim prisluhnili vsi, največkrat skupaj (še posebej ob večerih), se o njih pogovarjali, okrog njih oblikovali svoje fantazije, želje itn. Prakse torej, podobne tistim, ki veljajo za televizijo (tudi danes), so tako oblikovale vsaj pritočasn timer družinskih članov.

⁸ Čeprav je treba dodati, da je vsaj v omenjenem filmu opazna/prisotna tudi zaskrbljenost nad negativnimi učinki radia na mlade (v Dnevi radia je prikazana v prizoru z rabinom, ki starše opozarja na škodljivost radia, ki da zavaja mladino stran od dolžnosti, ki jih nalaga vera).

proizvaja narcisistične posameznike, je podal Ch. Lasch z odmevnim delom 'Haven in a Heartless World: The Family Besieged' (1977) in pozneje z delom 'The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations' (1979).⁹ Ker so njegovi prispevki ekstenzivno problematizirani že drugje (deležen je bil predvsem feministične kritike, glej na primer Barrett, McIntosh 1982) in ker je časovno že nekoliko oddaljeno in tudi zato v svojih argumentih manj relevantno (uvrstili bi ga lahko v krog prvih odzivov na spreminjanja družinskega življenja), se pri njem ne bomo podrobneje zadrževali. V zadnjih letih so se namreč v družbeni teoriji ponovno pojavile nove teze o negativnih učinkih individualizma, ki naj bi ga povzročil 'razkroj' družine. Te teze s konca 90. let bi lahko pogojno in glede na prvi omenjeni krog teoretikov krize družine uvrstili v drugi krog teoretikov krize družine, ki so tudi že primer refleksije postmodernosti. Med njimi je pomembnejše najnovejše delo uglednega teoretika postmodernosti F. Fukuyame 'The Great Disruption' (Veliki prelom) (1999). Če je za Laschevo teorijo veljalo, da je utemeljena na predpostavki o idealni tradicionalni družini iz preteklosti, ki jo moderne družbene razmere razkrajajo, pa se Fukuyama usmeri v prihodnost. Njegova vizija prihodnosti vključuje prelom z nebrzdanim individualizmom, ki se ne ozira na tradicionalne družbene omejitve in hierarhije. Fukuyama tezo potrjuje s posameznimi primeri, npr. izumom hormonske kontracepcije, ki naj bi ženskam omogočila, da se povsem samostojno odločajo o rojstvu otrok, to pa naj bi po avtorju preprečevalo vzpostavitev 'normalne' družinske strukture. Tudi za večanje števila razvez in zunajzakonskih otrok avtor določi ženske oziroma množično zaposlovanje žensk, ki jim je omogočilo pot do ekonomske neodvisnosti.¹⁰ In končno, Fukuyami se zdi problematično tudi daljšanje življenjske dobe, ki ženskam po končani skrbi in vzgoji za otroke, ko le-ti odrastejo, pušča zelo veliko prostega časa. V kritiki feminizma, ki naj bi bil kriv, da so zahteve po enakopravnosti žensk pripeljale do večje samostojnosti žensk kot pa moških, je Fukuyama presenetljivo podoben Laschu. Zdi se skorajda neverjetno, da pri uglednih in visoko referenčnih teoretikih postmodernizma najdemo toliko ideološko obremenjenih, (znanstveno) neargumentiranih in celo izključujočih se trditev. Kot

⁹ V prvem delu Lasch izpostavi družino kot zadnjo utrdbo sfere zasebnega, ki so jo načele javna politika in naraščajoča državna manipulacija. Družinski odnosi so v okviru etosa potrošništva neločljivo povezani z družbenimi odnosi tovarn in trga. Starševsko avtoriteto je nadomestilo starševstvo zgolj z obveznostjo (še posebej za očete), da zagotovijo finančne vire za komoditeto lakomnih in individualističnih gospodinj in otrok (Barrett, McIntosh 1982, 111). V drugem delu Lasch propadanje družine dodatno argumentira z upadom očetovske avtoritete ter naraščanjem permissivne vzgoje otrok. Po avtorju naj bi oslABLJENA družinska avtoriteta spodkopavala distinkcijo med javnim in zasebnim in družino izpostavila vplivu zunanjih ekspertov (ibidem, 113).

¹⁰ Pri tem na primer ne izpostavi znanega podatka, da enostarševske družine (v večini matere z otroki) spadajo med najrevnejše, nikakor ne ekonomsko neodvisne družine.

smo že opozorili, je teoretikom krize oziroma dekadence družine skupna prav problematičnost argumentacije – ne zaradi spornosti samih tez, temveč zaradi sicer že zdavnaj ovrženih ideoloških predpostavk o patriarhalni družini, na katerih te predpostavke utemeljujejo. Po eni strani se jim zdi družina *conditio sine qua non* družbe (zaskrbljeni so nad njeno ogroženostjo), po drugi strani pa, paradoksalno, abstrahirajo sicer že splošno sprejeta zgodovinska in sociološka dognanja o moderni zasebnosti in njenem delovanju.

Ekskluzivistično razumevanje razmerja med individualnostjo in družino, na katerem temeljijo omenjene teze, je zgodovinsko gledano sporno. Družbena konstrukcija moderne individualnosti, ki pomeni za posameznike doživljanje novih družbenih vlog in izkušenj, namreč sovpada že s konstituiranjem meščanske družinske zasebnosti (Rener, 1992, 101) in ima torej časovno precej globlje korenine, kot to priznavajo teoretiki krize družine in hiperindividualizma kot stranskega učinka (hiper)modernizacije. V tem okviru se lahko strinjamo, “da je prav obstoj družinske zasebnosti tisto, kar moderno individualnost sploh omogoča” (ibidem, 102). Še več, moderna (meščanska) družina igra pomembno socializacijsko vlogo: oblikuje avtonomne, racionalne posameznike z ‘občutkom moralne odgovornosti’ (Riesman, v ibidem). “Prav občutek moralne odgovornosti kot ekvilibristični princip, ki naj preprečuje prekomerno avtonomijo, individualizem in racionalnost kot potencialno destruktivnih elementov za sleherno človeško skupnost, je tisti ‘zdrs v iracionalno’, ki je (...) pravzaprav konstitutiven in bistveni element meščanske družinske zasebnosti. V zasebnosti in zgolj v družinski zasebnosti lahko produktivno učinkuje iracionalnost, produktivno zato, ker je nujna za vzpostavljanje in ohranjanje racionalnosti in individualizma kot ključnih principov v delovanju politične javnosti in meščanske civilne družbe ... Obstoj predmodernih, anahronih elementov meščanske družinske zasebnosti je tista nujna podlaga, ki še omogoča pretanjen in občutljiv ekvilibrium med individualizmom in skupnostjo ter racionalizmom in socialno odgovornostjo. Ali, če rečemo drugače, moderna racionalnost in individualizacija sta socialno mogoči le, če se docela ne realizirata. Če tezo apliciramo na družino, bi lahko rekli, da je socializacijski učinek meščanske družine morda res racionalni individuum, vendar družina tak učinek dosega le, če se v sebi odpoje tako racionalnosti kot individualizaciji” (Rener 1992, 105, 106). Tako se zdi, da teoretiki krize družine in hiperindividualizma opozarjajo na dekadenco tiste institucije, ki predmet njihove kritike (hiperindividualizem) pravzaprav sploh omogoča in ga hkrati tudi blaži; in prav to je točka, na kateri teorije dekadence družine najmanj vzdržijo.

Negativnih, sicer manj odmevnih in relevantnih interpretacij družinskega spreminjanja v postmodernosti je še več. Med njimi najdemo tudi teze o čust-

veni geografiji dela in družine, ki se spreminja tako, da delo za večino ljudi postaja 'priežališče od doma'. A. Hochschild ta obrat predstavlja kot "model, v katerem so utrujeni starši naveličani doma, sveta nikoli rešenih preprirov, uma-zanega perila in posode, ter odhajajo v spodbudno ozračje cenjenosti in harmonije v službi. Šele tu si oseba odpočije od dela z najstniki, malčki, partnerji" (Hochschild, v Morris, Lyon (ur.) 1996, 28). Takšen preobrat v družinskem življenju se zdi malo verjeten, vendar ne zato, ker bi bila družina varno mesto prijernih odnosov, služba pa mesto hladnih zadržanih ter konfliktnih odnosov, temveč zato, ker so tako konflikti kot razumevanje med posamezniki inherentni del družbene komunikacije in se ne polarizirajo na konkretne družbene sfere. Avtoričina teza po našem mnenju drži le toliko, kolikor zaznava nekatere spremembe v sferi dela, to je bolj čustveno intenzivirana razmerja. O tem pojavu pišejo tudi drugi avtorji. Tako naj bi se v javni sferi odvijal nov proces reafirmacije čustev, ki vstopajo tudi v virtualne prostore (Williams, v Bendelow, Williams (ur.) 1998, 120). Vendar tem čustvenim strategijam ne gre pripisati enakega delovanja, kot je značilno za zasebnost, oziroma ne gre za preprosto preslikavo vzorcev iz družine na delovno mesto. Kot pravi Williams, gre za docela racionalizirano delovanje skozi dejavnost racionalne izbire čustev (ibidem).

Toda kakorkoli že potekajo omenjene spremembe, zdi se, da niso bistveno (neposredno) povezane z delovanjem družine. Tu ne gre za vprašanje dekadence družine ali celo izginjanja družbenih meja med zasebnim in javnim, temveč za spreminjanje javne sfere. Morda so omenjenjeni trendi reafirmacije čustev v javnosti, na delovnem mestu, le odziv na intenzivirane pogoje dela v postmodernosti, ki nujno potrebujejo čustvene mehanizme, s katerimi posamezniki razrešujejo in blažijo negativne učinke dela in medosebne napetosti ter konflikte.

2. DRUŽBENA FUNKCIONALNOST DRUŽINE

Postmodernosti ne razumemo kot radikalnega reza z modernostjo, ampak kot splet procesov, značilnih za moderno družino in postmodernih procesov, ki se pojavljajo kot radikalno novi. Moderne dediščine zato ne gre spregledovati. Najbolj nazorno je ta postmoderna značilnost vidna ravno na primeru 'spreminjanja' družbene funkcionalnosti družine, kjer je kontinuiteta z modernostjo najbolj očitna (in nujna), a je hkrati odvisna prav od radikalnega spreminjanja družinskega življenja! Med bistvene pogoje 'ohranjanja' modernega značaja družine v postmodernosti ob hkratnem pojavljanju novih družbenih fenomenov, ki spreminjajo moderne načine družbene funkcionalnosti družine, uvrščamo družinsko pluralizacijo in iz nje izhajajočo družbeno legitimnost t.i.

‘kontrafenomenov’ ali soobstoj raznolikih, nasprotujočih si razumevanj posameznih segmentov družinskega življenja.

Z družinsko pluralizacijo razumemo procese, kot so pluralizacija družinskih oblik in z njo povezani pluralizacija življenjskih stilov in življenjskih potekov, spreminjanje družinskih vrednot in intradružinska diferenciacija. Gre za ‘nov’ fenomen, ki ga modernizacija ne predvideva; je tipično postmoderen. Vsi procesi, ki tvorijo kompleks družinske pluralizacije, so tesno povezani, se prepletajo in postavljajo v soodvisna razmerja. Pluralizacija družinskih oblik pomeni soobstoj različnih oblik in načinov družinskega življenja glede na odločitev posameznikov. Pri tem ni pomembno, ali je način družinskega življenja produkt lastnih (npr. stilskih) preferenc ali pa, pogojno rečeno, ‘vsiljen’ z določenimi dogodki ali razmerami (npr. razveze, enostarševske družine itn.). Ta proces povezujemo s spremembami, kot so upad formalne zakonske zveze, večanje števila kohabitacij, večanje števila razvez ter števila otrok, rojenih zunaj zakonske zveze ipd. Z njim je tesno povezana tudi pluralizacija življenjskih stilov, ki prav tako vpliva na raznolikost družinskih in partnerskih zvez, še posebej pri mladih – zanje so značilne predvsem kohabitacije. S pluralizacijo družinskih oblik je povezano tudi spreminjanje in pluraliziranje življenjskih potekov. Poseben segment družinske pluralizacije je spreminjanje družinskih vrednot ter simbolno spreminjanje življenjskega sveta družin. Pri tem je treba upoštevati pomembno distinkcijo med načini družinske pluralizacije, ki so sicer značilni tudi za moderno družinsko življenje, in tistimi, ki jih opredeljujemo kot postmoderne. Postmoderna družinska pluralizacija je namreč večkrat le akceleracija moderne pluralizacije družinskih oblik. Vendar je pri tem treba upoštevati tudi spreminjanje vrednot, ki uvaja nekatera ključna razlikovanja med družino v modernosti in postmodernosti. V 50.-ih, v t.i. ‘zlatem obdobju’ moderne nuklearne družine, je bila lahko določena pluralizacija družinskih oblik prav tako prisotna kot danes, npr. obstajale so tudi enostarševske družine (največkrat neporočene ali razvezane matere z otroki); vendar so bile predstave o družinskem življenju tiste, ki so takratno družinsko življenje in današnje močno razločevale. Predstave o neporočenih materah so bile takrat iz današnjega zornega kota izjemno konservativne in ‘tradicionalne’ – temeljile so na mehanizmih družbene stigmatizacije in individualne odgovornosti za lastno delovanje (Solinger, v Nakano Glenn et al. (ur.) 1994, 304), medtem ko so enostarševske družine danes povsem legitimna, družbeno sprejeta in čedalje bolj razširjena družinska oblika. Tako družinska pluralizacija ni zgolj pluralizacija družinskih oblik, ampak kompleksen in večdimenzionalen fenomen. Zadnji segment družinske pluralizacije je intradružinska diferenciacija, ki zajema predvsem pluralizacijo posameznih družinskih vlog. Ta pluralizacija pa ne velja za vse družinske

vloge. Materinstvo, na primer, ostaja v svoji ontološki osnovi tipično moderna, za družino konstitutivna vloga, čeprav se deloma tudi pluralizira, vsaj v časovni diferenciaciji odločitve za materinstvo (v večini je to sicer vezano na nedoločno prelaganje materinstva na poznejši čas v življenjskem poteku posameznice). Očetovstvo se pluralizira tako s pluralizacijo moških identitet kot z očetovsko nevpletenostjo v družinsko življenje. Tipična postmoderna 'novost' je namreč tudi družbeno legitimna neprisotnost očetovstva. V kontekst intradružinske diferenciacije bi lahko umestili tudi pluralizacijo vsakdanjega življenja družin oziroma vsakdanjih praks, predvsem različne načine dnevne organizacije družine (na primer usklajevanje urnikov posameznih članov, ki je vezano predvsem na raznolike oblike zaposlovanja, ter vedno bolj pomembno usklajevanje delovnih in družinskih obveznosti in ne nazadnje prostega časa).

Družinska pluralizacija producira tudi t.i. kontrafenomene, s čimer razumemo nov fenomen soobstoja različnih, nasprotujočih si predstav o družinskem življenju.¹¹ Zdi se, da so prav kontrafenomeni tipična značilnost družinskega življenja v postmodernosti. V okviru družinskega življenja jih lahko brez dvoma ocenimo kot bistven dokaz, da je postmoderna družba tudi družba nasprotij, ki so ji inherentne družbene hierarhije.

Mednje bi lahko uvrstili:

– *osvobajanje družine od bioloških determinant*: odločitev za starševstvo ni več nujni pogoj za konstituiranje družine (osvobajanje žensk od reproduktivne funkcije; družina so lahko tudi prijatelji ipd.), heteroseksualnost ni edina spolna usmeritev v družinskem življenju (istospolne družine); in hkratno intenziviranje pomena bioloških, še posebej reproduktivnih determinant družine (hiter razvoj reproduktivnih tehnologij in naraščanje pomena in zanimanja za umetne reproduktivne tehnologije, zaznavano intenziviranje pomena starševstva);

– *družbena promocija 'preloženega' materinstva ob ohranjanju temeljnega strukturnega načela družine – materinstva skozi nocije 'obveznega' materinstva*;

– sočasen pojav 'novega' vpletenega očetovstva in družbena legitimizacija očetovske neprisotnosti;

– *soobstoj nasprotujočih si ideologij*, povezanih z raznolikimi fenomeni (npr. ideologija novega očetovstva in ideologija neprisotnega očeta);

– *legitimnost nuklearne družine* kot modernega družinskega modela in drugih družinskih oblik (oziroma soobstoj raznolikih družinskih oblik, ki so enako družbeno legitimne) itn.

¹¹ Prav na soobstoj nasprotujočih si fenomenov se lomijo teorije družine, ko se v interpretaciji spreminjanja družinskega življenja v postmodernosti postavljajo bodisi na stran ugotavljanja sprememb bodisi na stran njihovega negiranja.

Da bi razumeli pomen spreminjanja družinskega življenja in predvsem družinske pluralizacije, ki ima v interpretaciji družbene funkcionalnosti družine v postmodernosti ekskluzivno mesto, se ustavimo najprej pri moderni družini.

Tipična značilnost moderne družine, ki jo je prepoznala že standardna sociološka teorija družine (na čelu s Parsonsovo elaboracijo teorije družine), je ohranjanje dveh ključnih družbenih funkcij: socializacije otrok in stabilizacije odraslih posameznikov. V teoriji družine le redko naletimo na razprave o dejanskem ozadju dinamike družbene funkcionalnosti družine, kar naj bi bilo posledica razpok v sociološki interpretaciji modernizacije družine, "ki je neuravnotežena v poudarjanju njene (družinske, op. A.Š.) institucionalne in pod cenjevanju njene skupnostne dimenzije" (Renner 1992, 124). Ta očitek je pomemben zato, ker je družina "ena redkih, če ne edina socialna institucija, ki ima značaj totalnega socialnega fenomena in je zatorej ni mogoče 'razbiti na aspekte', ne da bi pri tem izgubili ključne eksplanatorne možnosti. Družina zgolj kot institucija je scientistična fantazma. Klasičnim sociološkim interpretacijam je po našem mnenju spodletelo natanko v tem, da so prezrle nadfunkcionalno, nadindividualno in transracionalno naravo družine kot instance simbolne menjave, kar je naša oznaka za to, čemur smo rekli 'skupnostna' dimenzija družine" (ibidem).

Razumevanje moderne družine kot totalnega družbenega fenomena je ključno za razumevanje družbene funkcionalnosti družine oziroma njene vloge v družbi. V kontekstu razmišljanja o družbeni pomembnosti in pomenu družine v postmodernosti si za izhodišče izposojamo tezo, "da je moderna družinska zasebnost socialno funkcionalna in učinkuje moderno le, če sama ostaja premodernerna, če ji uspeva producirati predmoderno skupnost ali vsaj njeno iluzijo oziroma imaginacijo. Družina je torej zadnja anahrona institucija modernega sveta, ki 'moderno funkcionira' ne kljub svoji anahronosti, ampak prav zato, ker jo je ohranila" (Renner 1992, 221). Omenili smo že, da je družina v svoji družbeni funkcionalnosti tudi tisti ključni mehanizem, ki omogoča ravnovesje med individualizmom in skupnostjo oziroma med racionalnim in iracionalnim.

In kaj se dogaja z družino v postmodernosti? Rizična družba, kot smo jo že predstavili, s svojo tveganostjo in negotovostjo gotovo ustvarja razmere, v katerih je zagotavljanje ontološke varnosti še toliko pomembnejše. To posredno ugotovi tudi Giddens, ko v pojasnjevanju generičnega prestrukturiranja intimnosti poveže sistem in posameznika oziroma vpliv sistemskih družbenih sprememb s posameznikom in njegovim vsakdanjim življenjskim svetom (Giddens 1992). Družina kot primarni milje zagotavljanja ontološke varnosti posameznikov najprej skozi primarno socializacijo, nato pa še prek stabiliziranja odraslih (management tenzij, tako zunanjih kot notranjih – družinskih), igra v

postmodernosti ključno vlogo. Toda, kateri mehanizem ji to omogoča oziroma kako to izvaja?

Zdi se, da je ravno proces družinske pluralizacije tisti, ki omogoča ohranjanje družine kot totalnega družbenega fenomena oziroma njeno delovanje v smeri vzpostavljanja ravnovesja med individualizmom in skupnostjo (oziroma med racionalnim in iracionalnim). Družina v postmodernosti torej ne more imeti nepomembne vloge oziroma če karikiramo, 'si ne more dovoliti, da bi propadla' po scenariju teoretikov dekadence družine. V postmodernih razmerah rizičnosti, akceleracije časa itn. mora le najti prave mehanizme za transformacijo napetosti, ki jih producira postmodernost, da bi tako ohranila ravnovesje med individualizmom in skupnostjo oziroma da bi uspešno odigrala družbene funkcije, ki so ji dodeljene. Prav družinska pluralizacija se zdi tisti odziv družin na postmodernost, ki je to ohranjanje sploh omogočil. Družini v postmodernosti je pluralizacija po svoje 'dovoljena', da bi tako lahko delovala funkcionalno – se ohranjala kot totalni družbeni fenomen, kot skupnost in institucija hkrati. Povedano drugače, moderna (nuklearna) družina bi v kontekstu postmodernih družbenih sprememb, če ne bi bila izpostavljena radikalnemu spreminjanju, lahko začela delovati precej nefunkcionalno, s čimer bi izgubila tisto svojo osnovo, na kateri je sploh nastala in obstajala.

Še več, če teza o družbeni funkcionalnosti moderne družine drži, potem lahko rečemo, da družinsko življenje v postmodernosti (p)ostaja čedalje bolj moderno. Tu gre za pomembno neskladje, ki je specifična par excellence postmoderne zasebnosti in ga imenujemo pluralizacijski paradoks. Družina je namreč postmoderna le toliko, v kolikor v samih ontoloških temeljih ohranja moderne premise svojega delovanja.¹² Družina ostaja v načelu moderna, saj se ne manj, ampak čedalje bolj osredinja okrog svojih, v temelju modernih funkcij (reproduktivne in terapevtske funkcije). Družinska pluralizacija namreč ni fenomen sui generis, temveč ima (sicer kot postmoderna specifičnost) zelo moderne temelje: temeljni pogoj, ki jo omogoča, je tista latentna moderna struktura, ki bi ji rekli družbena organizacija družine okrog materinstva. Materinstvo (kot družbeno percipiran ključni vezni člen med naravo in družbo) je šele tista konstanta (morda pa celo hierarhični pogoj), ki družbeno legitimiteto družinske pluralizacije v postmodernosti sploh omogoča. To bi bil tudi nastavek za odgovor (ki ga sicer naprej razvijamo v poglavju o materinstvu) na vprašanje, zakaj je zgolj materinstvo in strukturiranje družine okrog te družinske vloge (predvsem prek še vedno spolno asimetrične alokacije dela ter precejšnje rezistence

¹² Kar pravzaprav pomeni, da ostaja predmoderna. Posebnost 'moderne' družine je namreč ravno v tem, da se nikoli ni 'modernizirala' oziroma da ohranja skupnostne, predmoderne značilnosti (Renner 1992).

moških/očetov pri transformaciji v družinsko vlogo in prakso, okrog katere bi se vzporedno z materinstvom osredinjala reprodukcija) ostalo v postmodernosti simptomatično domala povsem nespremenjeno.¹³ In če se izrazimo nekoliko dramatično, a toliko bolj ilustrativno: materinstvo je torej tista retardirana družinska vloga, tista družinska 'žrtev', ki je s tem, ko je ohranila moderno obliko, transformacijo in adaptacijo družine, pogoje postmodernosti sploh omogočila.

Vendar je med družbenimi funkcijami družine v modernosti in postmodernosti ključna razlika: družinska pluralizacija namreč dokazuje, da družina po svoji družinski funkcionalnosti sicer ostaja moderna, se pa od moderne družine razlikuje po načinih, po katerih je družbeno funkcionalna. Družina namreč ostaja anahrona institucija (in kot taka tudi temeljni pogoj postmodernosti) skozi mehanizem družinske pluralizacije, torej na drugačen način kot v modernosti, ko je za zagotavljanje družbene funkcionalnosti družine zadostoval zgolj en družbeno legitimen družinski model – nuklearna družina.

V tem okviru še nekaj besed o Giddensovi teoriji družbenih sprememb in transformacije intimnosti, ki je sicer res daleč najuspešnejša v refleksiji spreminjanja zasebnosti ter povezavi širših družbenih sprememb s spremembami na ravni osebnega življenja, vendar je tipičen primer razvijanja eksplanatornega potenciala v 'napačno' smer ravno v točki, ki je za pojasnitev 'transformacije' zasebnosti ključna. Giddens namreč ob sicer plodni interpretaciji družbenih sprememb na eni strani in transformacije intimnih odnosov na drugi družino preprosto ekstrapolira. V pozni modernosti kot 'noviteto' transformacije intimnosti postavi t.i. pristno razmerje (pure relationship), ki obstaja samo po sebi oziroma je časovno omejena s strani obeh partnerjev; je torej izpogajan odnos, neodvisen od zunanjih družbenih determinant, predvsem pa izrazito 'individualiziran'. Da bi ta argumentacija vzdržala, je treba družino 'postaviti na stranski tir' z interpretacijo družinske pluralizacije kot dokaza, da se družbeni pomen družine zmanjšuje na račun uveljavljanja pristnih razmerij. Družinska pluralizacija oziroma spremembe, ki se odvijajo v zasebnosti, Giddensu služijo kot dokaz za obstoj pristnih razmerij oziroma rušenja tistega, čemur pravi tradicionalni družinski vzorci (Giddens 1995a, 176). Do spreminjanja družinskega življenja sicer ni nepozoren (Giddens 1995a, 1995b), vendar ga ne razume kot večanje ali ohranjanje, temveč kot zmanjševanje družbenega pomena družine. Tako prezre tiste segmente družine, ki jo (skupaj s pristnimi razmerji) v postmodernosti pravzaprav konstituirajo in jo obravnava le partikularno v kontek-

¹³ Če pa se že spreminja, se spreminja v tistih segmentih, ki 'neizbežnost' materinske vloge le še poudarjajo (npr. nove reproduktivne tehnologije, 'novi val' propagiranja dojenja (in poudarjanje vsestranske škodljivosti nedojenja tako za otroka kot za mater!) in materinske zavezanosti k čim boljši in intenzivnejši ter vsestranski skrbi za otroke v popularnih priročnikih o negi in skrbi za otroke ipd.).

stu argumentiranja razgradnje njenih 'tradicionalnih' elementov (vezanost na zakonsko zvezo, heteroseksualno orientacijo itn.). Prezre pravzaprav bistven element interpretacije družbenih sprememb v pozni modernosti – družbeno funkcionalnost družine oziroma tiste mehanizme, ki ontološko varnost in zaupanje (ključna elementa pozne modernosti) sploh omogočajo.

In ne nazadnje še vprašanje, v katerih elementih se pomembnost družinskega življenja v postmodernosti sploh kaže. Najprej, eksplicitno ga izražajo empirične raziskave: družinsko življenje postaja eden najpomembnejših segmentov v življenju ljudi (cf. Kumar, v Weintraub in Kumar (ur.) 1997, 204). To naj bi, če verjamemo podatkom, veljalo kar za 96 odstotkov populacije v vseh državah članicah Evropske unije (Bernardes 1997, 1). Podatek, ki hkrati pove veliko in malo, saj ne vemo, kakšno družino konkretno imajo ljudje v mislih. Vendar lahko ob procesu družinske pluralizacije predvidevamo, da se pluralizirajo tudi te predstave. Tvegamo lahko trditev, da ljudje ne cenijo družine kot nekega danega, ideološko predpisanega/vsiljenega družbenega modela, ampak da se jim zdi pomembno družinsko življenje in zasebnost, kot si ga/jo (lahko) ustvarijo. Družinska identifikacija ni več opredeljena z ideologijo določene družinske oblike. V tem smislu gre verjetno za prepozicioniranje pomena zasebnosti.

Družbena pomembnost družinskega življenja se izraža v tem, da družina ontološko temelji na materinstvu, ki je družbeno cenjeno tudi zato, ker se, ideološko sicer zelo 'propagirano', novo očetovstvo še ni (docela) realiziralo. Starševstvo očitno (p)ostaja pomembno, kar se med drugim izraža v čedalje večjem zanimanju za hitro razvijajoče se reproduktivne tehnologije, razumevanju proktivnega otroštva¹⁴ in poskusih aktivnega vključevanja očetov v aktivno starševanje. Ob tem velja poudariti, da lahko podatke o naraščanju števila razvez, upadanju števila sklenitev zakonskih zvez in upadanju rodnosti ob zgoraj navedenih indicijah prav tako razumemo kot odraz pomembnosti družinskega življenja. Te spremembe so zgolj 'novi' načini konstituiranja družine, ki se realizirajo na raznolike načine. Družinski člani lahko po razvezi ostanejo v stikih in ustvarjajo nova družinska razmerja, hkrati pa se razvezane družine zelo pogosto reorganizirajo. Tudi enostarševske družine, ki se konstituirajo po razvezah, ne pomenijo 'razpada' družine, ampak nov način družinskega življenja. Zakonska zveza izgublja na pomenu, večja pa se število kohabitacij, kar prej kaže na to, da je za ljudi pomembnejše samo družinsko življenje kot pa njegova formalna

¹⁴ Fenomen t.i. 'proktivnega otroštva' pomeni poglobljanje skrbi za otroke, za njihovo vsestransko blaginjo. Vključuje mnogovrstne (nove) aktivnosti in prakse, ki izražajo vedno bolj intenzivno skrb za otroke, njihovo blaginjo, izobraževanje itn. Na starše, predvsem pa na matere, vpliva vedno bolj obremenilno, saj zahteva zelo veliko materialnega vlaganja ter predvsem emotivnega dela z otroki (cf. Beck, Beck-Gernsheim 1999; Švab 2000).

potrditvev. Družinski poteki se torej prestrukturirajo, posamezni prelomi (doslej) linearnih družinskih potekov (npr. z razvezami in ločitvami) pa ne pomenijo tudi 'razpada' družine, temveč le nove načine njenega (re)konstituiranja. Spremembe rodnosti oziroma upadanje stopenj rodnosti lahko prav tako razumemo kot odraz premišljene odločitve za otroka, da bi mu tako lahko zagotovili najboljše možnosti za razvoj in ne nazadnje družbenih pritiskov, ki jih kreira sfera zaposlovanja in dela. V tej zvezi se ne gre slepiti, da sta upadanje rodnosti in prelaganje odločitve za materinstvo na kasnejši čas v življenjskem obdobju žensk zgolj posledica povečanja družbene 'neodvisnosti' žensk in njihovih izbirnih možnosti. Prej imamo opravka z zaostrenimi, intenziviranimi delovnimi pogoji, nestabilnostjo zaposlovanja, zahtevami po čedalje daljšem obdobju izobraževanja, ki vzajemno konstituirajo kontekse odločitev v življenjskih potekih žensk, tudi odločitev za materinstvo.

SKLEP

Družinsko življenje v postmodernosti bolj kot karkoli zaznamujeta njegova raznolikost in kompleksnost ter spremenljivost. Verjetno najbolj temeljna ugotovitev pričujočega članka bi bila, da so te značilnosti postale inherentno načelo delovanja družin v postmodernosti. Zato jih ne moremo razumeti le kot dejavnik prehoda od modela moderne družbe k nekemu 'postmodernemu' modelu ali dejavnik dekadence moderne družine, ampak kot novo značilnost družinskega življenja.

Družinsko življenje v postmodernosti ostaja v svojih 'ontoloških' temeljih zavezano modernemu delovanju. Družina se v postmodernosti morda (zaradi intenziviranih pogojev življenja) še bolj kot v modernosti osredotoča okoli reproduktivne in terapevtske funkcije in še vedno ostaja ključna institucija, ki v sebi nosi tako institucionalno kot skupnostno (predmoderni) dimenzijo, s čimer pridobiva značilnost totalnega družbenega fenomena. V družinski zasebnosti še naprej ostaja osrednja družinska vloga, ki konstituira družino, materinstvo. S tega vidika ne kaže, da bi se družinsko življenje danes radikalno razlikovalo od modernega, ampak ravno nasprotno – njegova 'modernost' se v tem pogledu še okrepi. Razen v enem, a ključnem segmentu. Družbena funkcionalnost družine, ki je tipična za moderni model, se lahko ohranja le, če se tudi pomembno spremeni oziroma spreminja. In sicer skozi proces, ki ga moderna družba ne predvideva in ki je nov oziroma označuje družino v postmodernosti. To je družinska pluralizacija. Če naj družina še naprej opravlja svoje temeljne funkcije, se mora tudi spremeniti oziroma načelo spreminjanja in pluraliziranja sprejeti kot pogoj za svoj obstoj. To je novost družinskega življenja.

Družina je torej vendarle tako konstitutivna institucija sodobne družbe, da si je težko predstavljati njeno radikalizacijo v relativno kratkem času nekaj desetletij. Še posebej, če zanjo ni veliko razlogov. Družina je kljub svoji raznolikosti v postmodernosti vendarle toliko funkcionalna, da še ne kaže, da bi propadla.

LITERATURA

- Barrett, M., McIntosh M. 1982. *The Anti-Social Family*. London: Verso/NLB.
- Beck, U., Beck-Gernsheim, E. 1999. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press.
- Bendelow, G., Williams, S. J. (ur.) 1998. *Emotions in Social Life: Critical Themes and Contemporary Issues*. London, New York: Routledge.
- Bernardes, J. 1997. *Family Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge.
- Cheal, D. 1991. *Family and the State of the Theory*. New York, London: Harvester Wheatsheaf.
- Fukuyama, F. 1999. *The Great Disruption*. Profile Books.
- Giddens, A. 1995a. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. 1995b. *The Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity Press.
- Morris, L., Lyon, E.S. (ur.) 1996. *Gender Relations in Public and Private*. London: MacMillan.
- Nakano Glenn, E., et al. (ur.) 1994. *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*. New York, London: Routledge.
- Nava, M. 1997. "Modernity's Disavowal: Women, the City and the Department Store". V: Falk, P., Campbell, C. (ur.). *The Shopping Experience*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Renar, T. 1992. *Razmerje med zasebno in javno dimenzijo družine in spolna struktura zasebnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Švab, A. 2000. *Sociologija družine in spremembe v družinskem življenju v postmodernej družbi*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Weintraub, J., Kumar, K. (ur.) 1997. *Public and Private in Thought and Practice: Perspectives on the Grand Dichotomy*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Materinstvo in razvoj novih reproduktivnih tehnologij – usodna srečanja

Samice in/ali nadaljevanje vrste

Samica iz podnaslova se nanaša na opredelitev tega pojma v Slovarju slovenskega knjižnega jezika in pomeni tako žival ženskega spola (samice ležejo, odlagajo jajčeca), drugi pomen samice je ekspresivno obarvan in pomeni neporočeno žensko, hkrati in nazadnje pa je samica pomeni tudi jetniška celica za posameznega obsojenca za najstrožje prestajanje kazni.

Uvodna pripomba: Zamisel o članku, v katerem smo se želeli posvetiti vprašanju nekaterih konceptov materinstva, kot se zarisujejo v okviru razvoja novih reproduktivnih tehnologij, je nastala, še predno se je razplamtela polemika v zvezi s sprejetjem Zakona o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo (v nadaljevanju Zakon) in daleč pred referendumom o pravici samskih žensk do medicinske pomoči pri zanositvi. Bistveni poudarki članka so ohranjeni, kot je bilo prvotno mišljeno, aktualna realnost pa je ponudila močno osvežitev argumentov različnih opredelitev. Žal ugotavljamo, da je resničnost (tudi) tokrat daleč preseгла meje zamisljivega.

ZAKON - HISTORIA

V letu 1977 je bil sprejet Zakon o zdravstvenih ukrepih pri uresničevanju pravice do svobodnega odločanja o rojstvu otrok, ki je bil noveliran leta 1986. Zakon je med drugim določal zdravstvene ukrepe za zdravljenje neplodnosti, kot so svetovanje, zdravila, kirurški posegi in umetna oploditev. Z novimi tehnikami, ki so rezultat razvoja biologije in medicine, so se odprla zdravstvena, etična in pravna vprašanja, ki jih obstoječa zakonodaja ni urejala.

V letu je 1994 razširjen strokovni kolegij za ginekologijo, ki je nekakšen vrh slovenske stroke na tem področju, izdal okrožnico, s katero so postopki oploditve z donatorskimi celicami opredeljeni za nedovoljene. Med dolgo pripravo novega Zakona je dvaindvajset poslancev državnega zbora vložilo svojo zakon-

sko različico. Poleti 2000 je bil sprejet Zakon o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo. Po 34. členu Zakona iz leta 1977 se med upravičenke do umetne oploditve uvrščajo vse polnoletne razsodne in zdrave ženske v starostnem obdobju, ki je primerno za rojevanje. Možnost uporabe medicinske pomoči so izkoristile tudi ženske, ki niso živele v zvezi z moškim, resda ne prav pogosto, pa vendarle naj bi bilo po ocenah v zadnjih dvajsetih letih umetno oplojenih vsaj štirideset samskih žensk. Z novim Zakonom v letu 2000 se je ta pravica (ne brez polemik) bistveno omejila, pravzaprav opustila. V začetku leta 2001 je bila sprejeta sprememba Zakona, ki je omogočala zdravljenje neplodnosti in postopke oploditve tudi ženski brez moškega partnerja – odzivi so bili burni. Na naknadnem zakonodajnem referendumu o noveli Zakona o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo junija 2001 se je izkazalo, da večina udeležencev referendumu ne podpira novele Zakona, ki bi dala pravico do oploditve z biomedicinsko pomočjo tudi zdravim ženskam brez partnerja in ki bi dovoljevala tudi uvoz semenčic. Medtem ko smo pred sprejetjem Zakona opozarjali zgolj na teoretično možnost krnitve pravic žensk, je danes ta možnost postala resničnost, po hudi šoli predreferendumskih polemik pa smo se lahko marsikaj naučili o stanju duha v družbi.

OBČE, POSEBNE, POSAMEZNE

Reproduktivne pravice so ena bolj konkretnih oblik človekovih pravic na področju zdravja. Zelo pomemben del so pravice žensk, da se odločijo, ali želijo imeti otroke in kdaj bi jih želele imeti, pravice glede tega, da se izognejo neželenim spolnim odnosom, pravico, da imajo dostop do informacij s področij, ki zadevajo spolnost, nosečnost, porod, kontracepcijo, abortus in podobno. Vključujejo tudi pravico, da ni treba žrvoovati lastnega življenja in zdravja zaradi reprodukcije, in pravico, da uživajo rezultate znanstvenega napredka. Del odgovora na vprašanje, zakaj je treba poudarjati nujnost osredotočanja in udejanjanja človekovih pravic na področju seksualnega in reproduktivnega zdravja žensk, se skriva v dejstvu, da je ta vidik ženskega zdravja zelo politiziran.

Za nekatere posameznice je bistvenega pomena, kaj določajo posamezni členi Zakona, torej za tiste, ki jim beseda Zakon dovoljuje dostop do storitev medicinskih strokovnjakov ali jim tovrstne usluge odklanja iz različnih razlogov. Vendar bi v pričujočem sestavku radi poudarili, da ne gre zgolj zanje in ali morda za govorjenje v njihovem imenu ali morda za to, da bi se utegnile kdaj znajti na njihovih položajih me, naše prijateljice, sestre ali hčere. V problematiziranju Zakona gre tako za prepoznavanje posamične okrnitve pravic konkret-

nih žensk, kot tudi za širši razmislek o “ženski-materi”. Podobno kot pred nekaj leti možnost, da postane pravica do abortusa strože omejena, ni pomenila zgolj grožnje že nekoč pridobljenim pravicam za posameznice – razumeti jo je bilo mogoče kot pomemben kazalec ranljivosti ženskih pravic in problematičnosti različnih koncepcij “ženske” nasploh. Bistvo, ki je skupno pravici do abortusa, dostopnosti in uporabe kontracepcije ter pravici do biomedicinske pomoči pri oploditvi, je pravica odločanja o lastnem telesu (torej tudi o načinu življenja, lastni nereprodukciji, lastnem užitku, prevzemanju odgovornosti za odločitve ...).

Tematika “nove reproduktivne tehnologije in ženske” se usodno centrirava eno pomembnih točk razmisleka o položaju žensk. Ponuja možnost ponovnega oblikovanja in preoblikovanja starega vprašanja o naravi oziroma kulturi, o pomenu in dobrobiti in slabih straneh (novih) tehnologij, ne nazadnje pa gre seveda za vprašanje opredelitve in odnosa do materinstva (v nekaterih formulacijah tudi za “žensko bistvo”, “žensko najvišjo nalogo”). Pravzaprav bi si težko kar tako izmislili/zamislili tako “idealni objekt” prevetritve teh vprašanj.

ŽENSKA TELESA IN REPRODUKCIJA VRSTE

Ena pomembnejših, vsekakor pa zelo kontroverzna knjiga našega stoletja, *Drugi spol* avtorice Simon de Beauvoir, ki se je čisto sveže prevedena končno znašla pred nami, nam bo služila kot opora za nadaljnji razmislek. Simon de Beauvoir pravi, da gre v njenem pisanju za uresničevanje težnje po jasnem razumevanju – *Drugi spol* je eden izmed poskusov ocenitve položaja oziroma poskus proučevanja vloge žensk. Naše zanimanje se bo dotikalo ženske kot (potencialne) nosilke in rodilke otrok.

Ko se loteva pregleda bistvenih teorij, ki zadevajo opredelitev ženske in moškega (oziroma njunega nastanka in položaja), povzema in komentira tri, ki jim tudi nameni posamezna poglavja in jih naslovi: Biološke danosti, Psihoanalitični vidik in Vidik historičnega materializma. Biološke danosti pri preprostih oblikah življenja opredeljujejo določeno, kot sama pravi, podjarmljenost ženskega in moškega osebka, ki ju zaslužuje vrsta. Pri kompleksnejših oblikah življenja se poleg podrejenosti vrsti že zarisuje avtonomnost osebka. Pri razvitejših oblikah življenja se razmnoževanje spremeni v proizvodnjo diferenciranih organizmov. Samice sesalcev so bolj podjarmljene svojemu zarodu kot ribe ali ptiči. Simon de Beauvoir ugotavlja, da si je žensko že ob rojstvu prilastila vrsta, ki se “namerava” še močneje uveljaviti. Žensko telo je vir in prostor večkratnih kriz – nastop menstruacije in ponavljajoči se menstruacijski cikli, nosečnost, porod, menopavza so moškemu telesu neznani; ženska pa jih doživlja zato, ker ima specifično vlogo v nadaljevanju vrste, njej kot posameznici pa

so v nekem pogledu odvečni. S fiziološkega vidika se ji kaže nosečnost kot utrudljivo delo, ki ženski ne prinese kakšnih individualnih koristi, kvečjemu nasprotno, od nje zahteva žrtvovanje. Ko govori o porodu, omenja bolečine in nevarnosti. Njena teza je, da je ženska toliko bolj podrejena interesom vrste, kolikor bolj je zvedena na razmnoževalno funkcijo. Ko razglablja o domnevnih lastnostih žensk, poudarja, da razlog za mnoge izmed njih lahko najdemo v ženski podvrženosti vrsti. Kot pravi: "... vidimo, da so mnoge od teh lastnosti še vedno posledica ženske podrejenosti vrsti izmed vseh ženskih osebkov med sesalci je ženska najgloblje odtujena in tudi najsiloviteje zavrača to odtujenost; pri nobenem drugem ženskem osebkem organizem ni tako neizbežno podrejen razmnoževalni funkciji in noben tega tako težko ne sprejema ... lahko bi rekli, da je usoda ženske še toliko težja, ker se ji s tem, ko se uveljavlja kot individuum, močnejše upira.¹ Če jo primerjamo z moškim, se izkaže, da ima ta neskončno boljši položaj: genitalno življenje pri njem ne ovira osebne eksistence, ta se odvija nepretrgano, brez kriz in večinoma brez motenj ...". Seveda so biološke danosti samo eden izmed ključev, s pomočjo katerih je mogoče razumeti žensko, pravi, in hkrati zavrača, da bi te danosti za žensko pomenile nespremenljivo usodo. Človek pa naravo po svoje privzema in oblikuje oziroma "človeštvo ni živalska vrsta, zgodovinska realnost je" – kot povzema eno izmed tez historičnega materializma. Zato materinstvo zadobi zelo spremenljiv pomen glede na okoliščine in pričakovanja in kot nasprotje omenja sužnosti materinstva, kjer se od ženske pričakuje veliko otrok, za katere skrbi in jih vzgaja sama, in materinstvo v takšnih pogojih, kjer so obveznosti, povezane z otroki, neobremenjujoče. Ženske torej ne definira zgolj biološki vidik materinstva in zgolj telesni vidiki nosečnosti, poroda in dojenja. Materinstvo ozroma njegove posamezne funkcije materinstva ženske ne zvajajo zgolj na samico in njen pomen pri nadaljevanju vrste, temveč gre pri njih tudi za pomene ženske kot negovalke in vzgojiteljice otrok. Ob tem seveda ne zanika, da lahko materinstvo s psihološkega vidika ženski prinese veliko dobrega, hkrati pa opozarja, da je lahko tudi katastrofa. Materinstvo je torej mogoče zapopasti le, če upoštevamo njegove različne vidike – tako tistega, ki označuje žensko podrejenost vrsti, kot tudi različne "institucije" materinstva v različnih kulturnih okvirih. Že pred pedesetimi leti je Simon de Beauvoir poudarjala, da je narava sicer naložila ženskemu organizmu nalogo nadaljevanja vrste, to je tako rekoč njena "naravna" poklicanost, vendar pa človeška družba ni nikoli prepuščena naravi – tako tudi razmnoževanja ne uravnava zgolj biološko naključje, temveč je to vsaj deloma tudi pod nadzorom volje ... Pri tem je pomembno, da bi šele real-

¹ Beauvoir, D. de, *Drugi spol*, I. knjiga, Delta, Društvo za kulturološke študije, Ljubljana 1999, str. 60–61.

izacija določenih pogojev ženskam omogočila svobodno pripoznavanje materinstva – bistvena sta kontracepcija in uzakonitev abortusa, k čemur pa Simon de Beauvoir doda tudi umetno oploditev:

“O zanositvi dejansko deloma odloča premišljena volja, deloma naključje. Ker umetna oploditev še ni postala vsakdanja praksa, si ženska včasih materinstva želi, pa ga ne doseže – bodisi ker nima stikov z moškimi, bodisi ker je mož neploden, bodisi ker je napaka pri njej,”² in drugje dodaja, da bo “ ... morda sodelovanje moškega pri oploditvi nekega dne postalo nepotrebno: zdi se, da si to želi precej žensk”. Kako se uresničuje ideja o svobodnem materinstvu in neodvisni ženski? Za osvetlitev problema materinstva pri Simon de Beauvoir bi seveda doslej povedano ne zadostovalo, pričujoči povzetek idej o ženskah – ne/materah kot bitjih v določenih specifičnih situacijah je zgolj rokohitrska gesta, katere namen je dodatno podpreti, okrepiti in argumentirati nekatere vidike, ki so nastajali v razpravah o Zakonu in v predreferendumskih polemikah.

FEMINIZEM IN RAZPLOD

Z današnje stopnje razvoja tehnologije se zdi to upanje, kot ga je v imenu številnih žensk izrazila Simon de Beauvoir, upravičeno. V zadnjih dveh desetletjih so se možnosti žensk (in moških), da dobijo lastne otroke, bistveno popravile. Za nekatere od postopkov je nujna visoko razvita tehnologija in specializirano strokovno znanje, večina zahteva visoko stopnjo medicinskega nadzora zaradi možnosti prenosa bolezni, kot so aids, dedne bolezni ipd. ... Pri večini različnih možnosti pa nastaja cela kopica etičnih dilem, ki jih sproža realnost tovrstnih postopkov “pridobivanja” otrok. Zaznati je mogoče nekakšno skupno strinjanje na točki, ki bi ga lahko povzeli: razvoj na področju človeške reprodukcije omogoča postopke in rezultate, ki si jih pred nekaj desetletji skorajda ni bilo mogoče zamisliti; glede najbolj ključnih vprašanj, ki si jih postavljajo v zvezi z uravnavanjem, etiko, rabo in zlorabo, pa se lomijo kopja različnih strok, idejnih tokov, usmeritev itd. Če na kratko povzamemo – ni vse, kar je mogoče, tudi dopustno, in treba se je dogovarjati, kaj bo dovoljeno in pod kakšnimi pogoji. Takoj pa se postavijo vprašanja, kdo je poklican, da odloča o teh vprašanjih, s kakšnega položaja moči/oblasti govori in koliko se zaveda, da je njegovo mnenje omejeno z mejami njegove stroke – bolj konkretno, kako poteka usklajevanje med pravniki, medicinskimi strokovnjaki, biologi, genetiki ipd. in kakšno je njihovo videnje oziroma razumevanje institucije materinstva. Nihče ne zanika, da se ob uvajanju in “normalizaciji” novih postopkov ne

² Beauvoir, S. de, *Drugi spol*, II. knjiga, Delta, Društvo za kulturološke študije, Ljubljana 1999, str. 308.

uvajajo tudi zelo aktualni problemi. Pri iskanju odgovorov pa ne gre spregledati, kako nujen je poseben razmislek z gledišča, ki še posebej upošteva specifičen položaj žensk. Najbrž ne moremo dovolj poudariti dejstva, da so prav pri problematiki novih reproduktivnih tehnologij v veliki meri ključne prav implicitno ali eksplicitno izražene ideje o ženskah – materah. Zvajanje ženske na (zgolj) matere, postavljanje mater na piadestal, idealizacija domestificirane matere, glorifikacija materinstva, po drugi strani pa tudi zavračanje (določenega tipa) materinstva so le nekatere izmed njih, in tudi feministke niso imune za nekatere od tovrstnih opredelitev mater, saj v različnih feminizmih srečamo matere različnih konceptov. Kako torej usmeriti razmišljanje, kaj je tisto izhodišče, ki ga je treba takoj na začetku postaviti kot realno jedro? Pravzaprav nekaj tako abstraktnega, kot je svoboda. Kajti o telesih nasploh in tudi telesih žensk je dosežen konsenz – o svojem telesu naj odloča vsak sam. Izhodišče je jasno in z njim bi se morali načelno vsi strinjati. Zdi se ključno, da preizprašamo pomen formulacije o svobodnem odločanju o rojstvu otrok, kot ga zagotavlja Ustava s 55. členom. Naloga države je, da ljudem omogoča svobodno odločitev o rojstvih svojih otrok in omogoča razmere za njihovo rojstvo. Ali “svobodno odločanje o rojstvu otrok” tvori z idejo o “svobodnem materinstvu” presečno množico brez preostanka – ali je današnji državljanke Slovenije omogočeno svobodno materinstvo?

TEHNOKULTURA

Na področju zdravljenja neplodnosti smo priča hitremu spreminjanju – ugotovljeni so bili novi vzroki, nove rešitve, zdravila, tretmaji, tehnike. Kakšne so torej reproduktivne alternative za nekatere neplodne pare, samske ženske, lezbične in gejevske pare, ženske po menopavzi, ženske s kemoterapijo, plodne pare s tveganji prenosa genetske bolezni in podobno? Genetska diagnostika pred implantacijo embrijev, zunajtelesna oploditev, različno hormonsko zdravljenje, mikrokirurgija, prenos embria, kloniranje, nadomestno materinstvo, donatorstvo spolnih celic – to so le nekatere izmed sodobnih tehnik, postopkov in oblik reševanja problemov plodnosti, ki bi jih bilo mogoče uporabiti ali jih že uporabljajo. Če hočemo v temelju razmisliti o naštetem (in seznam ni in ne more biti popoln), pravzaprav načenjamo temelje odnosa do nosečnosti in rojstev, našega odnosa do “imeti otroka”, kar seveda še zlasti velja za ženske ali pare, ki se takih možnosti poslužijo.

V nadaljevanju bomo opozorili na nekatere izmed dilem in vprašanj, ki so pogosto močno kontroverzna in zahtevajo tehten premislek. Dolgoročne posledice umetne oploditve na ženske in na njihove otroke še niso raziskane v

takšni meri, da bi odpravile dvome, pomisleke in tveganja. Hkrati se odpira čedalje več etičnih dilem, pri čemer prihaja do konfliktov različnih etičnih načel. Naj omenimo nekatera ključna vprašanja:

Kaj storiti s preostalimi jajčeci in spermo, gametami, oplojenimi jajčeci – embriji, zmrznjenimi embriji, ki jih niso vsadili v maternice žensk? Kako se bodo reševala vprašanja o možnostih selekcioniranja, ko bi se odločalo, katerega od embrijev implantirati v maternico (glede na spol ali genetiko ali konstitucijo, vključno z različnimi vrstami prizadetosti)? Kako je z možnostjo ustvariti otroka, ki bi omogočal oskrbo z organom ali kostnim mozgom za starše ali sorojenca? Ali naj bodo otroci seznanjeni z načini, kako so prišli na svet? Ali bi molk o “njegovem” izvoru koristil ali škodil otroku, ki bi prišel na svet s pomočjo umetne oploditve? Ali naj bo postavljena starostna meja za ženske, prek katere umetna oploditev ne bo več mogoča? Ali ne bi taka meja pomenila starostne diskriminacije? Kako je z možnostjo, da z umetno oploditvijo omogočijo življenje otroka iz jajčeca umrle ženske ali semenčeca umrlega moškega in kdo lahko za to zaprosi (partner ali stari starši otroka)? Pri samem postopku oploditve s semenom darovalca medicinska stroka pravzaprav ni potrebna (in nekatere ženske se poslužujejo neformalnih poti, da dobijo seme), postavljajo pa se vprašanja, kako bi se ženske lahko zavarovale pred okužbo s HIV, hkrati pa se postavljajo določena vprašanja v zvezi z očetovstvom. Pri oploditvi zunaj maternice se zastavljajo vprašanja o tem, ali je posameznica resnično dobro obveščena o postopkih, tveganjih in možnostih, ali ima možnost nadzora, ali ima vedno možnost, prekiniti postopke, kako se rešuje problem večplodnih nosečnosti, kaj se zgodi z drugimi embriji v primeru ločitve ali njene smrti, kako je urejeno donatorstvo za poskuse ali za druge ženske ... Dodatna vprašanja se zastavljajo v zvezi s kloniranjem, ki jih tu ne bomo natančneje razvijali.

Tudi nadomestno materinstvo je poseben problem. Gre za zelo sporno obliko, ki odpira številna socialna, pravna in finančna vprašanja, kot na primer v primerih bolezni otroka ali matere, ki nosi otroka, kako ravnati v primerih, ko si kdo od vpletenih premisli, kako je z nadzorom nosečnice, kdo odloča o (ne)potrebnih testih in postopkih v času nosečnosti in poroda, ali lahko mater prisilijo, da odda otroka, če si je premislila, čeprav se je prej zavezala, da bo nosila otroka za drugo žensko oziroma par? Nekatere avtorice opredeljujejo nadomestno materinstvo kot ekonomsko izkoriščanje – ženske naj bi nosile otroka oziroma bi bile pod pritiskom, naj posodijo svoje telo za donositev otroka zaradi denarja, kar bi lahko primerjali s prostitucijo. Analogen primer iz zgodovine bi bila institucija dojilje, ki je bila deležna mnogih, pogosto nasprotno si opredelitev. Nekatere feministične avtorice se ne strinjajo z negativno oznako nadomestnega materinstva in trdijo, da je plačano nadomestno

materinstvo celo večja možnost izbire vseh vpletenih. Za presojo, kdaj je nadomestno materinstvo zgolj kupovanje otrok, ki si ga lahko privoščijo bogati na račun revščine žensk iz nižjih slojev, kdaj pa je to lahko izraz ženske solidarnosti, je potrebna natančna, subtilna, občutljiva analiza. Zdi se bistveno, da se oblikujejo pravila, ki bi hkrati varovala pred zlorabami, pri tem pa ne bi onemogočala institucije nadomestnega materinstva.

Kolikor je mogoče oceniti, v Sloveniji to obliko (ki v resnici pravzaprav ne zahteva velike vloge medicine) strokovnjaki absolutno zavračajo kot komercializacijo reprodukcije, izrabljanje oziroma z nekoliko pretiravanja kot skrajno obliko blasfemije materinstva. Morda bi bilo resnično redko, da bi se nekateri dejansko poslužili tovrstnih metod, vendar se postavlja vprašanje, ali je odločitev o "nemožnosti" nadomestnega materinstva resnično upravičena.³ Torej, nadomestno materinstvo v Sloveniji ni mogoče. Če se spustimo nekaj stopničk niže po lestvici (ponekod ne več zgolj futurističnih) možnosti – kako je z oploditvijo z darovanima jajčno celico in darovanim spermijem? Po Zakonu ni mogoče. Ženska iz takega (slovenskega) para torej, ki se je znašla v tako nesrečni kombinaciji, ko sta oba neplodna, ne more upati, da bi rodila otroka, ki bi nastal s srečanjem darovanih spolnih celic. Če povzamemo, se torej ženska iz heteroseksualnega para ne more poslužiti ne možnosti, da bi druga ženska donosila otroka zanj, ne tega, da bi sama donosila otroka, ki bi nastal z darovanjem spolnih celic. Kaj pa samska ženska, ki zastavi svojo spolno celico in bi želela darovano moško spolno celico, da bi dobila otroka? Ne, pravi Zakon. Osvetlili bomo dva vidika problematičnosti te negativne odločitve o samski ženski in njenem svobodnem dostopu do umetne oploditve s semenom darovalca.

Prvi izhaja iz (medicinske) postavitve/ določitve vzroka in posledica. Po njej imamo najprej par, ki si želi otrok, pa jih ne more imeti, čeprav ima redne spolne odnose dva- do trikrat na teden že eno leto, pri tem pa ne uporablja kontracepcije. Par se oglasi pri zdravniku in ta preda v roke ustreznim strokovnjakom, ki se nato lotijo zdravljenja tako diagnosticirane neplodnosti. Razmislimo o ženski, ki ne živi z moškim (ni poročena in ne živi v partnerski zvezi) ali živi skupaj z drugo žensko. Ta po definiciji ne sodi v heteroseksualni zvesti par in tako izpade iz igre takoj, ker ne zadosti danim aksiomom. Neplodnost se apri-

³ Prim. z: "... za tako imenovano 'posajo maternice' sprašujejo tudi pri nas. Tega se zdravniki doslej niso lotili in se tudi ne nameravajo. Stroka meni, se strinja tudi prof. dr. Tomaž Tomažević, da v takem primeru v bistvu ne gre več za zdravljenje neplodnosti. Treba se je zamisliti nad dejstvom, da se ženska v taki vrsti nosečnosti spremeni v objekt, ki le 'nosi otroka', in že vnaprej negira vsako globljo, tudi čustveno povezavo z njim." Bošnjak, D., Vendarle oče, Sobotna priloga 26. julija 1997, in "To vprašanje poraja vrsto moralno-etično-pravnih zapletov, hkrati pa žensko spremeni v navaden stroj za rojevanje in je s tega vidika poniževalno." Južnič Sotlar, M., Intervju s Tomažević, T., Cilj ni vedno na dosegu roke, Moj malček, št. 9., 2000, str. 55.

ori tretira kot problem para. Primeri "iz življenja", ki dokazujejo, da je pravzaprav mogoče, da ženska na podlagi preteklih zvez z moškimi lahko sklepa o svoji neplodnosti ali da je realno, da se določena stanja, ki so vzrok neplodnosti, lahko ugotovijo s pomočjo različnih diagnostičnih postopkov, ne da bi pri tem ženska morala biti v trajni zvezi z moškim, v tem primeru za tiste, ki so Zakon podprli, nimajo relevantne teže. Poseben, dodatno označen primer pa je potemtakem ženska, ki sploh nima težav z neplodnostjo, pa bi vendarle zaradi različnih razlogov želela umetno oploditev. Stališče, da to ni problem medicine, ker ne gre za zdravljenje, je v nasprotju s samo dejanskostjo oziroma z našim vsakdanom. Mar je danes še mogoče suvereno trditi, da je naloga medicine zgolj zdravljenje (kam bi potem dali lepotne operacije, pa vse preventivne dejavnosti od cepljenja naprej, kaj je potemtakem svetovanje dojenja do dveh let otrokove starosti, kot ga danes svetujejo materam v porodnišnicah, in še bi lahko naštevali)? Poleg tega zelo tehtne argumente za umetno oploditev samskih žensk (seveda tudi brez diagnoze neplodnosti) najdemo že na področju medicine – taka oploditev je izvedena okoliščinah, ki bistveno zmanjšajo tveganje za okužbo s spolno prenosnimi boleznimi, re tudi za prenos dednih bolezni itd., kar seveda ni zanemarljivo. Nedopustno je zoževati pravice žensk na podlagi spornih definicij, pri katerih se je treba zavedati, da niso postavljene enkrat za vselej, da torej niso večne, objektivne in rezultat gole, "čiste" znanosti.⁴

Drugi, zelo pomemben problemski sklop, pa je spekter vprašanj, ki se postavljajo v zvezi s statusom in dobrobitjo embria, fetusa in otroka.

S sprejetjem Zakona in s prevladujočim "ne" referendumskemu vprašanju se je uveljavil takšen medicinski koncept, ki dovoljuje uporabo novih reproduktivnih tehnologij pri tistih ženskah, ki ustrezajo določenim pogojem (po definiciji neplodna, heteroseksualna, v stalni zvezi z moškimi). Sklicevanje nekaterih strokovnjakov, da je dovoljeno le tisto, kar je tudi v naravi mogoče,⁵ je na trhlih nogah, kajti po definiciji je uporaba tehnologije preseganje narave. V radikalni obliki bi realizacija tega stališča pomenila vrnitev na tisto stopnjo človeškega razvoja, kjer ni uporabe kontracepcije, umetne prekinitve nosečnosti, kjer ni operacij itd. Ali pa sklicevanje na naravo pomeni normativno dojetje tiste narave, ki je, recimo, naklonila kakim devetdesetim odstotkom ljudi, da imajo lastne otroke, če to želijo? Sicer pa, kot je poudaril eden od razpravljavcev, ki

⁴ Primerjaj z izjavo: "Koncept zdravljenja neplodnosti obravnavamo zdravniki kot zdravljenje. Najprej moramo torej ugotoviti, da gre za bolezen, jo diagnosticirati in potem pozdraviti." Meden Vrtovec, H., Sporni magnetogramski zapis, Ona, 11.7. 2000, str. 24.

⁵ Primerjaj z izjavo: "Saj bo zakon, če bo sprejet, sledil načelu, da je treba posnemati naravo in omogočiti ljudem samo tisto, za kar jih je narava prikrajšala: nenavadni in nenaravni postopki ne pridejo v poštev." Lovinčič, H., Zdravljenje neplodnosti, Intervju z Meden – Vrtovec, Otrok in družina, št. 5, 1998, str. 16.

se je zavzemal za pravico samskih žensk do umetne oploditve, tudi v sami “naravi” je mogoče, da samska ženska postane mati. Ali niso nekateri izmed vzrokov neplodnosti opredeljeni tudi kot posledica nekaterih proizvodov tehnologije? Trditev o medicinski zavezanosti naravi ne more vzdržati, kajti ne samo da se s pridom poslužuje tehnologije; kot vsaka znanost je nujno definirana tudi z (različnimi) ideološkimi opredelitvami. Ko se postavljajo pogoji, ko se izbira med postopki, ki bodo dosegljivi, na podlagi neporočenosti, spolne usmeritve, starosti in tako naprej, medicinske znanosti dokazujejo prav to. Zakaj medicina ne bi pomagala tudi tistim, ki jim je narava onemogočila, da bi imeli otroke? Kaj pomeni (sporna) interpretacija 8. člena evropske konvencije o človekovih pravicah, ki naj bi zagotavljala bodočemu otroku pravico do družinskega življenja (in tako izločila samske matere?) in naj bi določala, da iz pravice do naravnega človekovega razmnoževanja ne izvira nujno tudi pravica do umetnega razmnoževanja? Argument, po katerem bo zakon “zaradi protinaravnosti postopka” odrekel pravico do starševstva tudi moškemu, ki živi z drugim moškim, po katerem tudi ne bo dovoljeno vnesti v telo ženske spolnih celic umrlega darovalca ali darovalke in po katerem bo prepovedano tudi biomedicinsko sodelovanje pri nadomestnem materinstvu, ker to v naravi ni mogoče,⁶ se resda navidezno sklicuje na naravo, v resnici pa gre za “družbene” opredelitve “narave in naravnega” in ki imajo svojo mesto v “kulturi” (ali bi lahko rekli že nekulturi?). To se je jasno pokazalo v javni razpravi, ki je sledila razkritju govora za to zadolženih strokovnjakov o problematiki in se je kazala v izrekanju predsodkov o “nezakonskih materah”, “nekakovostnih otrokih” itd. Izgovarjanje na otrokove pravice do “popolne družine” izhajajo iz ozkih, milo rečeno problematičnih opredelitev, kaj naj bi “popolna družina” oziroma “nepopolna družina” sploh bila.⁷

Pravzaprav ni nič novega, da se pravice žensk skušajo omejevati s sklicevanjem na dobro otroka, in ukvarjanje s tem problemom (postavljanjem pravic otroka proti pravicam matere) je proizvedlo že precejšnje število tehničnih razprav. Če se sklicujemo na Simon de Beauvoir – končno je vendarle dejansko mogoče preseganje narave, ki ženskam omogoča, da se osvobodijo nekaterih spon, v katere jih je uklenila narava (na primer, da zanosijo brez spolnega odnosa). Žal bo zdaj na vrsti boj proti omejevanju na podlagi določenih “kulturnih opredelitev”.

⁶ Primerjaj z: Lovinčič, H., Zdravljenje neplodnosti v Sloveniji, Intervju z Meden - Vrtovec, Otrok in družina, št. 5, 1998, str.16–17.

⁷ Primerjaj z izjavo: “Recimo, uporabljati tako visoko specializirano medicino za to, da se naredi otrok samski ženski, se mi zdi popolnoma nepotrebno in z etičnega stališča nesprejemljivo. Tako ustvarimo nepopolno družino in se zelo oddaljujemo od načela, ki pravi, da je pravica otroka do optimalnega družinskega okolja veliko nad pravico, recimo, samske ženske do starševstva.” Trontelj, J., v: Sporni magnetogramski zapis, Ona, 11.7. 2000, str. 24.

MATERINSTVO IN NJEGOVA CENA

Nekatere feministične kritike sodobnih medicinskih tehnologij opozarjajo, da je razvoj novih reproduktivnih tehnologij, kot smo mu priča, za ženske veliko breme. Tiste, ki bi jih lahko označili za radikalne in imajo narava udarnega feminizma prvega vala se sprašujejo o osnovnem cilju nosilcev reproduktivnega inženirstva: "Predpostavka je: če imajo ženske manj oblasti kot moški in črni manj kot beli, ali bodo te tehnologije vir bodočega nadzora nad našo svobodno izbiro glede naših teles in bomo pri tem izpostavljene še več izkoriščanju in izrabljanju?"⁸ Četudi se ne strinjamo s tako postavljenimi tezami, pa je vprašanje prekrivanja ženskih potreb z načini in možnostmi, ki jih dajejo reproduktivne tehnologije, več kot aktualno. Tako se prav v skladu z naraščanjem možnosti, da je neplodnost pri ženski mogoče ozdraviti, večja tudi potreba žensk, da preizprašujejo svojo lastno "materinskost". Kajti tiste, ki bi se sicer sprijaznile z dejstvom, da ne morejo imeti otrok, so vedno znova pod pritiskom, naj poskusijo še novo, najnovejšo metodo, ki bo morda pripeljala do otroka. Gre za splošna pričakovanja (družbe, družine, nje same), da bo vendarle naredila vse, da bo otroka dobila, saj je to (morda) njen "največji cilj in smisel življenja".

Pravzaprav s tem pridemo spet na začetek: na problem konceptualizacije materinstva, ki ga je treba na tem področju zajeti skupaj s celo vrsto kritičnih opozoril glede samih konceptov ženskega telesa, njegovih funkcij, (majhne) vloge ženske v procesu zdravljenja neplodnosti itd.

Nekatere feministke se zavzemajo za radikalne rešitve in vztrajajo, naj ženske, če ne morejo imeti lastnih otrok, otroke pač posvojijo. Vendar ne moremo zanikati, da je ta rešitev za določen odstotek ljudi nesprejemljiva, ker imajo močno željo po potomcu, ki jim je tudi biološko blizu, in da želijo doživeti nosečnost in porod lastnega otroka. Družba dodatno prispeva k občutku krivde, če ženska ob vseh možnostih sodobne tehnologije nima otrok. Morda ta pritisk razloži, zakaj nekatere izmed nas gredo skozi teste in medicinske postopke, ki so lahko časovno potratni, boleči in večkrat tudi ponižujoči, samo da bi dobila otroka. Želja po "lastnem" otroku je zaznamovana z visokim (kulturnim) vrednotenjem materinstva v čisto specifični obliki, zato je zelo problematično obtoževati ljudi (kot stranska posledica poenostavljajočih teorij), ki bi naredili vse in še več, da bi prišli do lastnega otroka. Tako je na eni strani nedvomno res, da nekatere tehnologije pomagajo, ali vsaj ponujajo upanje, da bodo neka-

⁸ The Boston Women's Health Book Collective, *The Our Bodies, Ourselves for the New Century, A book by and for Women*, A Touchstone Book, New York, 1988, str. 421.

Primerjaj tudi: "Znanstveniki, ki raziskujejo te tehnologije, zdravniki, ki jih aplicirajo, pravniki, ki jih odobravajo, ... farmacevtske družbe, ki jih spreminjajo v dobičkonosne proizvode, so običajno dobro plačani, beli in moški. Do kakšne meje so ti ljudje motivirani, da upoštevajo potrebe različnih žensk? Znanstvenike, na primer, lahko bolj zanima slava kot pa blaginja ženske." Ibid, str. 421–422.

terim izmed nas, ki si želijo biološkega otroka, in bi ga drugače ne mogli imeti, otroka dobili. Na drugi strani pa se je treba zavedati resnosti problemov: eden ključnih je, kdo ima dostop do različnih možnosti, ki jih ponuja reproduktivna tehnologija, oziroma kdo ga nima. Pri tem so ekonomski dejavniki le eden ključnih dejavnikov, pomembna pa so tudi določila zakonov, s katerimi se postavljajo omejitve.

Na drugi ravni pa je treba spregovoriti tudi o pravicah žensk, ko se že odločijo, da bodo poskusile roditi svojega otroka s pomočjo različnih metod in postopkov reproduktivnih tehnologij.

V Združenih državah Amerike, kjer je mogoče kupiti seme v semenski banki ne glede na status (samska, poročena z moškim) ali spolno usmerjenost, gibanje The Boston Women's Health Book Collective v svoji zadnji izdaji prej citiranega, zelo slavnega priročnika *Our Bodies, Ourselves* skuša zagotoviti osnovno obveščenost porabnic tovrstnih storitev in dvigniti osveščenost žensk o pravicah na tem področju. Tako obveščajo, da ima ženska pravico vedeti, ali je postopek njenega zdravljenja ustaljena praksa, ali je v fazi preskušanja, ali je morda del eksperimentalne študije. Prav tako mora biti obveščena o morebitnih stranskih učinkih, trajanju in morebitnih finančnih sredstvih, ki bodo potrebna za diagnozo in zdravljenje. Spodbujajo ženske, naj skušajo dobiti podatke o najnovejši, najmanj invazivni in najcenejši metodi. Opozarjajo tudi, da ženska lahko preneha s postopki, kadarkoli hoče.⁹ Avtorice poudarjajo, da je treba dvigniti zavest o tem, da so mnoge metode povezane z določenimi tveganji za ženske. Pravijo: "Avtorice *Our Bodies, Ourselves* se zavedamo, da obstajajo med seboj močno tekmovalne potrebe in vrednote, ki se tičejo bolj invazivnih in dragih reproduktivnih tehnologij. Podati želimo sodobne in uporabne informacije ženskam, ki se odločajo ali že uporabljajo tehnologije z namenom, da bi imele otroka. Želimo spoštovati bolečino in stiske ženske, ki se bori z neplodnostjo. Vemo, da so nekateri bralci jemali našo predhodno kritiko reproduktivnih tehnologij kot močan napad na njihove lastne potrebe in izbire. Vendar je v času, ko ponudba storitev reproduktivne tehnologije postaja posel, glas previdnosti pogosto preutih. Zato želimo ponuditi skrbno pretehtano kritiko ne le teh tehnologij, pač pa tudi političnega in socialnega konteksta, znotraj katerih se uporabljajo."¹⁰

Tako avtorice postavljajo vprašanja o tem, kdo je lastnik teh tehnologij in kdo ima od njih dobiček, kdo ima do njih dostop in kdo ne, ali bi se ta denar/talenti lahko drugače prerazporedil (na primer za preventivo neplodnosti) itd.

⁹ Povzeto po prej omenjeni knjigi, str. 533.

¹⁰ *Ibid*, str. 421.

Njihov temeljni pomislek izhaja iz izkušenj z drugimi medicinskimi tehnologijami (na primer pri porodu, za katere je marsikdaj značilna invazivnost in medicinska manipulacija z ženskimi telesi), iz katerih so se naučile previdnosti, in zato ne verjamejo na prvo besedo trditvam, da te tehnologije "služijo" ženskam.

Konec koncev pa je še vedno dovolj aktualna tema problematizacija materinstva kot tistega dela življenja žensk, ki pomeni določene omejitve, težave glede uresničevanja poklicnih želja, intelektualnih ambicij in ponuja včasih zgolj zasilne ali celo nemogoče kompromise – kar še posebej grenko občutijo ženske, ki vodijo enostarševske družine.

Kljub vsemu si veliko žensk želi otroka. Tudi take, samice. Zdi se, da bi navsezadnje kakšna spervertirana logika prišla do samozavestnega zaključka: Ali ni samicom v olajšanje, da jim sploh ne omogočimo dostopa do umetnih oploditvev – tako se ne soočajo z dilemo, ali naj postanejo matere ali ne? Samo še samozadovoljno jih je treba potrepljati po ramenih, češ, obvarovali smo vas dileme, trpljenja smo obvarovali vas kot samske matere in vaše otroke, ki bi trpeli ekonomske, socialne, emocionalne itd. krivice zaradi vaše egoistične izbire.

Na kaj nas torej opominja Drugi spol? Najmanj na to, naj se sprašujemo; na primer:

Ali bi drugačen zaključek sramotne zakonske afere poletja 2000 in referendumskega dogajanja 2001 pomenil vsaj en korak več k simbolni osvoboditvi žensk izpod jarma vrste? In jarma specifične kulture, ki prisega na vrednote "jedrne družine", in ki pri tem zapostavlja "samice", in ki goji predsodke do homoseksualnosti? Mar svoboda ne predvideva dejanske možnosti izbire?

Morda ni daleč od resnice teza, ki jo je nakazala ena izmed komentatork dogajanja, ki pravi, da bi lahko bil eden trdnejših porokov za srečno otroštvo prav zaželenost otoka. Toliko bolj, ker je edino jamstvo, če sploh lahko govorimo o kakem jamstvu, da bo imel otrok srečno otroštvo, to, da se rodi zaželen.

Če končamo v skladu z razmišljanji, ki jih sproži branje Drugega spola: Ali bi možnost, da ženske zanosijo in rodijo lastne in zelo zaželene otroke s pomočjo semena anonimnega darovalca (se pravi brez poznanega ali prepoznanega moškega), morda le ne prinesla v vsakem letu nekaj novih punčk in fantkov, ki sicer ne bi bili ne "dar možu", ne "dar narodu", ampak entitete/eksistence same po sebi, ki bi imele šele možnost ustvariti svoje lastne transcendence. Kakor naj bi si jo ustvarjal znotraj svojih zmožnosti in okoliščin (znotraj določenih, bržkone tudi spolno oznamovanih situacij) in z njihovimi preseganji vsak, pa naj bo Prvega ali Drugega spola.

LITERATURA

- Beauvoir, D. de, *Drugi spol, Delta*, Društvo za kulturološke študije, Ljubljana 1999.
- Bahovec, E. D. (ur.), *Abortus – pravica do izbire?!* Pravni, medicinski, sociološki, moralni in politični vidiki, Skupina "Ženske za politiko", Ljubljana 1991.
- Corea, G., *The Mother Machine: Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*, Carper and Row, New York 1985.
- Meden – Vrtovec, H. in sod., *Nepločnost*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1989.
- Parrott, R. L in Condit, C. M. (ur.), *Evaluating Women's Health Messages: A Resource Book*, Sage, London 1996.
- Polajnar, A. P., Wedam, D. L. (ur.), *Pravo in medicina*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1998.
- Rothman, Barbara Katz, *Re-creating Motherhood: Ideology and Technology in a Patriarchal Society*, W. W. Norton, New York, 1989.
- Sporni magnetogramski zapis, *Slovenke v primežu zakona*, Ona, 11.7. 2000, str. 24–28.
- The Boston Women(s) Health Book Collective, *The Our Bodies, Ourselves for the New Century*, A book by and for Women, A Touchstone Book, New York, 1988.

Otroci drugorazrednih državljanov: istospolne družine v pravu in praksi

“Skratka, ni dokazov, da so družine heteroseksualnih staršev bolj sposobne zadovoljevati fizične, psihološke, čustvene ali intelektualne potrebe otrok kakor družine homoseksualnih staršev. Niti ni dokazov, da bi bili otroci iz družin s homoseksualnimi starši deležni manj ‘adekvatne’ ravni nege in skrbi ... Če to primerjamo z neskončno vrsto primerov zanemarjenih, zapuščenih in zlorabljenih otrok, ki jih vsak dan obravnavamo na naših sodiščih in ki vsi izvirajo iz konteksta heteroseksualnih staršev v ‘tradicionalni’ družini, lahko ugotovimo, da je predpostavka, da ni vedno v interesu otrok, da jih vzgajajo ljubeči, skrbni in odgovorni starši, za katere je nanese, da so lezbijke ali geji, nič drugega kot nesmiselna.”¹

UVOD

Štiriletna nizozemska deklica Eva je prišla do zanimive ugotovitve – “ženska se ne more poročiti z drugo žensko, ker bi bilo potem preveč otrok”. Otroško ‘videnje’ obrača na glavo v družbi globoko zakoreninjeno idejo o homoseksualnih kot nereproduktivnem specisu. Ob naraščanju števila in oblik alternativnih družin se hkrati širi bojazen o ‘krizi družinskih vrednot’. Definicija družine se spreminja.² Temu z določenim časovnim zamikom sledijo spremembe v zakonodaji; družinsko pravo doživlja danes velike premike, pravniki govorijo o “revoluciji v družinskem pravu”. Formacija alternativnih družinskih oblik, hkrati z opuščanjem ‘dobrih, starih, preverjenih tradicij’, vodi v ‘nov teritorij’, ki mu ni mogoče priobčiti posledic (Forder 2000).

¹ Ugotovitev sodnika v sodnem procesu, Ontario, Kanada; Dominion Law Reports 125, 1995 (po R. Wintemute, ILGA-Europe).

² Kot vzorec ažurne definicije navajam Ministrstvo za socialo JAR (1996): “Družina so posamezniki in posameznice, ki s pogodbo ali sporazumno izberejo intimno skupno življenje in delujejo kot enoten družbeno-ekonomski sistem, ki ... vsem svojim članom zagotavlja skrb, hrano in socializacijo ... ter zadošča potrebo po fizični, socialni, ekonomski, čustveni, kulturni in duhovni varnosti” (po Minot 2000).

Zaščita družin v državah zahodnega sveta je usmerjena k ustvarjanju okolja, ki vsem družinskim članom, zlasti otrokom, zagotavlja optimalne pogoje za življenje in razvoj v duhu humanih vrednot. Istospolna usmerjenost ni nezdružljiva z izkušnjo starševstva in željo po družinskem življenju.

MEDNARODNO PRAVO

O homoseksualnosti, družinskem življenju in starševstvu govorijo številni mednarodni dokumenti. Kljub jasnim predpisom za varstvo človekovih pravic istospolno usmerjenih oseb je njihova aplikacija v praksi praviloma odvisna od delne interpretacije in trenutne politične volje. Med mednarodnimi pravnimi merili so pomembni zlasti naslednji dokumenti:

1. Priporočilo Sveta Evrope št. 924 iz leta 1981 o odpravi diskriminacije homoseksualcev je temeljni dokument; zadeva dekriminizacijo homoseksualnosti in izenačenje sporazumne starosti, enako obravnavo pri zaposlovanju in tudi že starševske pravice, kjer pod točko št. 7(d) navaja, da “skrbniške pravice, pravica do obiska otroka ... ne smejo biti ovirane zgolj na podlagi homoseksualnosti staršev”.

2. Resolucija evropskega parlamenta št. A3-0028 iz leta 1994. Evropski parlament je že leta 1994 pozval članice in države, ki se želijo priključiti Evropski uniji, da “zagotovijo enako obravnavo raznospolno in istospolno usmerjenih ljudi”. Obravnava različna področja zakonodaje v zvezi z istospolno usmerjenostjo (npr. delovno pravo, kazensko pravo, pravico do zakonske in zunajzakonske zveze, prepoved medikalizacije homoseksualnosti itd.), pod členom št. 14 pa je navedeno, da je “treba odpraviti ovire za poroke homoseksualnih in lezbičnih parov ali za neenako zakonsko obravnavo ter zagotoviti polne pravice in ugodnosti poroke z omogočanjem registracije partnerstev”. Isti člen daje napotila za odpravo vseh ovir, ki “omejujejo pravice lezbijk in homoseksualcev, da bi bili starši ali posvojitelji ali skrbniki otrok”.

3. Resolucija evropskega parlamenta št. A5-0050 iz leta 2000. Marca 2000 je evropski parlament sprejel novo resolucijo o spoštovanju človekovih pravic, ki poziva tudi k spoštovanju enakih pravic istospolno usmerjenih oseb in parov (poglavji “Lifestyles and types of relations” in “Human rights situation in the applicant countries” oziroma členi pod št. 56–60 in 76–77). Člen 56 poziva države članice, da zagotovijo enostarševskim družinam, neporočenim parom in istospolnim parom enake pravice kot tradicionalnim parom in družinam.

Za obravnavano področje so ključni dokumenti še Konvencija o varstvu človekovih pravic in temeljnih svoboščin,³ Konvencija ZN o odpravi vseh oblik diskriminacije žensk (16. člen te konvencije zagotavlja odpravo diskriminacije žensk v vseh pogledih, vezanih na poroko in družinske odnose, ter enake starševske, skrbniške in posvojiteljske pravice, ne glede na zakonski stan), Konvencija ZN o otrokovih pravicah in določila Amsterdamske pogodbe, še posebej njenega 13. člena. V skladu z 8. členom Ustave RS se ratificirane mednarodne pogodbe uporabljajo neposredno, kar pomeni, da imajo zgoraj navedeni dokumenti – razen resolucij evropskega parlamenta in Amsterdamske pogodbe, vezanih na vstop v Evropsko unijo – v državah pogodbenicah status zakonske obveze.

Posebej ilustriram člene št. 8, 12 in 14 Konvencije o varstvu človekovih pravic in temeljnih svoboščin, na katere se sklicujejo homoseksualci in lezbijke v postopku pritožbe na Evropsko sodišče.

Člen 8, Pravica do spoštovanja zasebnega in družinskega življenja

1) Vsakdo ima pravico do spoštovanja svojega zasebnega in družinskega življenja, svojega doma in dopisovanja.

2) Javna oblast se ne sme vmešavati v izvrševanje te pravice, razen če je to določeno z zakonom in nujno v demokratični družbi zaradi državne varnosti, javne varnosti ali ekonomske blaginje države, da se prepreči nered ali zločin, da se zavaruje zdravje ali morala ali da se zavarujejo pravice in svoboščine drugih ljudi.

Člen 8 se lahko uveljavi le, če se zahteva homoseksualcev za poroko razlaga kot pravica do 'zasebnosti' in 'družinskega življenja'. Evropska komisija za človekove pravice tega dejstva ni sprejela vse do leta 1981, ko je v znanem primeru Dudgeon proti Veliki Britaniji najprej Komisija, nato pa še Evropsko sodišče ugotovilo, da kriminalizacija homoseksualnih dejanj odraslih oseb neposredno zadeva področje zasebnega življenja (Forder; Lombardo 1999). Temu so sledili številni sodni procesi, ki so danes že študijski primeri.⁴ Doslej je Evropsko sodišče v celoti sprejelo dejstvo, da med kohabitirajočimi osebami in neporočenimi pari ter njihovimi otroki obstajajo družinske vezi. Po merilih Evropskega sodišča ni dovoljena diferenciacija med poročenimi in neporočenimi pari, zlasti ne glede starševstva. Leta 1994 je Evropsko sodišče za človekove

³ V rabi je tudi ime Evropska konvencija o človekovih pravicah.

⁴ Zanimiv je primer pritožbe št. 11716/85 iz leta 1986, v katerem je Komisija zavrnila zahtevo tožnice pri uveljavljanju pravice do stanovanja po smrti svoje partnerke, češ, da kršitve pravice do zasebnosti ni mogoče dokazati, ker je tožnica po smrti partnerke živela sama. Ravno tako je v primeru Kerkhoven proti Nizozemski iz leta 1992 Komisija ugotovila, da ženski z otrokom, živeči v lezbičnem razmerju, nimata 'zasebnosti'.

pravice v primeru Keegan proti Irski razsodilo v prid gejevskega očetovstva; po sklepu sodišča istospolno usmerjen moški, ki zagotavlja "družinsko življenje", v skladu z 8. členom Konvencije ne more biti zavržen v postopku za posvojitev otroka. Vendar to načelo v praksi običajno 'ne velja' za lezbične in gejevske družine. Evropsko sodišče za človekove pravice ravnokar obravnava pritožbo istospolno usmerjenega moškega, ki se poteguje za pravico do individualne posvojitve in se v postopku zagovarja sam (primer Fretté proti Franciji).

Člen 12, Pravica do poroke

Moški in ženske, zrela za zakon, imajo pravico skleniti zakonsko zvezo in ustanoviti družino v skladu z domačimi zakoni, ki urejajo uveljavljanje te pravice.

V zvezi z 12. členom ni veliko primerov tožb. V primeru Reed proti Veliki Britaniji iz leta 1986 je Evropsko sodišče presodilo, da se homoseksualci ne morejo sklicevati na 12. člen, ker naj bi se nanašal izključno na tradicionalno poroko. Po današnjih razlagah bi bila nujna dinamična interpretacija 12. člena Evropske konvencije o človekovih pravicah v luči sodobnih potreb, spremenjenih pogojev in glede na razširjeno definicijo zakonske zveze in poroke, namesto da se držijo togega besedila iz leta 1950 (Forder; Lombardo 1999).

Člen 14, Prepoved diskriminacije

Uživanje pravic in svoboščin, določenih s to Konvencijo, je zagotovljeno vsem ljudem brez razlikovanja glede na spol, raso, barvo kože, jezik, vero, politično ali drugo prepričanje, narodnost ali socialni izvor, pripadnost narodnosti manjšini, lastnino, rojstvo ali kakšne druge okoliščine.

Problem 14. člena naj bi bila pravniška zagata, ki je strokovnjake razdelila v dva tabora: ali je v primeru homoseksualcev v primerjavi s heteroseksualci mogoče govoriti o 'podobnem položaju' (Forder; Lombardo 1999). Prav tako je dotični člen težje uveljavljati zato, ker je uporaben le v kombinaciji z diskriminacijo, ki jo obravnavajo drugi členi. Dvorezni meč 14. člena je tako nevaren predvsem v primerih, ko je vsebinska interpretacija nedorečena. Pomembno je opozoriti, da je letos Svet Evrope med dejavniki, na podlagi katerih je prepovedana diskriminacija po 14. členu, priporočil izrecno navesti tudi spolno usmerjenost.

V določenih primerih se razločno kaže neposredna povezava med resolucijami in državnimi zakonodajami, saj prve lahko stimulatивно vplivajo na politično motivacijo pri uvajanju anti-diskriminatorne zakonodaje; tako je na primer priporočilo Sveta Evrope št. 924/1981 o odpravi diskriminacije gejev in lezbijk privedlo do uvedbe zakona o skupnem gospodinjstvu (Confirmed Cohabitation Act) na Islandiji, vstopni pogoji za članstvo v Svetu Evrope so pogojevali dekriminalizacijo homoseksualnosti na Cipru, v Romuniji, Azerbajdžanu, itd.⁵

K pozitivnim pristopom so pripomogle tudi nevladne organizacije. Vplivna organizacija IPPF – International Planned Parenthood Federation s svetovno razvito mrežo je zelo naklonjena istospolnemu starševstvu, pri čemer izhaja iz definicije seksualnih pravic. Tudi Amnesty International od leta 1991 zavzema stališče, da splošno preganjanje homoseksualcev in lezbijk pomeni kršenje človekovih pravic, situacijo podrobno spremlja International Human Rights Watch, ustanovljene so bile tudi posebne nevladne organizacije – denimo ILGA – International Gay and Lesbian Association, IGLHRC – International Gay and Lesbian Human Rights Commission itd.– ki globalno pokrivajo človekove pravice istospolno usmerjenih ljudi.

Istospolna partnerstva in družine v Evropi, ZDA in Kanadi

Zakonska ureditev istospolnih partnerstev privzema v zahodnih državah dve osnovni formi; kohabitacijo (skupno gospodinjstvo) in partnersko skupnost. Osebe, živeče v istospolnem partnerskem razmerju, lahko uradno overijo obstoj svoje življenjske skupnosti in tako zavarujejo svoje interese. Večina zahodnih držav je sama zaznala potrebo po ureditvi pravno-premoženjskih razmerij neporočenih partnerjev in drugih atipičnih življenjskih skupnosti. Po določenem času skupnega življenja v neformalnih življenjskih skupnostih, ob nemorebitnem razpadu ali prenehanju le-teh, nastane problem zaščite ekonomsko šibkejših članov. Drugi razlog zakonske ureditve je vprašanje socialne varnosti in davčnih obveznosti vpletenih partnerjev. Medtem ko kohabitacija odpira določene možnosti ureditve skupnega življenja za različne oblike razširjene družine (sorodniki, družinski člani, nesorodniki, sostanovalci, partnerji itd.) ter temelji na načelu vzajemnosti, solidarnosti in medsebojni pomoči (in ne vključuje nujno spolnega razmerja), pa registrirano partnerstvo ob imenovanih dejavnikih temelji tudi na spolnem razmerju med dvema odraslima osebamama istega ali nasprotnega spola. Ne glede na spolno sestavo je partnerstvo družbi koristno, ker partnerja zadovoljujeta medsebojne potrebe, ki bi sicer bremenile družbo (Končina Peternel 1993: 579).

Istospolno partnerstvo je institucija, ki pri homoseksualcih in lezbijkah nadomešča institucijo zakonske zveze. S tovrstno legalizacijo partnerskega odnosa si partnerja/partnerici formalno zagotovita določen sistem socialne varnosti, ki jima, dokler je njuno medsebojno razmerje v neformalni obliki, ni dostopen. S tem bilateralnim aktom, substitutom heteroseksualne poroke, vzpostavita for-

⁵ Trenutno potekajo pogajanja BiH za članstvo v SE, kjer je sporna enklava na ozemlju BiH – Republika Srpska, ki še vedno kriminalizira homoseksualne odnose (po kazenskem zakoniku SFRJ, člen 93,2). Isto vprašanje še vedno razrešuje tudi kandidatka za vstop v SE Armenija.

malnopravni okvir, ki jima omogoča omejen dostop oziroma delno konzumiranje korpusa državljanskih pravic.

V primerjavi s sodržavljani in raznospolnimi pari in družinami so lezbijke in geji v okrnjenem, neenakopravnem položaju; govorimo o nepopolnem, delnem ali drugorazrednem državljanstvu. V večini držav, ki poznajo institut registriranega partnerstva, se zastavlja problem uveljavljanja le-tega po načelu enake obravnave istospolnih in raznospolnih parov; velja opomniti, da sleherna razlika med registriranim partnerstvom in zakonsko zvezo terja utemeljeno razlago.

Nesorazmerje med zakonodajo in realnimi družbenimi potrebami glede istospolno usmerjene populacije so prve zaznale skandinavske države, ki so že v osemdesetih letih začele uvajati antidiskriminacijsko in zaščitno politiko do gejev in lezbijk. Vzorčni primer je Švedska, ki je že leta 1987 uvedla pravno podlago za varstvo istospolnih partnerskih skupnosti, in sicer sprva v obliki zakona o kohabitaciji istospolnih oseb, kasneje pa s podelitvijo ekvivalenta zakonski zvezi. Do danes so okvir, ki uzakonja bodisi ekvivalent zakonske zveze bodisi zagotavlja sistem kohabitacije ali omogoča celo izbiro med obema možnostma, uvedle številne zahodne države,⁶ proces legalizacije istospolnih partnerstev pa je – izključno kot posledica pogojevanja mednarodnih institucij (Svet Evrope in Evropska unija) in ne kot posledica samoiniciativne težnje ali odzivnosti na družbene potrebe – stekel tudi v državah srednje in vzhodne Evrope.⁷

Danska je leta 1989 sprejela zakon o registrirani skupnosti za osebi istega spola, Norveška leta 1993 o registriranem partnerstvu, Švedska je leta 1994 sprejela zakon o registriranem partnerstvu, Islandija je leta 1996 uvedla kohabitacijo za homo- in heteroseksualne pare (Confirmed Cohabitation Act), Nizozemska leta 1997 zakon o registriranem partnerstvu, Belgija leta 1998 zakon Cohabitation légale, Francija leta 1999 zakon o civilni pogodbi Pact civil de solidarité (PACS). V Nemčiji je predlog zakona o registriranem partnerstvu v parlamentarni obravnavi. V Italiji so lokalne skupnosti (Pisa, Bologna) uvedle register kohabitacije. Španija na zvezni ravni varuje istospolna partnerstva, med letoma 1993 in 1995 so tudi številne lokalne in regionalne enote uvedle registracijo, po odločitvi parlamenta pa je Katalonija uvedla zakon, podoben nizozemskemu (Equality 1998). Od vzhodnoevropskih držav je Madžarska leta 1999 uvedla kohabitacijo za homo- in heteroseksualne pare, pred tem pa je leta 1996 razširila konzumacijo premoženjskih pravic zunajzakonskih partnerjev tudi na homoseksualne pare.

⁶ Švedska, Danska, Norveška, Nizozemska, Islandija, Belgija, Španija, Francija, Italija, Nemčija, ZDA (Kalifornija, Havaji, Vermont), Kanada (Britanska Kolumbija, Ontario), Brazilija.

⁷ Madžarska, Češka, Latvija, Slovenija.

Terminologija, pogoji, obseg in pravne posledice zakonsko podeljenih pravic se od države do države razlikujejo. Tehnično se denimo nizozemski zakon o registrirani skupnosti razlikuje od danskega, norveškega, švedskega ali islandskega; slednji so vsi po vrsti relativno kratki in preprosto navajajo, da imata partnerja/partnerici enake pravice kot zakonca, medtem ko je nizozemski zakon – ki sicer omogoča registracijo tako homoseksualnim kot heteroseksualnim parom⁸ – opremljen s številnimi dopolnili, ki ločeno razlagajo posamezne pravice. Podobno tehniko kot Nizozemci so uporabili tudi francoski in španski zakonodajalci. Različna je tudi terminologija; francoski PACS, denimo, ne sledi terminologiji registriranega partnerstva, čeprav vsebinsko sodi v njegov okvir (Forder; Lombardo 1999).

Leta 1978 so možnost podelitve pravice do sklenitve zakonske zveze (poroke) istospolnim parom prvič v zgodovini obravnavali na Švedskem, a je bila zaradi 'grožnje' heteroseksualni poroki opuščena. Vprašanje se je zaradi pritiskov gejevskega in lezbičnega gibanja ponovno aktualiziralo leta 1996 na Nizozemskem. Leta 1998 je bil zakonski predlog za istospolno zakonsko zvezo predstavljen državnemu svetu nizozemskega parlamenta. Predlog zakona, objavljen leta 1999, ponuja dve možnosti: bodisi sklenitev zakonske zveze med osebama istega spola bodisi konverzijo že registriranega istospolnega partnerstva v poroko in narobe. Osemdeset odstotkov nizozemskih 'registriranih parov' se je izreklo, da bi svoje skupnosti transformirali v zakonsko zvezo, če bi to bilo mogoče (Forder 2000a). Tako kot pri partnerski skupnosti ali poroki je tudi pri družini treba ločevati med simbolnim statusom in formalizirano vzajemno pogodbo, ki temelji na zakonsko določenih obveznostih in pravicah članov (Lešnik 1995: 11).

V kontekstu trajnejših istospolnih zvez se poraja vprašanje starševskih in posvojiteljskih pravic. Delež reorganiziranih družin, kamor sodijo tudi družine istospolnih partnerjev, v Evropi narašča (Renner 1995: 21) in zadeva več milijonov ljudi, zato nikakor ni več mogoče govoriti o manjšinski ali družbeno obrobni problematiki. Niti skandinavske države, ki jim je uspelo vzorno urediti pravni status istospolnih parov, vprašanja starševstva še niso ustrezno ovrednotile. Razloga sta vsaj dva; prvi leži v kompleksnosti same problematike in iz nje izvirajočem odlaganju politične odločitve. Drugi pa je verjetno povezan s simultanim razvojem sistematičnih, z znanstvenim aparatom podprtih analiz učinkov spolnih nagnjenj staršev na vzgojo otrok, ki so plod temeljitega raziskovalnega dela šele v zadnjih nekaj desetletjih (Patterson 1995). Izsledki na-

⁸ Zanimivo je, da je bila v originalnem predlogu zakona iz leta 1993 zavržena možnost za heteroseksualne pare. Po nastopu pravnomočnosti tega zakona (1998) se je v prvih šestih mesecih na Nizozemskem registriralo skupaj 2.655 parov, od tega 1.814 homoseksualnih in 841 heteroseksualnih.

črtnih raziskav razmerij v istospolnih družinah so namreč eden poglavitnih argumentov v postavljanju zahtev po zakonski in družbeni enakopravnosti gejevskih in lezbičnih staršev ter njihovih otrok, v soočanju z nasprotniki tovrstnih starševskih pravic ter odpravljanju negativnih predsodkov zakonodajalcev in laične javnosti. Neargumentirane predpostavke o domnevnih negativnih vplivih gejevskega in lezbičnega starševstva na razvoj otrokove osebnosti so namreč tista ovira, ki v temelju blokira napredek na področju zakonodaje.

V nasprotju s popularnimi nazori vprašanje starševskih pravic gejev in lezbijk ne zadeva le pravice do posvojitve ali skrbništva,⁹ temveč tudi roditeljske pravice. Otroci, ki so se rodili očetom-gejem in materam-lezbijkam in odrasčajo v istospolnih družinah – v Evropi živi v istospolnih družinah več milijonov otrok, od tega denimo v Nemčiji okrog milijon, na Nizozemskem pa več kot 20.000¹⁰ –, so v primerjavi s sovrstniki iz raznospolnih družin v neenakopravnem položaju. Diskriminacija in socialna izključenost otrok je v tesni zvezi z zakonskim nepriznavanjem partnerskih skupnosti njihovih staršev. Francoska nacionalna zveza gejevskih in lezbičnih staršev (Association de parents et futur parents gays et lesbiens / APGL) je kot najpogostejše oblike diskriminacije identificirala naslednje oblike (Gross 1999): diskriminacija s strani sodišč (predsodki sodnikov, da bo homoseksualnost staršev povzročala probleme pri vzgoji, zaradi česar omejujejo pravico do obiska); diskriminacija s strani lokalnih oblasti (bodoči posvojitelji morajo pridobiti dovoljenje lokalnih oblasti, pri čemer morajo spolno usmerjenost med postopkom zamolčati; strokovne službe spodbujajo molk in laganje kandidatov); diskriminacija ob razvezi (po ločitvi ali razpadu istospolne skupnosti otrokova povezava z nebiološkim staršem ni zakonsko zaščitena, sodišča le redko dovolijo pravico do obiska); diskriminacija nebiološkega starša (druga oseba v istospolnem partnerstvu, ki de facto skrbi za otroka v enaki meri kot njegov biološki starš, nima v zakonskem pogledu nobene zveze z otrokom, kar povzroča številne probleme v vsakdanjem življenju tako staršev kot otrok, npr. v stikih s šolskim osebjem, bolnišničnim osebjem itd.; če legalni starš umre, njegov preživeli parter nima pravice še naprej skrbeti za otroka).

Haaška konvencija o posvojitvah omogoča individualne posvojitve in ne prepoveduje posvojitve s strani istospolnih parov. Geji in lezbijke si prizadevajo za pravico do posvojitve v treh osnovnih situacijah:

a) kot individualni posvojitelji/posvojiteljice (samske osebe) v državah, ki dopuščajo individualne posvojitve;¹¹

⁹ Razlika med skrbništvom in posvojitvijo je, da se skrbništvo običajno konča s polnoletnostjo otroka, posvojitev pa ne.

¹⁰ Equality 1998.

b) ena oseba iz istospolne zveze kot posvojitelj/posvojiteljica otroka svojega partnerja/partnerice, tako da imata oba starša starševske pravice in obveznosti do otroka;

c) obe osebi iz istospolne zveze kot posvojitelja/posvojiteljici (obojestranska posvojitve), ki simultano pridobita starševske pravice in obveznosti do otroka.

Izmed vseh evropskih zakonov o registriranem partnerstvu imata samo islandski in danski zakon pravne posledice na področju starševstva. Le-te zadevajo zakonsko možnost skupnega skrbništva nad otrokom (Islandija) in pravico do posvojitve partnerjevega otroka (Danska). Ta možnost obstaja tudi na Nizozemskem, vendar ne izhaja iz samega zakona o registriranem partnerstvu, temveč iz drugih določil. Tudi britanska zakonodaja varuje interese med otrokom in nebiološkim staršem v istospolni družini.

Islandija. Islandska zakonodaja dopušča gejem in lezbijkam individualne posvojitve, ne predvideva pa obojestranske posvojitve otroka. Mogoče je obojestransko skrbništvo nad otrokom, in sicer na zahtevo biološkega starša in njegovega partnerja/partnerke; istospolni partnerji/partnerke, podobno kot zakonci, postanejo subjekti oziroma prevzamejo odgovornost krušnega starša (Forder; Lombardo 1999; Forder 2000a). Določila 30. člena zakona o otrocih (Children Act), po katerem je krušni starš zavezan skrbeti za pastorka v enaki meri kakor za lastnega otroka, se uporabljajo tudi v primeru istospolnih registriranih partnerstev. Ta dolžnost je za krušne starše zavezujoča med trajanjem tovrstne skupnosti ter v primeru smrti otrokovega biološkega starša.¹² Po statističnih podatkih sodeč se je tovrstne možnosti v letu 1997 poslužil en sam lezbični par, v letu 1998 pa na Islandiji niso imeli nobenega primera.

Danska. Po zakonu o posvojitvi¹³ zunajzakonska partnerja ne moreta skupaj posvojiti otroka, niti ne more individualne posvojitve izvesti eden od partnerjev. Prav tako registrirana partnerja ne moreta skupaj posvojiti otroka, vendar pa lahko ena izmed oseb v partnerstvu posvoji otroka svojega partnerja/partnerice, razen če je otrok druge narodnosti (Forder 2000a).¹⁴

¹¹ Med 41 državami članicami Sveta Evrope je kar 26 držav, ki dopuščajo individualno posvojitve: Andora, Avstrija, Belgija, Bolgarija, Češka, Danska, Estonija, Finska, Grčija, Islandija, Italija, Latvija, Luksemburg, Madžarska, Nemčija, Nizozemska, Norveška, Poljska, Portugalska, Romunija, Slovenija, Španija, Švedska, Švica, Ukrajina, Velika Britanija (po evidenci ILGA-Europe, R. Wintemute).

¹² Hkrati ima tudi preživeli biološki starš pravico do uveljavljanja skrbništva.

¹³ LBK nr. 1040, 16. 12. 1999 (S. Laursen, Danska nacionalna zveza gejev in lezbijk / LBL).

¹⁴ Po zakonu o spremembi zakona o registriranem partnerstvu LOV nr. 360, 2. 6. 1999 (S. Laursen, Danska nacionalna zveza gejev in lezbijk / LBL).

Nizozemska. Po zakonu o registriranem partnerstvu partner/partnerica otrokovega očeta ali matere ni avtomatsko zavezan skrbeti za otroka (Forder; Lombardo 1999; Forder 2000a), saj področje starševstva ločeno obravnava drug zakon. Nizozemski zakon o skupnem skrbništvu (Joint Custody Act) omogoča osebi, ki ni biološki starš, da na sodišču zaprosi za skrbništvo. Prošnja se odobri, ko sta biološki in nebiološki starš (npr. mati/oče otroka in njun istospolni partner/partnerka) dokazano skupaj skrbela za otroka najmanj eno leto neposredno pred vložitvijo prošnje za skrbništvo. Razen tega mora biološki oče ali mati izpolnjevati pogoj, da je že pred tem najmanj tri leta neprekinjeno samostojno skrbel za otroka. V primeru, da drugi biološki starš nima skrbništva nad otrokom (npr. razvezani partner iz nekdanje heteroseksualne zveze itd.), se oba pogoja ne upoštevata.

Leta 1998 je nizozemska vlada odobrila predlog zakona, po katerem bi lezbični in gejevski pari smeli obojestransko posvojiti otroka. Leta 1999 je bil zakon predan v parlamentarno obravnavo. Zainteresirani par bo moral dokazati, da je najmanj tri leta kontinuirano živel skupaj ter najmanj eno leto družno skrbel za otroka. V primeru posvojitve otroka, spočetega z umetno oploditvijo ene od partnerk v istospolnem paru, bi lezbični par moral dokazati, da je pred spočetjem tri leta kontinuirano živel skupaj in leto dni skupaj skrbel za otroka (Forder 2000a). Predlog zakona predvideva posvojitev otrok z nizozemskim državljanstvom, ne pa tudi mednarodnih posvojitvev, in sicer v primerih, ko bo sodišče odločilo, da je posvojitev v interesu otroka oziroma ko ta otrok ne more pričakovati ničesar od svojih bioloških staršev.¹⁵

Velika Britanija. V skladu z zakonom o otrocih (Children Act) lahko od leta 1989 partnerka matere pridobi skrbništvo nad otrokom (Forder; Lombardo 1999). Nebiološki starš (npr. partnerka matere), ki je v skupnem gospodinjstvu, je zavezan prevzeti vse starševske "pravice, dolžnosti, odgovornosti in pooblastila, ki jih ima po zakonu starš otroka v razmerju do otroka", kot določa Children Act. Glavni namen zakona je zagotoviti, da osebe, ki dejansko skrbijo za otroka, dobijo pooblastila za vsakodnevno skrb in odgovornost zanj. Prvi primer tovrstnega skupnega lezbičnega materinstva so zabeležili leta 1994.

¹⁵ Decembra 1999 je bilo objavljeno prvo poročilo o parlamentarni razpravi, ki zadeva nizozemski predlog zakona o posvojitvah. Po pričakovanjih je bila reakcija razcepljena v dva tabora; krščansko-demokratski tabor (CDA) se je pridružil stališču državnega sveta in dvomil o potrebnosti tega zakona glede na že obstoječo možnost skupnega skrbništva. Podobno stališče je zagovarjala tudi protestantska frakcija parlamenta. Na drugi strani je levosredinska frakcija (Socialistična stranka, D66, Zeleni) zavzela pozitivna stališča do zakonske reforme in predlagala še radikalnejše ukrepe, npr. možnost mednarodne posvojitve. Vse frakcije pa so ostro kritizirale člen, ki pogojuje posvojitev s situacijo, da otrok ne more ničesar pričakovati od bioloških staršev (Forder 2000a).

Slaba stran tega zakona je, da se lezbično materinstvo, če je otrok že dopolnil 16 let, lahko uveljavlja le v 'posebnih okoliščinah'.¹⁶

Trenutno tudi na Švedskem poteka zakonodajni postopek, ki naj bi gejem in lezbijkam omogočil posvojitev partnerjevega otroka. Ta država je lansirala večletno študijsko raziskavo, ki naj bi odprla pot bodočim homoseksualnim posvojitvam.¹⁷

Nekoliko liberalnejša sta v tem pogledu zakonodaja ter sodna praksa v ZDA in Kanadi. Vseh petdeset ameriških zveznih držav dovoljuje individualne posvojitve s strani neporočenih oseb, z izjemo Floride, ki individualno posvojitev prepoveduje v primeru homoseksualne usmeritve potencialnega posvojitelja. Vermont je leta 2000 kot prva ameriška zvezna država sprejel zakon, ki na področju skrbništva istospolnim parom daje enake pravice kot raznospolnim. Borci za starševske pravice homoseksualcev so jeseni leta 1999 dvakrat pozdravili pozitivni pristop; okrožno sodišče iz Kolorada je lezbičnima partnerkama priznalo družinski status in dovolilo vpis dveh mater v rojstni list otroka, spočetega z umetno oploditvijo. Po odločitvi vrhovnega sodišča v Los Angelesu je gejevski par postal obojestranski posvojitelj dvojčkov, ki ju je rodila nadomestna mati.¹⁸ Individualna posvojitev je mogoča tudi v vseh trinajstih kanadskih provincah, novost pa je možnost obojestranske posvojitve tudi za istospolne pare, saj zakonodaja predvideva možnost posvojitve za 'pare' na splošno (Ontario) oziroma 'dve odrasli osebi' (Britanska Kolumbija) (Forder 2000a).

MEDICINSKO ASISTIRANA REPRODUKCIJA

Za področje prokreativne medicine je na splošno značilna pomanjkljiva in neurejena zakonodaja. V Evropi je odločitev o upravičenosti medicinske terapije za umetno oploditev v specifičnih primerih pacientov, vključno z istospolno usmerjenimi ženskami, prepuščena zdravnikom oziroma vodstvu posameznih medicinskih ustanov. V Belgiji so prvo prošnjo za umetno oploditev kakega lezbičnega para imeli leta 1981. Center za plodnost pri Svobodni univerzi v Bruslju zagovarja stališče, da se mora vsaka zahteva za terapijo z umetno oploditvijo obravnavati na enaki in nepristranski podlagi. Željo istospolno usmerjenih žensk po otroku je treba razumeti kot popolnoma legitimno (Baetens 1998a).

Lezbijke lahko kot 'samske ženske' ali kot 'lezbijke' opravijo medicinsko umetno oploditev v Belgiji, na Danskem, Finskem, v Grčiji, na Irskem, Nizozem-

¹⁶ Podaljšanje te dobe na 18 let je v teku.

¹⁷ Alternative Family Magazine, Jan.-Febr. 2000, Vol 2, No 3.

¹⁸ Alternative Family Magazine, Jan.-Febr. 2000, Vol. 2, No 3.

skem, v Španiji in Veliki Britaniji, če se omejimo le na Evropo (Equality 1998: 35–97). Umetna oploditev s pomočjo semena darovalca, ne glede na spolno usmerjenost ženske, je danes mogoča na Nizozemskem in v Belgiji.

Po ugotovitvah posebne raziskave na Fakulteti za psihologijo in pedagoške znanosti Svobodne univerze v Bruslju je umetna oploditev lahko primerna rešitev problema lezbičnih žensk, ki si želijo otroka brez stika z moškim partnerjem. Razlogi za alternativno obliko oploditve v splošnem niso medicinske, temveč socialne narave; neplodnost v tem primeru ni motiv (Baetens 1998: 197). Omenjene raziskave vključujejo tudi intenzivno delo z lezbičnimi pari, prosilkami za umetno oploditev,¹⁹ namenjeno tudi izdelavi strokovnega mnenja za klinike in bolnišnice, ki opravljajo storitve reproduktivne tehnologije. Ena od študij, ki se nanaša na prosilke za umetno oploditev, je na vzorcu kandidatk iz obdobja 1992–1995 pokazala, da so vse prosilke izrazile zaskrbljenost zaradi morebitnih negativnih posledic za otroka, povezanih z negativnim etiketiranjem homoseksualnosti. Štirideset odstotkov parov je menilo, da bi njihov otrok utegnil trpeti negativne posledice zaradi odsotnosti vloge očeta, drugi pari pa v zvezi s tem niso imeli pomislekov.²⁰ Hkrati so ugotovili, da je tako homoseksualni življenjski slog kot željo po materinstvu sprejelo 77 odstotkov staršev lezbičnih parov, kandidatk za umetno oploditev, kar kaže na visok odstotek sprejemljivosti lezbičnega starševstva v njihovem ožjem sorodstvenem krogu. Študija je poleg tega pokazala, da je v postopku za umetno oploditev delež uradno zavrnjenih heteroseksualnih samskih kandidatk večji od deleža zavrnjenih lezbičnih kandidatk. Za obdobje 1981–1990 je bilo kot 'neprimernih' za terapijo zavrnjenih 56 odstotkov samskih žensk in le 21 odstotkov lezbijk (Baetens 1998: 198–200).

OTROCI IZ ISTOSPOLNIH DRUŽIN - RAZISKAVE IN DOGNANJA

Antropologinja Sylvia Donoso, doktorantka iz tematike lezbičnega materinstva, je na področju družbenih predsodkov do istospolnega starševstva identificirala tri glavne strahove: a) da bo razvoj seksualne identitete otrok gejev in

¹⁹ Čeprav je po belgijskem civilnem zakoniku, člen 132, mati otroka tista oseba, katere ime je zapisano v rojstnem listu, in partnerica v lezbični skupnosti nima legalne zveze z otrokom, se v Belgiji poslužujejo modela, po katerem sta v celoten postopek za umetno oploditev obvezno vključeni obe osebi v lezbičnem paru, torej bodoča biološka mati in bodoča krušna mati.

²⁰ V Sloveniji je 22,4 odstotka gejev in lezbijk menilo, da bi družbeno okolje negativno sprejelo otroka iz istospolne družine. Vir: Analiza ankete za geje in lezbijke, ŠOU v Ljubljani, 2000 (neobjavljeno). Anketo o stališčih do vprašanja istospolnega starševstva je v okviru projekta Socialna zavest (voditeljica Mojca Potočnik) maja in junija 2000 izvedla ŠOU, in sicer v obliki treh ločenih anket: med osnovnošolci, med centri za socialno delo ter med geji in lezbijkami.

lezbičk oviran; b) da bo homoseksualnost staršev pustila posledice na osebnostnem razvoju otroka, tudi na področju zunaj same seksualne identitete, npr. da bodo bolj dojemljivi za psihične ali vedenjske težave; c) da bodo imeli otroci težave s stigmatizacijo v svojem socialnem okolju (Donoso 1998: 208).

Znanstvenih dokazov, da lezbični in gejevski starši pomenijo kakršnokoli 'psihološko nevarnost' za otroke, ni (Patterson 1995).²¹ Prav nasprotno, izvedenih je bilo veliko raziskovalnih študij otrok in odraslih oseb, vzgojenih pri lezbičnih in gejevskih starših, ki so ugotovile, da so otroci lezbičk in gejev psihološko enako zdravi kot otroci raznospolnih staršev. Leta 1995 je American Psychological Association izdal zbornik z rezultati več kot štiridesetih empiričnih študij in številnih člankov, kjer se je izkazalo, da niti ena raziskava ni ugotovila, da bi bili otroci istospolnih staršev v kateremkoli pogledu prikrajšani glede na svoje vrstnike iz heteroseksualnih družin (Lesbian and Gay Parenting, 1995: 8).

Vodilni raziskovalki na tem področju, britanski psihologinji Susan Golombok in Fiona Tasker, sta proučevali 25 mladih odraslih oseb iz lezbičnih družin in 21 mladih odraslih oseb heteroseksualnih samohranilk. Ugotovili sta, da otroci iz tega vzorca dobro funkcionirajo skozi otroštvo in adolescenco; otroci lezbičnih mater enako dobro funkcionirajo tudi v odraslem obdobju in ne trpijo nobenih dolgoročnih posledic, izvirajočih iz obdobja otroštva in odraščanja (Golombok; Tasker 1995: 211–212).

Na univerzi v Maastrichtu so proučevali starše in otroke iz raznospolnih in istospolnih (lezbičnih) družin. Voditeljica projekta Ruth de Kanter se je osredotočila na poglobljeno vprašanje: Kakšno je razmerje med tipom družine in otrokovo seksualno/spolno identiteto? Raziskava je pri opazovanih otrocih ugotovila določene razlike in podobnosti. Pokazala je, da imajo otroci iz istospolnih družin večjo širino, odprtost in toleranco in zelo široko sliko o odnosih med moškimi in žensko.

Nizozemska študija je nazorno pokazala, da vrsta/tip družine oziroma spolna sestava družine ne vpliva na kognitivne sposobnosti otrok, da se kategorizirajo v bipolarni sistem spolnih vlog, kot dečki ali deklice, skladno s svojim biološkim spolom. Otroci iz alternativnih družin, predvsem dečki, pogosteje uporabljajo biološke argumente v dokaz za razliko med spoloma, kot otroci iz nuklearnih družin. Vrsta družine ne vpliva na izbor igrač in tovarišev pri igri; dečki iz istospolnih družin so nekoliko bolj odprti za igre z deklicami kot dečki raznospolnih družin, ki se do vrstnic nasprotnega spola vedejo sramežljivo. Tako pri dečkih iz nuklearnih kot tudi iz istospolnih družin so zaznali močno nagnjenje

²¹ Primerjalne študije otrok homoseksualnih staršev so začele nastajati v zgodnjih sedemdesetih letih.

k identifikaciji z univerzalnimi, idoliziranimi podobami 'moškosti', t.j. z junaki, kot so vitez z mečem, Zoro, Indijanec, policist, vojak ipd., in ne z moško podobo lastnega očeta. Da bi deček zrasel v 'fantovskega' fanta, ni nujno, da ima deček ob sebi očeta. Zanimivo je, da so otroci iz lezbičnih družin bili sposobni razločiti med pojmom 'oče' in 'donator', kar kaže, da četudi je očetovska identifikacijska figura v družini odsotna, je kljub vsemu vgrajena v otrokov mentalni sistem, ko je govora o družinskih razmerjih. Pri vseh otrocih, ne glede na vrsto družine, je mati primarni objekt ljubezni dečkov in deklic. Prav tako je raziskava pokazala, da imajo vsi otroci enake ideje o delitvi dela v poklicih in zunaj gospodinjstva. Razlikujejo pa se v idejah o delitvi dela znotraj gospodinjstva; medtem ko imajo otroci iz istospolnih družin egalitarne poglede na gospodinsko delo, imajo otroci iz nuklearnih družin spolno zaznamovane nazore o tem, kaj so 'moška' in kaj 'ženska' gospodinska opravila. Otroci se razlikujejo tudi v predstavah o lastni vlogi – kot moškega ali ženske – v prihodnosti; deklice iz istospolnih družin se denimo vidijo kot nosilke funkcije, ki združuje 'delo in skrb', medtem ko deklice iz heteroseksualnih družin bolj odraščajo z zavestjo o tem, da bodo postale matere in gospodinje, dečki pa s predstavo o službeni karieri. Vsi otroci imajo močno razvite heteroseksualne poglede na skupno življenje, ljubezen in spolne odnose, vendar se je pri otrocih iz istospolnih družin pokazala večja variativna širina glede predstav o strukturi intimnih in spolnih odnosov (De Kanter 1998: 212–214).

Tradicionalna psihološka definicija seksualno/spolno identiteto umešča znotraj individuuma, ne pa v razmerje med individuumom in njegovim psihičnim, kulturnim, normativnim in simboličnim okoljem. Vendar je seksualna/spolna identiteta dinamičen in multi-dimenzionalen koncept. Nanaša se na samopodobo otroka oziroma na zavest o sebi kot o deklici/ženski ali dečku/moškem ter na kulturne, družbene, psihološke in simbolične pomene reprezentacije te zavesti. Spolna identiteta se pogosto razume kot posledica individualne zavesti o lastnih oziroma o genitalijah drugih. Takšno redukcioniistično gledanje in teorija, ki jemlje bipolarni sistem spolnih vlog kot samoumeven, ne upošteva niti kognitivnih in/ali normativnih komponent spolne identitete, ki so posledica samokategorizacije kot moškega ali ženske niti učinkov spolne identitete, ki so rezultat razvojnega procesa identifikacije s figuro v nuklearni družini (De Kanter 1998: 210–211).

V Sloveniji se doslej pristojne institucije še niso lotile empiričnih raziskav na področju istospolnega starševstva, niti ni bil ugotovljen statistični delež otrok, ki odraščajo v istospolnih družinah.

SLOVENIJA

Pravni okvir

Slovenija uzakonja splošno načelo antidiskriminacije v 14. členu Ustave RS. Ta člen zagotavlja vsakomur, ne glede na – med drugim – “ostale osebne okoliščine”, enakost pred zakonom in enake človekove pravice in temeljne svoboščine. Med osebne okoliščine sodi tudi istospolna usmerjenost.²² V nasprotju z ustavo, Kazenski zakonik RS v 141. členu izrecno prepoveduje diskriminacijo na podlagi spolne usmerjenosti.²³ Antidiskriminatorno zakonodajo najdemo tudi v posameznih zakonih, na primer na področju varstva podatkov²⁴ in na področju predvidene delovne zakonodaje.²⁵

Družinsko pravo in legalizacija partnerstev oseb istega spola

Izrecni poudarek Zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih (ZZZDR)²⁶ je na sklenitvi zakonske zveze med partnerjema nasprotnega spola; po 3. členu ZZZDR je “zakonska zveza z zakonom urejena življenjska skupnost moža in žene”, katerega družbeni pomen je v zasnovanju družine. Drugi člen istega zakona definira družino kot “življenjsko skupnost staršev in otrok”. Tudi 16. člen imenovanega zakona kot pogoj za sklenitev in veljavnost zakonske zveze določa, da sta “dve osebi različnega spola”.

Istospolna partnerstva v Sloveniji zakonsko niso zaščiteni, zato so istospolni pari diskriminirani s strani države in širše družbe, posledično pa tudi otroci, živeči v teh skupnostih. Leta 1997 se je Ministrstvo RS za delo, družino in socialne zadeve odločilo obravnavati pobudo za spremembo ZZZDR, ki bi omogočila pravno ureditev razmerij istospolnih partnerjev (pred tem je bilo v devet-

²² Skupščinski poročevalec št. 30, 1991.

²³ Člen 141 se glasi: “Kdor zaradi razlike v narodnosti, rasi, barvi, veroizpovedi, etnični pripadnosti, spolu, spolni usmerjenosti, gmotnem stanju, rojstvu, izobrazbi, družbenem položaju ali kakšni drugi okoliščini, prikraja koga za katero izmed človekovih pravic in temeljnih svoboščin, ki so priznane od mednarodne skupnosti ali določene z ustavo ali zakonom, mu takšno pravico ali svoboščino omeji, ali kdor na podlagi takšnega razlikovanja komu da kakšno posebno pravico ali ugodnost, se kaznuje z denarno kaznijo ali zaporom do enega leta.”

²⁴ Zakon o varstvu osebnih podatkov v 3. členu navaja: “Upravljalci zbirke osebnih podatkov, ki so za njihovo zbiranje pooblaščen z zakonom, lahko zbirajo osebne podatke, ki se nanašajo na [...] spolno vedenje samo na podlagi pisne privolitve posameznika.” Četrty člen tega zakona navaja, da mora biti “obdelava podatkov, ki se nanašajo na [...] spolno vedenje, posebej označena in zavarovana.” Za kršitve je predvidena denarna kazen. Spolno vedenje navajata tudi 8. člen (varstvo osebnih podatkov) in 23. člen (omejitve pravic posameznika; Uradni list RS, št. 59–2792/1999).

²⁵ Predlog Zakona o delovnih razmerjih izrecno prepoveduje diskriminacijo na podlagi spolne usmerjenosti. Prvi odstavek 6. člena predloga zakona pravi: “Delodajalec ne sme iskalca zaposlitve [...] ali delavca postavljati v neenakopraven položaj zaradi rase, barve kože, spola, starosti, zdravstvenega stanja oziroma invalidnosti, verskega, političnega ali drugega prepričanja, članstva v sindikatu, nacionalnega in socialnega porekla, družinskega statusa, premoženjskega stanja, spolne usmerjenosti ali zaradi drugih osebnih okoliščin.” (Skupščinski poročevalec št. 50, 24. okt. 1997).

²⁶ Uradni list RS št. 14, 1989

vetdesetih letih podanih že več pobud). Minister Anton Rop je leta 1997 sklical posebno delovno skupino za pripravo zakonskega predloga, v kateri sta na pobudo organizacij ŠKUC-LL in ŠKUC-Magnus²⁷ delovala tudi predstavnika zainteresiranih lezbičnih in gejevskih skupin.²⁸ Imenovana delovna skupina se je odločila oblikovati nov zakon o registriranem partnerstvu in ne dopolnjevati obstoječega ZZZDR. Od leta 1998 je na Ministrstvu za delo, družino in socialne zadeve pripravljen predlog Zakona o registrirani istospolni skupnosti. Predlog je bil konec leta 1999 predan v postopek medresorskega usklajevanja, kjer se je po uradnih podatkih zataknilo že na Ministrstvu za notranje zadeve RS, ki je zavrnilo predvideno izvajanje nalog v zvezi z vodenjem registra istospolnih partnerstev, češ da to področje ni v okviru obstoječih delovnih nalog.²⁹ Po zagotovilih Urada za Evropske zadeve vlade RS bo Slovenija uskladila svojo zakonodajo glede zakonskega varstva istospolnih partnerstev s pristopnimi pogoji Evropske unije do konca leta 2002.³⁰

Predlog Zakona o registrirani istospolni skupnosti uvaja register istospolnih skupnosti, določa pogoje in postopek za registracijo istospolne skupnosti, sam postopek registracije, pogoje za prenehanje te skupnosti ter pravne posledice le-te. Pravni posledici sta le dve: pravica in dolžnost preživljanja socialno šibkejšega partnerja/partnerice in ureditev medsebojnih premoženjskih razmerij. Glavna pomanjkljivost zakonskega predloga je, da ne ureja osnovnih zadev na področju socialnega varstva, t.j. pravice do socialnega, zdravstvenega in pokojninskega zavarovanja po partnerju/partnerici. Predlog zakona prepušča ureditev pravnih posledic vsakemu posameznemu področju, kar pomeni prelaganje vprašanja socialnih varščin na dolgoročno podlago. Skratka, iz predlagane pravne ureditve partnerstva izhaja zgolj za državo razbremenilna legalizacija medsebojne dolžnosti preživljanja, medtem ko nujno potrebne socialne varnosti partnerjev ne zagotavlja.

Posvojitve in umetna oploditev

Po 135. členu Zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih (ZZZDR) "nihče ne more biti posvojen od več oseb, razen če sta posvojitelja zakonca". Ta člen implicitno preprečuje posvojitve otrok s strani neporočenih parov. Glede na dejstvo, da istospolnih partnerskih skupnosti ni mogoče formalizirati, imenovani člen zadeva tudi njih.

²⁷ Pisna pobuda sekcij ŠKUC-LL in ŠKUC-Magnus z dne 25. 5. 1997 Vladi Republike Slovenije za sodelovanje v postopku zakonskih sprememb.

²⁸ Greif 1997.

²⁹ Nove naloge so posledica uvedbe novih zakonskih določil, zato je takšen izgovor nelogičen.

³⁰ Zagotovilo ministra za evropske zadeve RS Igorja Bavčarja na tiskovni konferenci dne 9. 5. 2000.

Imenovani zakon dopušča posvojitve otrok s strani individualnih – neporočenih oziroma samskih – oseb, kamor teoretično sodijo tudi geji in lezbijke. V praksi so možnosti geja ali lezbijke za posvojitve otroka zaradi premočne konkurence in prednosti poročenih raznospolnih parov tako rekoč nične; statistično gledano dobi otroka v posvojitve komaj vsak deseti zakonski par, ki za to zaprosi in izpolnjuje pogoje.³¹ Tudi sicer je možnost legalne enostranske posvojitve za lezbijke in homoseksualce zgolj teoretična, in še to le pod pogojem, da se jih obravnavajo izključno kot samske osebe, brez vsakršnih implikacij o njihovi spolni usmerjenosti ali življenjskem slogu.

Po anketi, ki jo je maja 2000 izvedel Resor za socialo ŠOU v Ljubljani, se je pokazalo, da zaposleni v Centrih za socialno delo v Sloveniji niso zainteresirani oziroma naklonjeni ideji o možnosti posvojitve za istospolno usmerjene osebe. Na vprašanje, ali podpirajo idejo o legalizaciji istospolnega starševstva, jih je 75 odstotkov odgovorilo negativno, hkrati pa jih 79 odstotkov “ni seznanjenih z rezultati raziskav o tem, kako poteka vzgoja v družini istospolnih staršev”. Kar 87,5 odstotka pa jih ni imelo še nobenega tovrstnega primera pri svojem delu. Ob tem 62,5 odstotka anketiranih meni, da bi bila vzgoja otroka s strani homoseksualnih staršev “bistveno drugačna” kot pri raznospolni družini. Rezultati anket so ob vsem tem pokazali, da 83,3 odstotka anketiranih socialnih delavcev in delavk o sebi meni, da “nimajo predsodkov do homoseksualcev”.³²

Podobna anketa, izvedena med geji in lezbijkami v Ljubljani, je pokazala, da si 48,2 odstotka anketiranih želi imeti otroka, 89,6 odstotka jih meni, da njihova spolna usmerjenost “ne vpliva na spolno usmerjenost otroka”.³³

Umetna oploditev je v Sloveniji po novem legalno mogoča le za zakonce, ki se zdravijo zaradi neplodnosti. Lezbijke kot pravnoformalna kategorija samskih žensk, uradno nimajo dostopa do medicinske terapije z umetno oploditvijo.

Stigmatizacijska pravna praksa

V Sloveniji se homoseksualci in lezbijke na področjih, ki so urejena z zakoni (spolno nasilje, diskriminacija na podlagi spolne usmerjenosti po 141. členu kazenskega zakonika ipd.), ne poslužujejo pravne poti v primerih kršitev ali kratenja pravic. Razlog je nizka osveščenost prizadetih, neinformiranost ali nezadostna seznanjenost z možnostmi pravnega razreševanja diskriminatornih

³¹ Matos 1999.

³² Analiza ankete za centre za socialno delo, ŠOU v Ljubljani, 2000 (neobjavljeno). Anketo o stališčih do vprašanja istospolnega starševstva je v okviru projekta Socialna zavest (voditeljica Mojca Potočnik) maja in junija 2000 izvedla ŠOU, in sicer v obliki treh ločenih anket: med osnovnošolci, med centri za socialno delo ter med geji in lezbijkami.

³³ Analiza ankete za geje in lezbijke, ŠOU v Ljubljani, 2000 (neobjavljeno).

situacij ter s sistemom pravne pomoči in svetovanja, ki je na voljo. Nevladne organizacije, ki se ukvarjajo s problematiko homoseksualcev in lezbijk, imajo podatke o primerih diskriminacije v Sloveniji (npr. v šoli, na delovnem mestu, v vojski, nasilje s strani družinskih članov), vendar ni znano, da bi prizadeti poiskali legalno pomoč. Zaradi visoke stopnje družbene netolerance je pomanjkanje individualnih pobud za pravne postopke do neke mere razumljivo. Prizadeti geji in lezbijke pogosto zaradi strahu pred homofobičnimi reakcijami okolice o kršitvah raje molčijo.

Poseben primer je uporaba diskriminatorne terminologije v pravu. V zadnjem času se namesto izraza homoseksualnost – ki implicira zgolj seksualni vidik odnosa – čedalje bolj uveljavlja izraz ‘istospolna usmerjenost’. Vendar v strokovnih objavah naletimo na izraze, kot so “istospolniki” ali “istospolne osebe” (Zupač-nič 1993, 1995). Vprašanje je, na koga ali kaj se avtor v tem primeru nanaša. Kdo je istospolna oseba? Je to oseba istega spola, in če je, istega v primerjavi s kom ali s čim? Izraz istospolna usmerjenost se nanaša na razmerje z drugim ali do drugega. Zato lahko govorimo o istospolnih partnerjih, parih, družinah etc., ne pa o istospolnih osebah. Nejasna in nenatančna uporaba izrazja, ki zadeva homoseksualnost, je lahko odraz malomarnega odnosa do prolematike.

Primer Zakona o registraciji istospolne skupnosti

Med postopkom izdelave besedila zakonskega predloga Zakona o registraciji istospolne skupnosti, ki je na MDDSZ RS potekal v letih 1997–1998, so se izkristalizirala nekatera stališča, ki jih je v ilustracijo mogoče strniti v nekaj točk:

a) Pravni izvedenci in izvedenke delovne komisije so soglasno zavzeli stališče, ki je v nasprotju s smotrom pravnega varstva oseb, živečih v istospolnih partnerstvih; postavlja se vprašanje, zakaj je MDDSZ v delovno komisijo imenovalo pravnike, ki nasprotujejo osnovni ideji predvidenega zakona, in s tem vnaprej onemogočilo doseg konsenza.

b) Primerjalnopravni vidik zakonskega osnutka ter utemeljitev, kot jo je po naročilu ministrstva izdelal Inštitut za civilno, primerjalno in mednarodno zasebno pravo Pravne fakultete v Mariboru, zadovoljuje raven povprečne seminarske naloge; neprofesionalni pristop k problematiki, diskriminatorna dikcija in načelo kratenja namesto podeljevanja pravic odraža generalno zapostavljanje in pomanjkanje politične volje za reševanje problematike.

c) Poskus vključitve ekskluzivne prepovedi pravice gejev in lezbijk do posvojitve in skrbništva otrok v zakonski osnutek.

d) Nepotrebna vključitev specialista s področja psihiatrije v delovno skupino; odkar je Svetovna zdravstvena organizacija (WHO) homoseksualnost leta

1991 v celoti odstranila s seznama bolezni, je psihiatrična ekspertiza v tem in v podobnih primerih neutemeljena.³⁴

e) Vztrajno sklicevanje na koncept negativnega javnega mnenja in morale v smislu podkrepite nasprotovanja legalizaciji istospolnih partnerstev; glede na dokazljiv vpliv zakonodaje na uveljavljanje vrednostnih norm v družbi in tesno povezanost med zakonodajo in javnim mnenjem se je pri varstvu zaposlanih skupin nedopustno sklicevati na koncept morale, saj le-ta temelji na stereotipiziranju in ne na preverljivih dejstvih.

V oceni stanja in primerjalnopravnem pregledu Inštituta za civilno, primerjalno in mednarodno zasebno pravo Pravne fakultete Maribor lahko ugotovimo vrsto nekorektnih, zavajajočih, pa tudi izrecno diskriminatornih navedb. Na strani 2 je navedeno, da "... skupnost istospolnih partnerjev ni skupnost moškega in ženske ter zato ne more ustvarjati vseh tistih pravnih posledic, ki so tipične za zakonsko zvezo". Besedilo je zavajajoče, saj po obstoječem ZZZDR pravne posledice sklenitve zakonske zveze niso vezane na rojstvo otrok. Na isti strani je navedeno, da je "poglaviten razlog pravnega urejanja zakonske zveze v zasnovanju družine", kar predvideva obstoj ene same vrste družine (nuklearne heteroseksualne družine) in se ne odziva na položaj v praksi; vendar 'ocena stanja' terja ravno upoštevanje razmer v praksi. Takoj za tem sledi – brez vsake argumentacije –, da "ni mogoče trditi, da bi skupnost istospolnikov (sic!) enako kot skupnost matere in očeta vplivala na skladen otrokov razvoj" in napotek, da "zato ne bi kazalo dopustiti možnosti posvojitve niti zunajzakonske oploditve ali umetne osemenitve". Dalje, na strani 3 naletimo na stavek: "... ni predvideno, da bi skupnost istospolnih partnerjev postala podobna zakonski zvezi", ki je šolski primer predeterminirane izjave, saj pisec besedila ne more samopašno predvideti bodočega stanja. Trditev na strani 4, da "registrirana partnerstva povsod bistveno razlikujejo od zakonske zveze", ne vzdrži.³⁵ Večkrat je tudi zapisano (stran 11, 12), da registrirana istospolna skupnost "ne pomeni

³⁴ Medicina, predvsem psihiatrija v Sloveniji, v praksi še vedno obravnava homoseksualnost kot bolezensko stanje posameznika. V devetdesetih letih so poznani primeri psihiatrične obravnave in terapije homoseksualnosti, tudi pri mlajših osebah. Danes uporabljeni medicinski priročniki in učbeniki za študente medicine uvrščajo homoseksualnost med "socialne patologije, deviacije in motnje seksualnega vedenja". Tako na primer v zborniku Psihiatrija v poglavju "Nenavadno spolno vedenje" avtor Jože Lokar postavlja homoseksualnost v isti okvir s posilstvom, incestom, sodomijo ipd. (Lokar 1978). Zelo obširno obdeluje razne vidike homoseksualnosti, med drugim vključuje tudi zdravljenje homoseksualnosti, ki je "izključno psihoterapevtsko", pri čemer ugotavlja, da so uspehi zdravljenja "zelo slabi", kot učinkovito ocenjuje le zdravljenje posledic homoseksualnosti (npr. občutki krivde). Isti avtor uvršča transvestizem in transeksualizem med "spolne deviacije". Slavko Zihel v učbeniku Psihiatrija, ki je izšel letos in je predpisana študijska literatura, transeksualnost in transvestizem označi kot spolni motnji, posredno pa tudi homoseksualnost (Zihel 2000).

³⁵ Glej poglavje Istospolna partnerstva in družine v Evropi, ZDA in Kanadi, zgoraj.

ovire za sklenitev zakonske zveze". Dejstvo, da se je piscu zakona o registrirani skupnosti za homoseksualce in lezbijke zdelo smotno, da kljub vsemu predvidi tudi možnost heteroseksualne zakonske zveze, je indikativno, saj odraža nižji status registriranega partnerstva v primerjavi s poroko. Pri vsem tem se pisec besedila sklicuje na zakonodaje držav z alarmantno neurejenim stanjem na področju človekovih pravic, kot so Romunija, Rusija, Turčija, Srbija, Urugvaj, Nikaragva, Zimbabve etc., hkrati pa pravi, da "družbene razmere pri nas niso ravno primerljive z razmerami v Skandinaviji". Sledeč tovrstni logiki bi nič kaj optimistično sklepali, da se Slovenija torej laže primerja z 'nerazvitimi' kot z 'razvitimi' družbami. V zaokrožitev pregleda izbranih primerov naj le še citiramo ugotovitev imenovanega inštituta, da so opozicijske stranke na Danskem kljub nasprotovanju vlade vztrajale pri sprejetju zakona o registriranem partnerstvu, ker so hotele "s tako radikalnim zakonom opozoriti nase".

Primer Zakona o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo

Tudi ob zakonodajnem postopku za sprejem Zakona o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo (ZZNPOB) se je razkrila cela vrsta šovinističnih, seksističnih in drugih diskriminatornih stališč uradnih predstavnikov pravne in medicinske stroke, ki med drugim zadevajo tudi področje lezbičnega materinstva. Ob poročilih s sej Odbora DZ RS za zdravstvo, delo, družino in socialno politiko se je živahna javna razprava v medijih in političnih krogih 'zagozdila' med dva nasprotujoča si pola.

Novi zakon pomeni oženje socialne varnosti neporočenih žensk ter kratejše državljskih in človekovih pravic; uzakonja sistem državne kontrole in nadzora nad zasebnim življenjem, seksualnostjo in reprodukcijskimi pravicami žensk – posredno pa tudi moških. Značilno je, da so ugovori posameznih članov in članic odbora v primeru razprave o 5. členu zakonskega predloga oziroma zoper možnost umetne oploditve samskih žensk z biomedicinsko pomočjo, leteli na natančno določene skupine: samske, hendikepirane in istospolno usmerjene ženske, torej družbeno najbolj deprivilegirane državljanke. Posamezni odborniki in odbornice so trdili, da se z umetno oploditvijo samskih žensk "ustvarja nepopolna družina", ter izrazili zaskrbljenost, da "bi homoseksualci lahko imeli otroke".³⁶ Odbor je vprašanje lezbičnega materinstva eliminiral z ofenzivnim negiranjem. Kakor za diskriminatorna stališča strank konservativne provenience, ni opravičila niti za parlamentarne glasove podpore tistih strank, ki na podlagi programskih dokumentov zagovarjajo politiko enakih možnosti.

³⁶ Dobesedni zapisnik 19. redne seje Odbora DZ za zdravstvo, delo, družino in socialno politiko, 21. 6. 2000.

V zakonodajnem postopku uporabljen primerjalno pravni vidik ni bil korekten, saj je v celoti zanikal kakršne koli legalne provizije za varstvo gejevskega in lezbičnega starševstva v svetu. Člani odbora so se, denimo, brez zadržkov posluževali danskega modela v ilustracijo prepovedi umetne oploditve lezbijk. Vendar pa Danska z zakonom iz leta 1997 ni prepovedala umetne oploditve lezbijk kot take, temveč zgolj zdravniško asistenco v tem primeru; četudi zdravniki ne smejo sodelovati pri umetni oploditvi lezbijk, pa tovrstna zakonska diktacija dopušča pomoč babic in drugega medicinskega osebja. Ravno tako je postopek mogoče opraviti na zasebnih klinikah.³⁷

Primer Urada varuha človekovih pravic RS

Urad varuha oziroma varuh človekovih pravic osebno, Ivan Bizjak, je v zadnjih letih do vprašanja homoseksualnosti večkrat deloval izrazito diskriminatorno. Že leta 1996 je izjavil, da je "homoseksualnost zasebna zadeva posameznika, tako da se v to stvar država naj ne bi vmešavala".³⁸ Uradno stališče, izraženo tudi v pisnih dokumentih, je, da v Sloveniji problema diskriminacije homoseksualcev in lezbijk ni. Nekorektni odnos je neprikrito izrazil tudi z izjavo, da "homoseksualnost za Urad varuha človekovih pravic ni perspektivna tema, s katero bi se bilo vredno ukvarjati".³⁹ Sporno je predvsem dejstvo, da zaradi varuhovega zavračanja regularno vloženi pobud posameznih državljanov v letni statistiki ni zabeležen niti en primer prijave, kar ustvarja lažno dejstvo, da pobud sploh ni. Urad ignorira tudi opozorila v zvezi s Konvencijo o varovanju človekovih pravic in temeljnih svoboščin in s področnimi mednarodnimi pogodbami. Z neprepoznavanjem problematike lezbijk in homoseksualcev v kontekstu človekovih pravic in rigidnim zapostavljanjem vprašanj v zvezi z istospolno usmerjenostjo je Urad za človekove pravice RS povzročil dolgoročno škodo.^{40, 41}

Vzgoja in izobraževanje

Ni zanemarljivo, da slovenski vzgojno-izobraževalni sistem otrokom gejev in lezbijk ne zagotavlja varnega okolja, temveč jim po načelu vsiljene heteroseksu-

³⁷ S. Jensen, Danska nacionalna zveza gejev in lezbijk / LBL.

³⁸ Greif; Velikonja 1996.

³⁹ Ustna informacija namestnika varuha J. Rovška, 31. 1. 2000.

⁴⁰ Ob ponovni kandidaturi za varuha človekovih pravic, junija 2000, je bil predsednik republike Milan Kučan pisno obveščen o politiki varuha, ravno tako tudi poslanci in poslanke DZ RS, vendar se uradno nihče ni odzval, kar je v nasprotju s programsko usmeritvijo in dokumenti vsaj dveh strank, LDS in ZLSD.

⁴¹ Leta 1999 je varuh človekovih pravic prejel častno priznanje Odbora ZN proti mučenju za uspešno delo, in sicer tudi na podlagi mnenja, ki naj bi ga podala nevladna organizacija. Po preverbi se je izkazalo, da je vlogo nevladne organizacije v tem primeru odigral Inštitut za kriminologijo PF v Ljubljani, ki seveda ne sodi v kontekst nevladnih organizacij.

alnosti ponuja zgolj enostransko opcijo; šola otrokom iz istospolnih družin daje direktno ali indirektno sporočilo, da so njihove družine 'prividne' in 'simulirane', medtem ko naj bi edino 'pravo' družino po modelu t.i. nuklearne heteroseksualne družine sestavljali mati, oče in 1–2 otroka.⁴² Načelo antihomofobične pedagogike se v Sloveniji ne uveljavlja in značilno je drastično pomanjkanje vsebin v zvezi s homoseksualnostjo na vseh stopnjah izobraževalnega sistema.⁴³

Mediji

Petnajstega maja 2000, na svetovni dan družine, je v TV Odmevih voditelj Uroš Slak plasiral kot osrednjo temo družino, in sicer vprašanje, kako prijazna je Slovenija do številčnejših družin. Niti besede ni bilo izrečene na temo alternativnih oblik družin, vključno z istospolnimi družinami. Isti novinar je 20. julija v vlogi voditelja osrednje dnevno-informativne oddaje nacionalne televizije z enim samim stavkom v obliki novičke zgolj omenil sprejetj zakona ZZN-POB, ki bi si po pomembnosti sicer zaslužil daljši komentar. Primer novinarskega pristopa k vprašanju, ki potencialno vsebuje pojem istospolne usmerjenosti, a ta ostane namenoma zamolčana, ni osamljen.

Mediji so v devetdesetih letih zelo različno obravnavali homoseksualnost. Čeprav se nakazuje težnja k manj senzacionalističnemu in bolj korektnemu poročanju, sta stopnja nepoznavanja problematike in pristranski odnos novinarjev, obremenjen s homofobičnimi predsodki, še vedno relativno visoka. Medijska analiza iz leta 1998 je pokazala, da je najmočnejša medijska hiša oziroma osrednji slovenski dnevnik Delo v redni rubriki Nočna kronika v nedeljski izdaji NeDelo eden najbolj sistematičnih virov medijskega izražanja nestrpnosti do homoseksualcev, lezbijk in transvestitov (Kuzmanič 1999: 42). Številni so primeri negativne in nestrpne vsebine novinarskih prispevkov o homoseksualnosti, vključno z istospolnim starševstvom, v tiskanih in elektronskih medijih; razločna je povezava med močno antifeministično usmeritvijo slovenskih javnih občil, ki ima vzporednice v anti-gejevsko-lezbični usmeritvi. Za sredstva javnega obveščanja je v zadnjem desetletju značilno, da vsebine v zvezi s homoseksualnostjo vstopajo v javni prostor na nivoju trendovskega šika, transvestije in spektakularnosti, namesto na nivoju artikulacije političnih in civilnih zahtev (Velikonja 1997: 668). V desetletnem procesu tranzicije medijem v

⁴² Zelo zgovorna je v tem pogledu ikonografija šolskih učbenikov, didaktične in druge literature za otroke.

⁴³ Leta 1999 je bila na slovenskih šolah izvedena raziskava "Vzgoja za zdrav način življenja" (Pedagoški inštitut Univerze v Ljubljani). Anketirani so bili učenci med 14. in 15. letom starosti. Raziskava je potrdila dejstvo, da dobi mladina v šoli zelo pomanjkljive ali sploh nobenih informacij in znanja v zvezi s homoseksualnostjo. Tako je 9,5 odstotka vprašanih otrok je menilo, da je homoseksualnost bolezen. Na vprašanje, od koga so dobili največ informacij o homoseksualnosti, jih je 3,8 odstotka odgovorilo, da od učitelja biologije, 5,8 odstotka od učitelja etike, 1 odstotek otrok je informacije dobilo od drugih učiteljev.

pretežni meri še ni uspelo razviti koncepta politično korektne in nevtralne novinarske obravnave homoseksualnosti.⁴⁴

Rešitve

Številne gejevske in lezbične družine vzgajajo otroke v neenakopravnem položaju. Ko gre za pravice istospolno usmerjenih ljudi, generalni standardi človekovih pravic načeloma niso upoštevani. Domnevno inherentno nasprotje med homoseksualnostjo in starševstvom, fetišizacija 'tradicionalnih' spolnih vlog in izključevalni princip ekskluzivistične večine so plodna tla za razraščanje najrazličnejših predsodkov.

Soodvisnost med družbeno situacijo in zakonodajo je vselej dvosmerna; fluidno aktualno stanje terja pravne posege, zakon pa narekuje odnos družbe do deprivilegiranih skupin. Sodobna država mora vgraditi sistem enakega varstva v zakonski diskurz in zagotoviti ustrezne življenjske razmere za uresničevanje civilnih in človekovih pravic vseh njenih članov. Zato mora pravo slediti živi realnosti, inkorporirati večjo kompleksnost partnerskih razmerij ter zgraditi definicijo družine in starševstva, ki vključuje reprezentacije različnosti.

LITERATURA

- Baetens, Patricia (1998), *Psychology. V: Familles Gayes et Lesbiennes en Europe, Actes du Colloque*, Videothèque de Paris, 27. Juin 1997. Paris: APGL, 197–201.
- Baetens, Patricia (1998a), *European round-up. V: Familles Gayes et Lesbiennes en Europe, Actes du Colloque*, Videothèque de Paris, 27. Juin 1997. Paris: APGL, 202–205.
- European Parliament. Resolution A5-0050/2000. *Resolution of the European Parliament on Respect for Human Rights in the European Union, 2000.*
- Equality for Lesbians and Gay Men: *A Relevant Issue in the Civil and Social Dialogue (1998)*, (ur. Nico J. Beger et al.). Brussels: ILGA-Europe.
- De Kanter, Ruth (1998), *The sex-gender identity of children in lesbian families. V: Familles Gayes et Lesbiennes en Europe, Actes du Colloque*, Videothèque de Paris, 27. Juin 1997. Paris: APGL, 210–216.
- Donoso, Sylvia (1998), *Reinventing the family: The situation in Spain. V: Familles Gayes et Lesbiennes en Europe, Actes du Colloque*, Videothèque de Paris, 27. Juin 1997. Paris: APGL, 205–210.
- Forder, Caroline; Silvia H. Lombardo (1999) *Civil Law Aspects of Emerging Forms of Registered Partnerships*. Report for the 5th European Conference on Family Law, Hague 15. 16. 3. 1999 (tipkopis referata).

⁴⁴ Pozitivni korak je najnovejši priročnik "Poklicna merila in načela novinarske etike v programih RTV Slovenija", ki pravi: "Istospolni odnosi so še vedno povezani z močnimi predsodki in so velikokrat predmet nepremišljenega in žaljivega poenostavljanja. Z napačnim pristopom lahko te predsodke še z ustreznim pristopom pa jih pomagamo spreminjati. Zato se je pri obravnavanju te problematike treba izogibati poenostavljanju, stereotipom in osebnim sodbam. Istospolne odnose skušajmo korektno in nepristransko prikazovati tudi v primerjavi z različnospolnimi odnosi. Pozorni moramo biti pri izrazih. Ne smemo zamenjavati pojmov homoseksualnost, pedofilija, transvestija in transseksualnost" (2000, pogl. 12.3).

- Forder, Caroline (2000), *(R)evolution in Family Law relationships, The Maastricht Journal of the European and Comparative Law* (v tisku).
- Forder, Caroline (2000a), *Models of Domestic Partnership Laws: The Field of Choice. Canadian Journal of Family Law*, Sept. 2000 (v tisku).
- Golombock, Susan; Fiona Tasker (1995), *Adults Raised as Children in Lesbian Families*, American Journal of Orthopsychiatry 65, 203ss.
- Greif, Tatjana (1997), *Legalizacija istospolnih partnerstev v Sloveniji*, Lesbo, januar 1997.
- Greif, Tatjana (2000), *The Status of Lesbian and Gay People in Accession Countries to EU: Slovenia*. Brussels: ILGA-Europe, 2000 (v tisku).
- Greif, Tatjana; Nataša Velikonja (1996), *Stališča političnih institucij RS do vprašanja istospolne usmerjenosti*, Revolver 21, 27–31.
- Gross, Martine (1999), *Istospolne družine v Franciji*, Večer – Sobotna priloga, december 1999.
- Homosexuals and lesbians. A3-0028/94. *Resolution on equal rights for homosexuals and lesbians in the EC*. Official Journal of the European Communities 61, 1994.
- Kazenski zakonik Republike Slovenije (KZ RS) (1995). Ljubljana: ČZ UL.
- Končina Peternel, Mateja (1993), *Država, družina, istospolne skupnosti in pravo*, Pravnik let. 48 / 11–12, 578–582.
- Konvencija o varstvu človekovih pravic in temeljnih svoboščin s protokoli (1999)*. Ljubljana: Informacijsko dokumentacijski center Sveta Evrope.
- Konvencija o odpravi vseh vrst diskriminacije žensk: *Uresničevanje določil konvencije v Republiki Sloveniji (1997)*. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
- Konvencija ZN o otrokovih pravicah, Bilten Amnesty International 25/IX, december 1999, str. 25–33.
- Kuzmanič, Tonci (1999), *Bitja s pol stresiše. Slovenski razizem, šovinizem in seksizem*. Ljubljana: OSI.
- Lesbian and Gay parenting: *A Resource for Psychiatrists (1995)*. Washington DC: American Psychological Association.
- Lešnik, Bogdan (1995), *Mitologija družine in spolna usmerjenost v političnem boju. V: Družine: različne – enakopravne* (ur. T.Rener, V.Potočnik, V. Kozmik). Ljubljana: Vitrum, 11–14.
- Lokar, Jože (1978), *Spolno življenje, odkloni in motnje spolnega vedenja*. V: S. Bras et al., Psihijatrija, Ljubljana, 451ss.
- Matos, Urša (1999), Kam gredo otroci, Mladina, 7. 6. 1999.
- Minot, Leslie Ann (2000), *Conceiving Parenthood: Parenting and the rights of lesbina, gay, buisexual, and transgender people and their children*, San Francisco: IGLHRC.
- Parliamentary Assembly of the Council of Europe. *Thirty-third Ordinary Session. Recommendation 924 (1981) on discrimination against homosexuals*, 1981.
- Patterson, Charlotte J., (1995), *Lesbian and Gay Parenting: Summmary of research Findings*. The American Psychological Association; www.apa.org/pi/parent.html.
- Poročevalec Skupščine Republike Slovenije, št. 30, 12. 12. 1991.
- Predlog zakona o delovnih razmerjih (ZDR). Poročevalec Skupščine Republike Slovenije št. 50 (24. oktober 1997).
- Predlog zakona o registraciji istospolnih skupnosti (1998). Ljubljana: MDSDZ RS. (neobjavljeno).
- Predlog zakona o registraciji istospolnih skupnosti (s.a.). Inštitut za civilno, primerjalno in mednarodno zasebno pravo pri Pravni fakulteti v Mariboru: Maribor (neobjavljeno).
- Rener, Tanja (1995), Ideologija krize. V: Družine: različne – enakopravne (ur. T. Rener, V. Potočnik, V. Kozmik). Ljubljana: Vitrum, 15–23.
- Situation of gays and lesbians and their partners in respect to asylum and immigration in the member states of the Council of Europe. Council of Europe Report. Doc. 8654, 25. 2. 2000.
- Velikonja, Nataša (1997), Pragmatični zakon, Teorija in praksa 4, 654–675.
- Velikonja, Nataša (1999), Enakost: istospolne družine. Ljubljana: ŠKUC-LL.
- Velikonja, Nataša (1999a), Narod, nacionalna država in homoseksualnost, Časopis za kritiko znanosti 195/196, 137–151.
- Vzgoja za zdrav način življenja. Analiza odgovorov na vprašalnik. Center za ženske študije, Pedagoški inštitut, Ljubljana 1999 (neobjavljeno).
- Zakon o varstvu osebnih podatkov (ZVOP). Uradni list RS št. 59 – 2792/1999.
- Zakon o zakonski zvezi in družinskih razmerjih (ZZZDR), Uradni list RS št. 14 / 1989.
- Zakon o zdravljenju neplodnosti in postopkih oploditve z biomedicinsko pomočjo (ZZNPOB). Uradni list RS, št. 70 – 3307/2000.
- Zihel, Slavko (2000), Spolne motnje. V: Psihijatrija (ur. M. Tomori, S. Zihel). Ljubljana, 267–285.
- Zupančič, Karel (1993), Zakonska zveza istospolnih oseb?, Pravnik let. 48/11–12, 547–554.
- Zupančič, Karel (1995), Pravo in življenjska skupnost istospolnih oseb. Zbornik znanstvenih razprav I. LV PF Ljubljana, 320ss.

Moški, heteroseksualnost in spreminjanje družine

(Re)konstruiranje očetovstva v pravu in socialni politiki¹

UVOD

Institucija zakonske zveze je v 'tradicionalnih' funkcionalističnih pristopih k razmerju med pravom in družino osrednjega pomena za razumevanje družbene stabilnosti in kohezije (Eekelaar 1984, 1978). V zadnjem času pa se je v družbenih vedah iz različnih smeri razvila pozicija, ki idejo heteroseksualne družine spreminja v konfliktno polje oziroma mesto med seboj tekmujočih diskurzov. V tem poglavju² želim raziskati diskurzivno konstrukcijo heteroseksualne družine 'v krizi'. V tem okviru se bom dotaknil tega, čemur pravim rekonceptualizacija očetovstva, ki se dogaja v okviru politike in zakonodaje s področja družinskih razmerij v Veliki Britaniji. Nekako gre za neizgovorjeno 'heteroseksualnost' samega očetovstva. Razvozlati želim domneve o razmerju med moško heteroseksualnostjo in očetovstvom, ki, kot bom dokazoval, ni zgolj prisotno, ampak je osrednje v razpravah o pomenu 'spreminjanja družine' in premeščanja 'spolnih razmerij' med ženskami in moškimi. Da bi se pomaknil prek dominantnih paradigem, ki družinske spremembe konceptualizirajo skozi ideje 'propadanja', 'reformiranja' ali 'rekonstituiranja' družine, se bom ukvarjal s kompleksno – in 'podraziskano' – naravo vzajemne konstitucije heteroseksualnosti, zakonske zveze in očetovstva v številnih diskurzih, ki se ukvarjajo s konstituiranjem notranjih/zunanjih meja 'družine'. S tem želim izpodbijati načine zgodovinskega kodiranja moškega subjekta kot hkrati 'moškega' in 'heteroseksualnega'. Ko je

¹ Članek Richarda Colliera, "Men, Heterosexuality And The Changing Family – Reconstructing Fatherhood In Law And Social Policy", je preveden iz zbornika *Changing Family Values* (Wright, Caroline, Jagger, Gill, ur.). London, New York: Routledge 1999.

² Prvotna verzija članka je bila predstavljena na konferenci 'Gendered Persons and Communities in Nordic Legal Discourse', Helsinki (Finska) novembra leta 1997 in na konferenci 'Socio Legal Studies Association Annual Conference', Manchester (Anglija) aprila leta 1998. Za komentarje bi se rad zahvalil vsem, ki so sodelovali v razpravi. Še posebej pa se zahvaljujem Shelley Day Sclater za pogovor in pisne komentarje.

postal v novejših razpravah model heteroseksualnosti, ki ga je označeval ta moški subjekt, problematičen, je, kot bom dokazoval, tudi koncept 'očetovstva' zavzel osrednje mesto v splošni zaskrbljenosti in tenzijah, povezanih z idejo družbenega ob koncu 20. stoletja.

Okvir članka, ki ga sestavlja pet razdelkov, je sledeč. V prvem delu kontekstualiziram argument, ki sledi orisu nekaterih idej o razmerju med moško heteroseksualnostjo in očetovstvom, ki so trenutno prisotne v Britaniji in tudi drugod. Drugi razdelek raziskuje diskurzivno produkcijo moške/ih heteroseksualnosti v okviru politike in zakonodaje s področja družinskih razmerij tako, da se osredotoča na način ustvarjanja specifične povezave med krizo očetovstva in krizo družine. Razprava bo potekala skozi analizo treh večjih zakonodajnih reform na tem področju (v Britaniji, op. prev.): The Child Support Act 1991 (Zakon o vzdrževanju otrok) (naprej ZVO), The Children Act 1989 (Zakon o otrocih) (naprej ZO) in še posebej Family Law Act 1996 (Zakon o zakonski zvezi in družinskih razmerjih) (naprej ZZZDR). V tretjem razdelku obravnavam po mojem prepričanju inherentna protislovja ideje 'novega očetovstva'. Četrty razdelek ponuja alternativno branje družinske politike v Britaniji, ki svoj fokus obrača stran od odnosa očetovstvo/družina k analizi spreminjajočih se konceptov otroštva in še posebej spreminjajočih se razumevanj razmerja med moškimi in otroki. Končujem z razdelkom, v katerem poudarim nekatere implikacije 'premišljanja' heteroseksualnosti, da bi razvil razumevanje produkcije (hetero)seksualiziranega subjekta v okviru občnih razprav o pravnem urejanju spreminjanja 'družine'.

KONTEKSTI: HETEROSEKSUALNOST, OČETOVSTVO IN 'DRUŽINA'

Z razmerjem med spoloma, pravom in družino se ukvarja velikanski del literature, ki jo v veliki meri predstavlja feministična konceptualna in praktično usmerjena kritika prava. Kljub temu pa ta že uveljavljeni 'spolni' okvir analize le redko posebej obravnava heteroseksualnost 'družine' in 'družinskega prava'. Razlog za to bi lahko deloma bila tautološka narava tega odnosa. Ne nazadnje je zakonska zveza v Britaniji institucija, rezervirana za 'biološke' moške in ženske in jo tako lahko razumemo kot institucionalno utelešenje heteroseksualnosti (paragraf 11 (c), Matrimonial Causes Act 1973). Tudi širša družbena in politična teorija se je zelo redko posvečala teoretiziranju heteroseksualnosti per se kot zgodovinsko, kulturno specifičnega koncepta (Richardson 1996). Čeprav je torej heteroseksualnost globoko vraščena v analize družbene in politične participacije in je 'osnova' institucije zakonske zveze (in s tem tudi popularnega razumevanja, kaj konstituira 'družino'), pa je v tem kontekstu le redko

prepoznana ali problematizirana. Tako ostaja širši 'heteroseksualni' okvir družinskega prava in socialne politike večinoma neizrečen in samoumeven (Carabine 1996a). Ko se v Britaniji govori o socialni politiki in seksualnosti, je, le-ta zgolj 'priročen evfemizem' za razpravo o razmerju med lezbicnimi, gejevskimi in biseksualnimi študijami ter heteroseksualnostjo (v navezavi na pravo, glej Stychin 1996).

Študij heteroseksualnosti je postal v zadnjih letih nova samostojna 'raziskovalna dejavnost', ki obsega različne perspektive v različnih disciplinah (Richardson 1996; Segal 1994; Steinberg et al. 1997; cf. Maynard in Purvis 1995; Wilkinson in Kitzinger 1993). Iz sedaj bogatega obsega analiz je nastal interes za proučevanje heteroseksualnosti in še posebej premišljevanje razmerja do vselej prisotne drugačnosti homoseksualnosti, ki ima, kot želim pokazati, pomembno potencialno analitično vrednost v iskanju razumevanja narave sedanjih razprav, ki se vrtijo okrog družbenega in pravnega statusa sodobnega očetovstva oziroma okrog tega, kaj se z njim dogaja. V raznolikem korpusu teoretske produkcije o odnosu med subjektivnostjo, telesnostjo in spolnimi identitetami se je, včasih sicer le implicitno, oblikovala teoretizacija heteroseksualnega subjekta kot spremenljive 'performativne prakse', razumevanja biti 'heteroseksualen' kot dinamičnega 'projekta sebstva', kjer je ideja spolnega sebstva tudi sama konceptualizirana kot vrsta nenehno spreminjajočih se praks in tehnik (Butler 1990; Probyn 1993). Znotraj ene od smeri politično-teoretske produkcije o seksualnosti in identiteti – gre za različne verzije t.i. teorij 'queer' (Butler 1990, 1993; Sedgwick 1994; Stychin 1996; Warner 1993; Wittig 1992) – najdemo tudi idejo, da je (hetero)seksualizirana subjektiviteta kot specifičen proces biti 'seksualiziran' heteroseksualno ali bolje pridobiti oziroma sprejeti heteroseksualno senzibilnost, tudi sama razumljena kot proces, ki ni definiran zgolj z zasebnimi seksualnimi dejanji, ampak kot (če citiramo enega novejših besedil) "javni proces odnosov moči, v katerem se odvijajo vsakdanje interakcije med akterji s seksualnimi identitetami v seksualiziranih lokacijah" (Bell in Valentine 1995: 146; glej tudi Smart 1996a, 1996b). Znotraj te porajajoče se 'heteroseksualne problematike' sedaj ne gre več za preproste protihegemonične ali podrejene seksualnosti, ki na določen način 'označujejo' njihove 'nosilce'. 'Straight' senzibilnost heteroseksualnosti in radikalna nestabilnost heterohomo (seksualnega) razlikovanja sta sami po sebi postali prav tako pomemben predmet analiz načinov nadzorovanja in konstruiranja seksualnih meja, pripisovanja seksualnih identitet ter formuliranja seksualnih politik (Collier 1996; Robinson 1996; Waldby 1995).

V okviru mojega analitičnega interesa ter poskusa lokacije teh razvojev v okvir novejših razprav o spreminjanju statusa očetovstva se postavlja zanimivo

vprašanje, kaj bi za študij družinske politike v odnosu do očetovstva pomenila združitev te porajajoče se problematizacije družbenosti heteroseksualnosti (razumljene kot vedno že mogoče in delujoče prakse) s kritično analizo zelo prisotne in pogosto izražene ideje, da Zahodne družbe doživljajo sodobno krizo glede spreminjajočih se meja 'družinskega življenja', v kateri imajo pomembno mesto tudi spreminjajoče se zahteve do moških in njihove izkušnje 'moškosti'.

Gre za pomenske 'krize moškosti'. Tu imajo osrednjo vlogo številna nesoglasja glede koncepta očetovstva; očetovstvo je postalo bojišče, na katerem se soočajo tudi bolj splošne razprave o spreminjajočem se razmerju med moškimi, družino in družbenim. Odnos med 'moškimi in njihovimi otroki' se je oblikoval v pomembno in nedvomno politično nedorečeno temo, ne glede na to, za kakšno perspektivo gre: za neoliberalno ali 'etično socialistično' teorijo nižjih družbenih razredov (Dennis in Erdos 1993; Morgan 1995; Murray 1984, 1990), znotraj sociološkega in zgodovinskega raziskovanja (Burgess 1997; Lewis 1986; Lewis in O'Brien 1987), v feministični, profeministični ali eksplicitno antifeministični misli (Campbell 1996; Mitchell in Goody 1997; cf. Coward 1996), v sestavkih o medijih in popularni kulturi (Lupton in Barclay 1997: poglavje 3), v osebnih prispevkih kot subjektih empiričnih študij (e.g. Dench 1996; Speak et al. 1997; Utting 1995), ali pa na ravni socialne in družinske politične retorike, na katero se osredotočamo tudi v tem prispevku (Burgess in Ruxton 1996; Burghes et al. 1997). Gre za razpravo o spreminjanju značilnosti heteroseksualnih razmerij in pomenov družine, v katerih postajajo problematični do sedaj ključni vidiki normativnega modela očetovstva. Tako se čedalje pogosteje in v različnih kontekstih zastavljajo vprašanja o naravi 'odgovornega' očetovanja. Ali 'družine potrebujejo očete'? Kakšna je očetovska vloga? Kakšna je vloga očetov v okviru radikalnih ekonomskih, kulturnih in tehnoloških sprememb, ki zahtevajo nova prilagajanja, nove oblike navezovanja in seveda mobilizacijo novih subjektivnih zaupanj v oblike pripadnosti in integracije, kot sta 'zakonska zveza' in heteroseksualna 'družina'? (Giddens 1992).

Da bi postavili teoretski in politični kontekst razprave o heteroseksualnosti in očetovstvu ter odgovorili na postavljena vprašanja, moramo podrobneje raziskati naravo specifičnih sprememb v politikah, ki se trenutno dogajajo v Veliki Britaniji; ter nato še posebej premisliti razloge in načine, kako spreminjajoče se značilnosti heteroseksualnih razmerij zajemajo tudi rekonceptualizacijo ideje 'dobrega očeta', a so hkrati konstituirane kot tiste, ki določajo družbene in pravne institucije heteroseksualne zakonske zveze in družine.

OBLIKOVANJE 'PODOBE OČETA': SOCIALNA POLITIKA, ZAKONODAJNE SPREMEMBE IN DRUŽINSKO PRAVO

Carol Smart (1997) trdi, da gre v Britaniji v 90. letih za očitno in odločen poskus prek zakonodaje vplivati na družbeno spreminjanje polja družine. Ta "naj spremeni samo naravo družinskega življenja po razvezi zakonske zveze" (Smart 1997: 301). Toda avtorica razlikuje med retoričnim okoljem in realnostjo doživljanja družinskega življenja in tako opazi, da tri glavne zakonske spremembe (ZO, ZVO in ZZZDR – še posebej del o razvezah) nikakor ne pospešujejo prilagajanja kompleksnim in hitrim družbenim spremembam, ampak aktivno promovirajo vrnitev k 'tradicionalni' družini. Ta reformacija heteroseksualne družine naj bi potekala skozi rekonceptualizacijo očetovstva. V okviru družinske ekonomije po razvezi ali ločitvi (separation) (ZVO) ter v okviru razumevanja starševstva kot predvsem spolno nevtralne (nespolne) prakse (ZO in ZDO) nastane ideološki obrat oziroma nova, rekonstituirana nocija 'očetovstva'. 'Novi' oče (kot bi ga lahko poimenovali) naj bi bil, prvič, ekonomsko odgovoren 'za življenje' svoje 'prve' družine – finančno gledano po razvezi ne more živeti neodvisno od prve družine (določbe ZVO) – in drugič, v okviru ideala 'dobrega očeta', ki ga ta zakon promovira, naj bi bil aktiven tudi v skupnem starševanju po razvezi ali ločitvi. Carol Smart poudarja, da vse tri zakone opredeljuje ideološka zaveza, da očetje ostanejo v stikih z otroki – tudi če je to včasih v nasprotju z željami matere.

Čedalje večje poudarjanje vloge očeta v družinski politiki se ohranja še posebej z obratom v razumevanju 'blaginje otrok', čeprav se koncept otroka v tem kontekstu pravzaprav komaj opazno razlikuje od tistega v predhodnih interpretacijah 'blaginjstva' ('welferism'). Kot opažajo številni analitiki, pri oblikovalcih politike čedalje pogosteje najdemo konsenz o ideji, da otroci trpijo, če nimajo stikov z obema staršema. V večini primerov gre za argument, da se morajo stiki z očetom, ki bi bil sicer domnevno po razvezi 'odsoten', ohranjati, saj naj bi vrsta psiholoških in drugih argumentov govorila v prid zaželenosti 'očetovske prisotnosti'. To pa je osrednji argument v oblikovanju 'očetovske podobe'. Toda tudi ideja o 'modernem', progresivnem očetovstvu – očetu v egalitarni 'simetrični' družini – je nastala v kontekstu družbeno in ekonomsko specifičnih idej o 'spoštovani' moški in seksualni dostojnosti, ki imajo korenine v navidezno bolj arhaičnih avtoritarnih in tradicionalnih nocijah patriarhalne moškosti (Collier 1995). To, kar nas zanima in je za politiko in zakonodajo s področja družinskih razmerij od sredine osemdesetih naprej zelo pomembno, pa je dejstvo, da vplivi številnih družbenih in ekonomskih sprememb na status ideala 'dobrega očeta' niso interpretirani le kot premišljanje moške 'vloge' v družini. Gre za zatekanje h govorici, ki sugerira, da lahko spremembe v zadnjem

desetletju razumemo kot tranzicijo v spolnih razmerjih. To je 'spolni obrat' (ali spolni 'pretres' (genderquake)), ki se konceptualizira skozi temeljna vprašanja o moških in 'moškostih', torej skozi vprašanja, ki so sama po sebi služila politizaciji vidikov 'paternalne' (predpostavljeno heteroseksualne) moškosti očeta. Spremembe kot so višanje stopenj kohabitacij in števila zunajzakonskih rojstev, naraščajoča 'vidnost' (in s tem predpostavljena legitimnost) gejevskih, lezbičnih in biseksualnih praks in kultur, konstrukcija ideje 'družinske krize' v različnih diskurzih (Migley in Hughes 1997) pa tudi zaskrbljenost nad implikacijami tehnoloških sprememb, ki transformirajo reproduktivne prakse (Callahan 1997; Morgan in Lee 1997; Stanworth 1987; Steinberg 1997), se interpretirajo na različne načine – bodisi kot da spodkopavajo, ogrožajo, rekonstituirajo bodisi kot da ponujajo nove možnosti za 'spolne' prakse moških in moškosti v njihovi vlogi očetov v družini.

Spremembe v spolnih razmerjih, še posebej pa v (veliki meri 'podedovani') 'krizi očetovstva', ustvarjajo pomemben kontekst načinov udejanjanja novejših zakonodajnih reform, ki vplivajo na status in pravice očetov, s sklicevanjem na asociacijo 'kriza družine' je enako 'kriza očetovske moškosti' (cf. Fineman 1995: 201–13). V takšnem kontekstu bi lahko pomembnejše novejša zakonodajna reforme hitro interpretirali kot da promovirajo 'novo' očetovstvo, model 'očeta kot aktivnega starša', kar je na prvi pogled v skladu z novejšimi demografskimi spremembami, kulturnimi obrati in spolnimi ideologijami. Vendar se zdi takšno interpretiranje sporno, v najboljšem primeru pa v več vidikih zavajajoče. Očitno imamo opravka s pojavom, ki se razume predvsem kot nenevarna oblika 'novega očetovstva' – z idejo o očetu, ki se je 'izboljšal' glede na prejšnjo prakso in vrednote (npr. disciplinaren oče, oče kot čustveno oddaljena oseba, oče kot primarno materialni preskrbovalec družine itd.). A če smo bolj pozorni, 'novo očetovstvo' pravzaprav ni tako zelo ali pa zgolj prežeto z nasprotji in trenji. Novi oče, če pogledamo natančneje, morda sploh ni tako 'nov', kot se zdi na prvi pogled.

SPOLNA RAZLIKA IN STARŠEVSKA 'ODGOVORNOST': INHERENTNA PROTISLOVJA 'NOVEGA' OČETOVSTVA

Dvoumna in zelo protislovna nocija moške družinske 'odgovornosti' je osrednjega pomena za konstrukcijo očetovske (hetero)normativnosti, ki določa ideologijo novega očetovstva. Protislovja novega očetovstva so vidna na številnih ravneh.

Starševstvo – očetovstvo

Najprej, odnos med konceptoma 'starševanje' (parenting) in 'očetovstvo' (fatherhood) je povsem nejasen. V teoriji temelji nova prisotnost očeta po razvezi zakonske zveze (tudi kot osnova ZZZDR in ZO) na modelu starševanja, ki je degradiral, če že ne popolnoma izbrisal pomembnost nekaterih tradicionalnih spolnih značilnosti očetovstva (avtoriteta, disciplina, vloga očeta kot materialnega preskrbovalca družine). 'Uradno promovirana' spolna nevtralnost odstrani te asociacije iz registra spolne specifičnosti, moškega v družini pa postavi za nujen pogoj zagotavljanja omenjenih posebnih kvalitativnih v konstituiranju družine, tako v kontekstu gospodinske ekonomije kot socializacije otrok. A kot opozarja Fineman (1995), pomenijo razlike v diskurzivnih konstrukcijah materinstva in očetovstva poleg dejstva, da so moški in ženske pred zakonom že 'spolni' subjekti, ki živijo svoja 'spolno specifična življenja' (Fineman 1995, 47–51), tudi to, da družinsko pravo samo po sebi ne more biti spolno nevtralnno. Kot so pokazale feministične teoretičarke, enakost pravil še ne pomeni tudi enakosti izidov, 'mit' o spolni nevtralnosti pa s tem, ko predpostavlja enakost, ki pa ne obstaja nujno tudi v praksi, kot tak tudi zgodovinsko gledano služi krepitvi obstoječih neenakosti (Fineman 1991). V britanskem kontekstu spreminjanja regulacije očetovstva po razvezi zakonske zveze pomeni to tudi nekakšno protislovje, saj se spolna nevtralnost 'promovira' v obliki diskurza o 'starševanju', družinska prisotnost očeta pa je v 'uradni' družinski politiki (in celo v diskurzu o očetovskih pravicah (Collier 1996)) še vedno zaželen na način, ki temelji na redukcionističnih nocijah ontološke (seksualne) razlike in normativne (hetero)seksualnosti. Najbolj jasno manifestacijo tega najdemo v reformi principa blaginje, ki opredeljuje novejšo družinsko politiko. Gre za še vedno prisotno spolno specifično pripenjanje določenih škodljivih posledic na 'očetovsko odsotnost' v imenu blaginje otrok. Predpostavljena kvaliteta očeta kot vzornika je na primer (še posebej, ko gre za sinove) skonstruirana tako, da je očetovska prisotnost, posredovana skozi jasne spolne predpostavke, še vedno vezana na funkcionalistični okvir ter na socialnokonstruktivistične predpostavke o družini, spolih in identiteti – gre za predpostavke, ki so seveda postale znotraj drugih diskurzov zelo problematične.

Starševstvo – (hetero)seksualnost

Drugič, v zakonodaji (še posebej v ZZZDR) obstaja določeno protislovje tudi glede razmerja med starševstvom in heteroseksualnostjo. Sedanje reforme še vedno uveljavljajo vsesplošno heteronormativnost. Po eni strani je heteroseksualna zakonska zveza podstat privilegiranega in vsiljenega temeljnega imperativa politike in zakonodaje s področja družinskih razmerij. Gre za jasno

artikulirano in hkrati sporno intenzivno privilegiranje institucije zakonske zveze, ki določa tudi reformo zakona o razvezi zakonske zveze (ZZZDR) (Smart in Neale 1997). Obenem pa je, vsaj v teoriji, spolno nevtralnno 'novo očetovstvo' v številnih pogledih 'razvezano' od heteroseksualnega okvira. V kontekstu privilegiranja aktivnega starševanja, ki ga predvideva zakonodaja, se kombinacija moške ontologije, spolne delitve in normativne heteroseksualnosti – povezava, ki ima zgodovinsko gledano osrednji pomen v diskurzivnem konstituiranju družbene zaželenosti očetovske prisotnosti (Collier 1995) – premešča s tem, ko se odpirajo vrata interpretacijam, po katerih 'transformacija intimnosti' ne more biti omejena na spreminjajoče se značilnosti heteroseksualnosti in zaobsega oblike 'sotočne ljubezni' (confluent love), ki ni nujno heteroseksualna (Giddens 1992). Če se 'prostor' heteroseksualne družine res fragmentira in reformira, ustvarja pa se nova vrsta prostora, ki je odprt za nove možnosti in nove družinske subjekte, potem prisotnost 'družinskega moškega' kot zgodovinskega označevalca družine kot take ne more biti več tako samoumevna. Zato se morda ne gre čuditi, da tako organizacije za pravice očetov kot desničarske 'prodružinske' organizacije te spremembe razumejo kritično – kot napad na samo institucijo heteroseksualne zakonske zveze (glej na primer Cheltenham Group 1994).

Starševstvo in 'seksualizirano' pogajanje ob razvezi zakonske zveze

Tretja in morda najznačilnejša razsežnost omenjenih reform je protislovje v sami ideologiji novega očetovstva. Gre za razkorak med retoričnim okoljem, ki ga odkrivajo raziskave, in realnostjo starševanja. Novejši zakonodajni poskusi (ZZZDR, ZVO in ZO) spodbujanja in reguliranja starševanja po razvezi zakonske zveze so v različnih vidikih v nasprotju z ugotovitvami družboslovcev o vseprisotni disociaciji moških od družinske sfere. S tem ne mislim preprosto, da je razveza zakonske zveze zgodovinsko gledano funkcionirala kot fizična 'ločitev' moških iz družinske sfere, v kateri so že bili v številnih pogledih konstituirani kot 'manjkajoči' partnerji (bodisi fizično zaradi zahtev dela in kulturnih vzorcev bodisi čustveno). Moške lahko razumemo kot disociirane od družinske sfere prav zaradi načinov, po katerih je bila moška heteroseksualnost tudi sama zgodovinsko institucionalizirana v obliki zakonske zveze.

Naj pojasnim. Določila ZZZDR predvidevajo recipročno zavezo, dolžnost in družinsko odgovornost, kar je manifestno v zavezanosti legalni zakonski zvezi in predpostavljenemu deljenemu starševanju. V kontekstu diskurzivnega strukturiranja očetovanja po razvezi zakonske zveze pa gre za zavezanost, ki se ne uje ma preprosto s spolno naravo pogajanj ob razvezi. Ta namreč (kot kažejo empirične raziskave o očetovstvu in družinskem življenju) predvideva za moške in

ženske specifične in razlikovalne strategije. Raziskave nekaterih avtorjev (Arendell (1995), Lupton in Barclay (1997), Smart in Neal (1997) in drugi) na primer dokazujejo obstoj moškega subjekta, ki naj bi bil oblikovan kot monoliten in avtonomen; oziroma obstoj moškega, ki mu na številne načine pripisujejo 'tradicionalne' nocije spolnih razmerij tako v zakonski zvezi kot zunaj nje; obstoj moškega, ki ga ne označuje toliko povezava z družino kot disociacija od nje, ne le od izražanja posameznih občutkov ranljivosti in nemoči, ampak tudi od številnih materialnih praks, povezanih z 'vsakdanjim življenjem', zaupanjem/zanesljivostjo, ki, kot pravi Fineman (1995), tako pomembno označujejo družinsko sfero. Da so pogajanja v heteroseksualnih razmerjih definirana kot spolno specifična, je najbolj jasno v različnih razmerjih do otrok. Raziskave o 'družinskem življenju', zakonski zvezi in razvezi domnevajo, da obstaja med moškimi in ženskimi izkustvi različno (čeprav ne jasno razločljivo) nasprotje. Prav materialna in čustvena odvisnost, ki se ustvarja okrog skrbi za otroke (čedalje bolj pa tudi okrog skrbi za starejše) je tista, ki opredeljuje ženski način pogajanja v primerih konflikta v heteroseksualnem razmerju in ob njegovem koncu (glej še Sart 1997 in Griffiths 1995).

Na kratko, čeprav poskuša zakon v tem trenutku na različne načine 'rekonstituirati' razmerje med moškimi in otroki, še vedno ostaja dejstvo, da drugi, ekonomski, pravni, kulturni in družbeni diskurzi še naprej pozicionirajo moške kot družbene akterje, ki so v številnih pomembnih vidikih, če ne že povsem svobodni, pa vsaj nepovezani z družinskimi, čustvenimi in materialnimi bremenmi glede otrok. Tega ne moremo zreducirati na javno dostopnost otroškega varstva, ne da bi pri tem podcenjevali ekonomske imperATIVE naprednih kapitalističnih družb, ki opredeljujejo specifične nacionalne in vladne kontekste. Raziskave namreč povsod kažejo, da moški prevzemajo večji delež odgovornosti glede skrbi za otroke tudi tam, kjer obstajajo specifične javne ureditve otroškega varstva (npr. v obliki starševskega dopusta). V kontekstu Velike Britanije, kjer takšna strukturna podpora nedvomno manjka, je dokazano prisotna trdovratna in globoko ukoreninjena narava vedênja, ki kljub očitnim spremembam v moških in ženskih družinskih vlogah še naprej reproducira zelo tradicionalno spolno delitev dela. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da zakoreninjena disociacija moških od družine postavlja dvome o materialni realnosti, ki naj bi podpirala retoriko novega očetovstva. Sedanja politika in zakonodaja s področja družinskih razmerij predvideva in poskuša vzpostaviti med moškimi in otroki razmerje, ki bi temeljilo na modelu deljenega starševstva. Toda retorika in realnost očetovske odgovornosti nikakor nista eno in isto.

OČETOVSTVO KOT 'PERFORMATIVNA' PRAKSA: MOŠKI, OTROCI IN 'KRIZA' DRUŽBENEGA

Pristop k očetovstvu kot materialni, utelešeni praksi v kontekstu spolne razlike razkriva predvsem načine diskurzivnega produciranja izkušenj starševanja glede na spol. Pozornost do vprašanj spolne razlike ne pomeni, da trdimo, da imajo ženske nekako inherentno ali biološko boljše sposobnosti za 'navezovanje' in 'odnosnost' kot moški. Gre za to, da izpostavimo kompleksno, negotovo in konfliktno naravo splošnega okvira heteroseksualne odnosnosti, v katerem so moški in ženske različno pozicionirani v materialne, kulturne in emotivne diskurze, ki obkrožajo ideje o 'družinskem življenju' (na primer ideje o zakonski zvezi, starševstvu in razvezi). S tem ko problematiziramo družbenost 'heteroseksualnosti' starševstva, osvetljujemo načine konstituiranja posebnega normativnega modela očetovstva skozi oblikovanje predpostavk, npr. o očetovski prisotnosti/odsotnosti, heteroseksualni zakonski zvezi, ekonomskem statusu, emotivnosti in naravi spolne razlike/ontologije.

Na tej točki je mogoče ponovno branje nekaterih po mojem mnenju inherentnih protislovij sedanje družinske politike. S tem bi lahko prekoračili dominantno prepričanje, da so lahko takšne zakonodajne spremembe pragmatično konceptualizirane bodisi kot 'za' bodisi kot 'proti' 'družini', očetovstvu ali materinstvu, moškim ali ženskam; kot tiste, ki lahko (in pa nujno) 'omogočajo' ali pa 'onemogočajo' specifične skupine in/ali posameznike. Takšen pristop k družinski politiki ne pomeni zamegljevanja nevprašljivih političnih dimenzij reform, ampak, nasprotno, poskuša konceptualizirati same kategorije in sisteme mišljenja, skozi katere so ideje spremembe (v smislu napredka ali nazadovanja), zgodovinsko razumljene na področju družinskega prava. V nasprotju z novo družinsko politiko, ki ji ne uspe prepoznati kompleksnih družbenih sprememb, posledica tega pa je, da brani 'tradicionalno' družino (Smartov argument (1997)), je z novim pristopom mogoče prepoznati protislovja, ki izvirajo iz temeljnega obrata ne toliko (oziroma ne samo) v konceptu očetovstva, ampak tudi v razmerju do širše in kompleksne rekonceptualizacije tako heteroseksualnosti kot otroštva. In prav sprememba v konceptu otroka je še posebej vplivala na moške. Kot smo videli, so bili moški že v modernosti umeščeni kot 'moški', v številnih pogledih ločeni od družinske sfere. Eden od rezultatov je razkritje temeljnih in zapletenih vprašanj o očetovstvu v času, ko se pred moške kot očete čedalje bolj intenzivno postavlja vrsta protislovnih zahtev – kot aktiven starš 'skrbeti' za otroke, jih 'negovati', 'delati na' odnosih in 'biti z' otroki ter hkrati kot materialni preskrbovalec (breadwinner) 'delati za' družino. Gre za izkušnje, ki so vsaka posebej posredovane skozi 'spolno determiniranost življenja', v katerem se pomen 'moškosti' čedalje bolj oddaljuje od etabliranih virov heteroseksualne moške identitete (z vsemi spremljajočimi ontološkimi

negotovostmi, ki jih zaobsega) in v katerem je tudi tranzicija v 'biti oče' in status, ki ga je le-ta zagotavljala, sama v marsičem postala negotovo mesto, na katerem temeljijo izkušnje moških 'kot moških'.

O 'oblikovanju' očetovstva: ontološka (ne)gotovost in postmoderni otrok

Pojasnimo najprej naravo rekonceptualizacije asociacije otroštvo/očetovstvo. V kontekstu pogajanja o podobi 'dobrega očeta' oziroma prizadevanja za doseg podobe 'dobrega očeta' ter poskusa vzpostavitve in zagovarjanja identitet kot moških lahko nocijo spolne performativnosti (Butler 1990, 1993) iz postmodernih teorij subjekta v nekaterih vidikih povežemo z Giddensovo idejo (1991), da je v pozni modernosti temeljni pogoj t.i. 'sotočne ljubezni' delovanje na 'projektu sebstva' oziroma (pre)oblikovanje sebstva v različnih obdobjih življenjskega poteka. Konceptualiziranje moških, ki se pogajajo o očetovstvu (bodisi, da so očetje prvič bodisi kot očetje v partnerskem razmerju ali pa očetje, ki se razvezujejo), kot subjektov, ki so stalno vključeni v spolno specifičen refleksiven projekt, dobi poseben pomen, ko upoštevamo, da se v zahodnih kulturah spremembe v razumevanju očetovstva dogajajo hkrati z intenziviranjem zaskrbljenosti glede pomena in statusa 'moškosti' per se. Izkušnja očetovstva je lahko za posameznega moškega kompleksno povezana z željo po avtentičnosti in po 'resnično' moškem sebstvu ('dokaz' moškosti), ki ima lahko specifične ontološke implikacije (ki jih še naprej delijo dejavniki, kot so družbeni sloji, 'rasa'/etničnost, rodnost, 'potenca' in fizične sposobnosti).

Treba pa je poudariti, da gre za spolno specifičen performativni projekt, ki se odvija v trenutku, ko v številnih diskurzih o vzdrževanju in varovanju družbenih vezi dobiva poseben pomen tudi koncept otroka. Koncept otroka je namreč v postmodernih kulturnih konfiguracijah razumljen kot mesto relokacije številnih diskurzov, ki se ukvarjajo z vprašanji stabilnosti, integracije in vzdrževanja družbenosti (glej še posebej dela Beck 1992; Beck in Gernsheim 1995; James in Prout 1990; Qvortrup 1995; bolj na splošno Brannen in O'Brien 1995; Gittins 1998; James et al. 1998; Jenks 1996; Qvortrup et al. 1994). Če upoštevamo demografske spremembe, ki se ob koncu 20. stoletja dogajajo v gospodinjstvih strukturah, in številne dimenzije 'krize družine', o čemer smo že govorili, morda niti ni presenetljivo, da je intenziviranje čustev okrog ideje 'fragmentiranja' heteroseksualne družine moralo predvidevati tudi pomembnost razumevanja, na čem ženska in moška izkustva 'družbenega' sploh temeljijo. V tem kontekstu stopnjevanja ekonomske, kulturne in seksualne zaskrbljenosti glede moških in ženskih specifičnih 'spolnih vlog', tako v 'Družini' ('the Family') kot prek nje, ne razumemo le kot odsev privilegirane pozicije moderne heteroseksualne družine per se, ki je 'stičišče politike in individualne psiho-

logije ter ... primarna enota in mesto upravljanja (kar pomeni, da absorbira in hkrati distribuira družbeni nadzor)' (Jenks 1996: 14; Donzelot 1980; Rose 1996; Collier 1995, 77–80). Obenem je namreč jasno, da številne družbene, kulturne in ekonomske rekonfiguracije fragmentirano družino povezujejo tudi z občo zaskrbljenostjo glede moških, moškosti in heteroseksualnosti, o čemer smo že govorili. Tudi rekonceptualizacije otroka-otročstva se tako na zapleten način povezujejo z diskurzivno konstitucijo 'krize družine' kot krize 'očetovske moškosti', predvsem zaradi že v osnovi vzajemno diskurzivno konstituiranega očetovstva in otroštva. V pogojih postmodernosti, ko postaja razmerje med odraslimi in otroki pojmovano kot konfliktno področje ter kot prelom same družbenosti, med splošnim iskanjem ontološke varnosti in eksistencialne zaskrbljenosti (Jenks 1996:17; Giddens 1991), se nesoglasja glede otroštva reformirajo kot vprašanja o (re)konstituciji družbenega (za primer sojenja umora James Burgerja glej King 1995; Morrison 1997). Zato morda ni presenetljivo, da naj 'očetovska odsotnost', na primer v razmerju do obče zaskrbljenosti glede otroške blaginje, glede kriminala in delinkvence, razpada družin ter družbenega (ne)reda, predpostavlja takšen ikonski status.³

Pri vprašanju spolne razlike, spolno specifične performativnosti ter utelešenja očetovstva se zdi, da so v kontekstu rekonceptualizacije otroštva spremembe ideologije 'skrbi' (ki so implicitne v sedaj dominantni nociji spolno nevtralnega starševanja) tiste, ki delujejo drugače za ženske in drugače za moške. V diskurzih modernosti so moški in ženske v razmerju do otrok in skrbi za otroke zelo različno pozicionirani, njihove izkušnje 'neizbežne odvisnosti' (Fineman 1995) so v pogojih spolne utelešenosti in spolno specifičnih življenj različno konstituirane. S tem ne trdimo, da se moške in ženske prakse starševanja ne morejo značilno 'prekrivati' v obliki, funkcijah in emotivnosti (o 'ženskih' kvalitetah očetovstva glej naprej Lupton in Barclay 1997). Toda kot smo pokazali, to pomeni, da je v spolnem definiranju ideologije skrbi moški subjekt tisti, ki je v zvezi z otroki/skrbjo za otroke že vnaprej na številne načine konstituiran kot Drugi (Other). Tako niso 'odrasli', ampak primarno matere definirane kot tiste, ki 'vse žrtvujejo' za svoje otroke, ženske, ki so določene, odgovorne za to, da uspešno izvajajo svojo obveznost skrbeti za druge. Očetje so, nasprotno, družinsko konstituirani na druge načine in v navezavi na druge diskurze.

³ Namen tega sestavka je razkriti simbolni status otroka kot "zadnjega obstoječega, nepreklicnega, nezamenljivega primarnega odnosa. Partnerji pridejo in odidejo. Otrok ostane. Vse, kar je zaželeno, pa v partnerskem ramerju ni izvedljivo, je usmerjeno v otroka ...Otrok je postal zadnja alternativa osamljenosti, ki jo lahko, v nasprotju z izginjajočimi možnostmi ljubezni, zgradimo. Je zaseben način ponovnega očaranja, ki nastaja z razočaranjem in iz njega izpeljuje svoj pomen" (Beck 1992: 118, citirano v Jenks 1996: 20).

Tu gre dejansko za temeljni paradoks same ideologije 'novega očetovstva'. Vrednote avtonomije, nadzora, ločenosti, skozi katere se oblikujejo kulturna razumevanja 'moškosti', se ne ujemajo s kvalitetami 'vsakdanje' skrbi in žrtvovanja, ki so implicitno prisotne v ideologiji 'novega očetovstva'. Zato ni presenetljivo, da rekonfiguracija pomena 'družinskega' izkazuje kot problematično to, o čemer se doslej ni govorilo ter je bilo razumljeno kot naravno, neprekršljivo in nevprašljivo: gre za razmerje med moškimi in otroki. Družbeni problemi, ki so se v modernosti umeščali v kontekst 'razpadle' družine, razpadle skupnosti in razpadle solidarnosti, se tako ponovno pojavljajo npr. v vprašanih o očetovski neprisotnosti, 'krizi' moškosti ter 'za kaj so sploh očetje?' (in za nekatere, 'za kaj so sploh moški?'). Enačenje krize družine s krizo očetovstva ima verjetno goboke zgodovinske korenine. Danes pa smo očitno priča temeljnemu prespraševanju tako modela očetovstva kot ideologije skrbi, ki sta bila skozi 20. stoletje opredeljena glede na spolno delitev dela, za katero pa je značilno, da je podpiralo in legitimiziralo investiranje ekonomskega in kulturnega kapitala v 'obete' otroštva' (Jenks 1996: 15). Danes gre za transformacijo konceptov otroka in očetovstva skupaj s spreminjanjem seksualnih subjektivitet, zaposlitvenih struktur, kulturnih formacij in političnih orientacij. Glede na to, da je podoba otroka osrednja za konstitucijo spolno specifičnih izkušenj materialne in čustvene odvisnosti, ki obdaja heteroseksualno odnosnost nasploh, morda tudi ni presenetljivo, da se je v konfliktu v pogajanju za otroke ob razpadu partnerske zveze narava spreminjajočih se 'spolnih razlik' pokazala za enega najbolj spornih in problematičnih segmentov reforme družinskega prava. V kontekstu naraščanja 'pozornosti do moških razmerij do otrok ter moških do otrok' (Jenks 1996: 20) in izpostavljanja konstrukcije očetovstva in (hetero)moškosti naraščajočemu kritičnemu preiskovanju je postal ikonski status (postmoderne) otroka tisto konfliktno področje, po katerem se ocenjuje družbeni prispevek moških.

ZAKLJUČKI: KAJ JE 'DRUŽINA' - O FANTAZIRANJU O 'DRUŽINSKEM' MOŠKEM

V svojem prispevku sem raziskoval nekatere značilnosti rekonfiguracije heteroseksualnih družbenih razmerij, ki se v tem trenutku dogajajo v britanski politiki in zakonodaji s področja družinskih razmerij. Posebna pozornost je bila namenjena spreminjanju pomembnosti, ki je pripisana razmerju med moškimi in otroki. Želel sem zoperstaviti branja, ki privilegirajo idejo, da 'kriza družine' pomeni 'krizo moškosti' s pristopi, ki poskušajo problematizirati vzajemno diskurzivno konstitucijo heteroseksualnosti, očetovstva in družine. Trdil sem, da je rekonfiguracija otroka osrednjega pomena za konstrukcijo 'novega' očetovstva, ki je implicitno prisotno v politiki in zakonodaji s področja družinskih raz-

merij. V kontekstu tekočih razprav o razvezi zakonske zveze (ZZZDR), podpori za otroke (ZVO) ter starševskih pravicah in odgovornosti (ZO) je koncept očetovstva predpostavljal značilen očetovski status, spori v zvezi z očetovstvom pa so bili dolgo le oznaka za druge bojazni, strahove in zaskrbljenost glede spreminjanja značilnosti heteroseksualne odnositosti. S pomočjo diskurzivne konstrukcije heteroseksualnega subjekta lahko identificiramo določena značilna protislovja obstoječih družinskih politik – kot trdim, gre za protislovja, ki potencialno (in ironično) služijo spodkopavanju precej tradicionalnega razumevanja zakonske zveze in očetovstva, a ga hkrati poskušajo ponovno uveljaviti.

Prav vprašanje, 'kaj konstituira družinskost?', je tisto, s katerim lahko konceptualiziramo družinsko politiko/pravo kot mesto konfrontacije različnih vidikov heteroseksualnosti. Tako kot pravo 'zahteva' "produkcijo skozi diskurz podobe homoseksualnega – sadomazohističnega, umazanega, odvisnega od poželenja, samodestruktivnega, a vendarle grozljivo zapeljivega" (Stychin 1996: 139) – tako tudi (čeprav na zelo drugačne načine) diskurzivna konstitucija 'heteroseksualne' norme ob svoji konstituciji razkriva naključnost heteroseksualne identitete in družbenosti same hetero/homoseksualne binarnosti (Stychin 1996: 53). V konstruiranju, v fantaziranju (Walkerdine 1995: 325) o 'družinskem moškem', pravo nadaljuje s svojo 'zahtevo' po 'dobrem očetu' kot utelešenju 'moške' heteroseksualne norme. Tako je moška heteroseksualnost še naprej disciplinirana in regulirana skozi diskurzivno vpisovanje istosti in razlike v smislu naturalizirane binarne delitve modernosti.

Zaključimo in povzemimo še glavne točke argumentacije. Najprej, koncept očetovstva je sam po sebi nejasen. Je spremenljiv in odprt. Zgodovinsko je označeval različne stvari, v različnih trenutkih in v različnih kontekstih. Tako so tudi v razpravi o družinski politiki, ki se odvija v zadnjih tridesetih letih, očetje nastajali v različnih diskurzih, kot Casanove in Lothariosi (c. 1969:73; glej še O'Donovan 1993), kot 'obleгани' in 'prevarani' možje, kot 'koristni' in 'nezanesljivi očetje', kot 'dobri očetje', 'odsotni očetje', 'neodgovorni očetje', 'na smrt utrujeni očetje' (o ZVO glej Collier 1994; Diduck 1995; Mitchell in Goody 1997; Smith 1997; Wallbank 1997; Westwood 1996) ter manj očitno, a zato čedalje bolj pogosto kot 'nevarni očetje' ali 'očetje, ki zlorablajo' (Morgan 1994). Spreminjajoče se ideje o moških družinskih in očetovskih subjektivitetah povzročajo in se vrisujejo v spremembe običajnih kulturnih razumevanj 'moškosti' – diskurzov, ki so sami po sebi locirani v tržne imperitive naprednega kapitalizma (Mort 1996).

Drugič ter izhajajoč iz prve ugotovitve, sodobne kognitivne, etične in estetske rekonfiguracije razmerij moški / spol – pravzaprav individualno in kolektivno izkustvo biti moški v Zahodni družbi – na številnih ravneh čedalje bolj

izražajo krizo, nasprotovanje in odpor. Refiguracija 'družinskega moškega' ni nobena izjema, tudi znotraj novejših razprav o družinski politiki ne. V Zahodnih družbah s konca 20. stoletja so sodbe o heteroseksualni 'moškosti' postale izjemno razpršene, fragmentirane in detradicionalizirane, saj je pomen moškosti postal 'prosto plavajoč' in ni vezan na določene etabrirane vire ('dober oče', oče kot materialni preskrbovalec, seksualno potenten moški). 'Moška vloga' v modernosti zavzema nezanesljiv položaj, s katerega je moč utemeljevati čustva tudi kot značilnost in status moškega (Hearn 1996). Prej neizbrisni označevalci družbene izkušnje se relativizirajo skozi pritisk ekonomskih in kulturnih sprememb (tu imata pomembno vlogo tudi feminizem in povečan vstop žensk na trg delovne sile).

Tretjič, analiza 'heteroseksualnosti' 'očetovstva' odkriva družinsko kodiran moški subjekt, ki ga producirajo in vzdržujejo prepleteni diskurzi seksualnosti in spola, zakoreninjeni v dualistične konfiguracije liberalnega prava. Model 'novega' očetovstva, ki je nastal v 80. in 90. letih, še naprej poseeblja normativne predpostavke o 'družini', zakonski zvezi in seksualnosti, ki so smiselne le v kontekstu hierarhičnih dualnosti, ki sploh konstituirajo (hetero)seksualno razliko. V iskanju presežka teoretskih parametrov današnjih razprav sem poskušal locirati sedanji osrednji, ikonski status očetovstva v razmerju do nekaterih občil transformacij, ki se odvijajo v razmerju med moškimi in otroki. 'Moškost' in 'očetovstvo' ne obstajata kot zapuščena otoka; definirana sta odnoso (relacionalno) in diskurzivno, vedno v razmerju do ženskosti, materinstva in, kot sem predlagal, tudi otroštva. Pomembno je vedeti, da 'očetovstvo', kot je definirano v pravnem diskurzu, aktivno vpliva na konstrukcijo 'moških' ter tudi na 'načine razumevanja', ki so skonstruirani hegemonično, skozi mobilizacijo in konsolidacijo različnih praks in izključevanje drugih. V iskanju 'dobrega očeta' v pravu sem poskušal raziskati načine, kako se pravni boji za pomene spola reproducirajo, legitimizirajo in preoblikujejo.

Četrtoč in zadnjič, biti moramo jasni. Trenutne družinske politike ne zaznamuje poskus izpodbijanja tistih obstoječih družbenih struktur, ki še vedno shranjujejo in promovirajo takšne delitve. V Britaniji je bilo le malo napora usmerjenega v podporo deljenega starševanja (joint-parenting) v zakonski zvezi, da ne govorimo o poskusih, ki bi povečali možnosti kombiniranja dela in družine skozi kakršenkoli širši sistem javnih storitev. V Britaniji očetje vsak dan delajo dlje kot v katerikoli evropski državi (The Times, 9. 6. 1997). Prav tako ni bilo nobenih naporov usmerjenih v konceptualno osnovo 'zasebnosti' družine na način, ki bi presejal tradicionalne hierarhične pomene očetovstva, "ki bi oblikoval takšne družbene in politične pomene, ki bi ustrezali izzivom, ki jih postavljajo matere samohranilke ... in bi prepoznal potrebo po sistemski soci-

etalni reformi, ki bi naslovlila 'neizbežne odvisnosti'. Biti skrben oče pomeni priznati pomen materinjenja" (Fineman 1995: 205). Iz ZZZDR (1996) je več kot jasno razvidno, da njegov namen ni poskus kakršnekoli 'dekonstrukcije' družine, ampak prej reproduciranje zelo tradicionalnih norm heteroseksualne monogamne zakonske zveze ter prevlada heteroseksualnosti v javnem diskurzu in institucionalnih ureditvah z uporabo v bistvu moralno žaljive individualistične razlage.

Nadaljujemo obravnavo modela družine kot pravne enote, ki jo definira privilegirano seksualno afektivno razmerje med biološkima moškim in žensko, ki je postavljeno nad druga razmerja. Tako na primer ni diada mati-otrok tista, ki ji je pripisan privilegiran pravni status, s čimer označuje pomen družinskega, kot trdi Fineman (1995), ampak prej (hetero)seksualno razmerje, ki še naprej konstituira 'primerno' legalno zakonsko zvezo, 'primerno' in 'naravno' družino. Vendar pa so, tudi v odkrivanju doslej skritih bolečin in trpljenja v heteroseksualni družini, drugi, disidentski glasovi tisti, ki še naprej razkrivajo do sedaj podrejena vedenja in tako korenito spodbijajo, spodkopavajo in rekonfigurirajo zgodovinsko razumevanje 'varnega', 'normalnega' in družinskega heteroseksualnega moškega subjekta. Ti glasovi so lahko zelo oddaljeni od 'mainstream' politične razprave. Družinsko pravo, socialna politika in pravne študije pa zagotovo ostajajo področja, ki so še vedno v marsičem zaprta za tiste oblike politike, ki poskušajo podreti fiksne meje 'družinskosti'⁴ in 'družinskega prava'. Kljub temu pa je morda prav pogled od zunaj na ta samoumevna razumevanja 'družinskih vrednot' v smeri meja 'prava' in kategorij 'družine' tisto, kar bi lahko razrešilo same kategorije 'družine'. Vztrajam pri ideji, da 'homoseksualno' ne pomeni (le) neke zaprte skupnosti, ampak je prisotno 'vseposod' (Johnson 1997: 9). V poskusu prespraševanja pomena 'družinskih vrednot' ob koncu 20. stoletja je lahko takšno 'prespraševanje' heteroseksualne družine, kot sem predlagal, najbolj produktivna izhodiščna točka.

Prevedla Alenka Švab

⁴ Primer besedila, ki poskuša podreti meje med sociologijo družine in drugimi področji socioloških študij, je Morganovo delo *Family Connections* (1996), v katerem avtor trdi, da ne le, da lahko družine in to, kar se dogaja znotraj njih, bolje razumemo z uporabo vedenja z drugih socioloških področij, ampak da je raziskovanje družinskih praks bistveno za razvoj popolnejšega razumevanja drugih področij družbenega življenja. Medtem ko je feminizem tisti, ki je na ta način odprl družinske študije, še vedno ostaja dejstvo, da različna podpodročja 'pravnih študij' ostajajo zelo nepropustna za takšna vprašanja.

Od patologizacije k pluralizmu partnerskih oblik

RAZVOJNO-ZGODOVINSKI PREGLED RAZISKOVALNIH Poudarkov PRI PROUČEVANJU ETNIČNO MEŠANIH ZAKONSKIH ZVEZ

Pričetek raziskovalnega zanimanja za (inter)zakonske zveze¹ se v okviru sociološke znanosti pojavi v dvajsetih letih 20. stoletja. Pozornost prvih raziskovalcev tega specifičnega kulturnega fenomena je bila prvenstveno usmerjena na homo/heterogamne teorije sklepanja zakonskih zvez in na spremljajoče procese heterogamnega zakonskega povezovanja² (tj. procese asimilacije, dezintegracije skupinske solidarnosti in manjšanja intraskupinske kohezivnosti idr.). Sociologija se je v nasprotju s psihološko (ki se osredotoča predvsem na fizične in psihološke značilnosti zakoncev) in antropološke (študije zakonske zveze in z njimi povezane (ne)normativne regulacije v različnih kulturnih okvirih) znanosti kot veda posvetila proučevanju socialnega in ekonomskega položaja partnerjev v konkretnih kulturnih, ekonomskih in političnih okoljih. Pri tem pa je bil poseben poudarek na demografskih spremenljivkah (kot so starost, narodna, rasna in verska pripadnost) in socialno-ekonomske komponente proučevanih partnerjev (družbeno-ekonomski položaj, izobrazba, poklic).

Proučevanje interzakonskih oziroma etnično mešanih zakonskih zvez kot specifičnih pojavnih oblik zakonskega povezovanja se je izkazalo za spoznavno

¹ Termin "interzakonska zveza" (angl. intermarriage) opredeljuje vse tiste, v zakonu združene posameznike, "katerih religiozna, rasna ali etnična ozadja so bila oziroma so različna bodisi pred ali po poroki" (Gordon, 1964:1). Termin "interzakonske zveze" nekateri avtorji nadomestijo z "mešano" zakonsko zvezo, pri čemer poudarijo lingvistično, religiozno, nacionalno, rasno in/ali etnično različnost vključenih partnerjev. V primeru mešanih zakonskih zvez, pri katerih želimo kot signifikanten izpostaviti element narodne pripadnosti, govorimo o narodnostno, etnično ali kulturno mešanih zakonskih zvezah oz. o interkulturnih ali interetničnih zakonskih zvezah.

² Termin homogamije, ki opredeljuje tip zakonske zveze med partnerjema podobnih karakteristik, je sestavljena beseda homos (isti) in gamos (zakon). S terminom heterogamije pa označujemo tiste vrste zakonskih zvez, ki prestopijo rasno, religiozno in/ali kulturno začrtane meje skupin in so potemtakem interzakonske zveze.

zanimivo tako na mikro kot na makro ravni družbenega življenja. Študije mikro ravni so tako omogočile vpogled v dinamiko interpersonalnih adaptacij medkulturnega soočanja in konflikta na ravni vsakdanjega življenja etnično mešanega para in primarne socialne mreže, medtem ko je raziskovanje makro ravni razkrilo fenomene medkulturne bližine/distance, medskupinskih adaptacij, skupinske asimilacije, marginalnosti in širših kulturnih sprememb.

Splošno gledano se empirične študije etnično mešanih zakonskih zvez posvečajo proučevanju legalnih (družbeno priznanih in prepoznanih) zakonskih zvez, pri čemer je opaziti očitien primanjkljaj raziskovanja manj formalnih povezovanj (npr. konkubinatu). Navedeno se kaže kot vse bolj pereče zaradi čedalje bolj prisotnih učinkov sekularizacijskih procesov (očiten upad števila formalnih zakonskih zvez) in pojava (post)moderne pluralizma družinskih in partnerskih oblik. "Nezainteresiranost" raziskovalnega zanimanja za manj formalne oblike partnerskega življenja je mogoče razumeti v okviru lažje lokacije in evidentiranja formalnih in institucionaliziranih oblik zakonskega povezovanja. Vprašanje metodološke in epistemološke vključenosti manj formalnih oblik partnerskega sobivanja pa se kaže kot relevantno tudi zaradi čedalje bolj prisotnih poskusov transformacije tradicionalnega (negativističnega) gledišča na interzakonske zveze, v okviru katerega se je odklonskost, patološkost prestopa skupinskih (etničnih, rasnih, religioznih) meja dokazovalo tudi z navajanjem nizke številčne zastopanosti interzakonskih zvez v konkretnih družbenih okoljih.

Z vidika vsebine so se sociološko usmerjeni raziskovalci v okviru proučevanja etnično mešanih zakonskih zvez na splošno soočali s tremi sklopi vprašanj, in sicer: z vzročnimi dejavniki sklepanja interzakonskih zvez, z vzorci nastopa in selekcije in s posledicami interzakonskih zvez (tako za vključena partnerja, njihove potomce kot za širšo družbeno skupino). Posebnega raziskovalnega zanimanja pa so bile deležne tudi študije nenormativnih okoliščin, ki vplivajo na incidenco in frekventnost sklepanja heterogamnih zvez. Raziskovanje nenormativnih okoliščin je tako vključevalo proučevanje vpliva demografskih pogojev;³ med prostorskimi pogoji velja omeniti pomen teritorialne koncentriranosti etničnih skupin, raznolikost etnične strukture na ožjem teritoriju (tj. narodnostna heterogenost), rezidencialno bližino zakoncev pred sklenitvijo zakonske zveze in rezidencialno segregacijo etničnih skupin. Pri proučevanju vpliva socio-ekonomskih pogojev je bila posebna pozornost posvečena poroki kot sredstvu socialne mobilnosti; pogojem kulturno-etnoloških karakteristik pa se posvečajo teorija kulturnih dejavnikov (Hollingshead, 1950), teorija socialne bližine/distance (Drachler, 1921) in teorija komplementarnih potreb (Winch, 1958).

³ Med demografske pogoje prištevamo predvsem velikost skupine ter spolno in starostno kompozicijo.

Zgodovinsko gledano večina literature (predvsem zgodnejšega raziskovalnega datuma), posvečene interzakonskim zvezam, izvira iz ameriškega kulturnega prostora (Drachstler, 1921, Merton, 1941, Gordon, 1964). Pri tem pa je bil poseben poudarek na specifičnih oblikah rasno, religijsko in etnično mešanih zakonskih zvez, in sicer na mešanih zakonih med belci in črnci, med židi in nežidi in na interzakonske zveze med različnimi narodnostnimi skupinami priseljencev – med Irci in Italijani, Danci in Nizozemci itd. Raziskovalno zanimanje je bilo na splošno posvečeno predvsem tistim oblikam interzakonskih zvez, ki jih je ameriški kulturni prostor doživljal kot “problematične” z vidika družbene stabilnosti.

Na Stari celini prevladujejo študije z območja Velike Britanije (Augustin, 1989, Breger, Hill, 1998 idr.); na geografskem teritoriju nekdanje Jugoslavije pa imamo pri raziskovalnem soočanju z etnično mešanimi zakoni predvsem raziskave, posvečene vprašanju medskupinske bližine/distance in lingvistične študije jezikovnih kompetenc etnično mešanih partnerjev in njihovih potomcev (Milić et al., 1981, Petrović, 1986, Štrukelj, 1986 idr.).

Prevladujoči del zgodovine proučevanja “mešane zakonskosti” je prevladovalo prepričanje o nenaravnosti, odklonskosti, celo patološkosti zakonskih povezovanj, ki so kršila bolj ali manj eksplicitno izražena eksogamna in endogamna pravila (tj. temeljni regulacijski pravili, ki so posameznikom v konkretnih družbenih okoljih predpisovala razpoložljive oziroma primerne zakonske kandidate).⁴

Prevladujoči status interzakonskih zvez v okviru znanstvenega raziskovanja zgodnejšega datuma lahko nazorneje prikažemo na primeru Mertonove (1941) zakonske tipologije, v okviru katere je postavil jasno ločnico med konformnimi in deviantnimi oblikami zakonskih zvez in s tem namenom izpostavil distinkcijo med “agatomijo” (ang. agathogamy) in “kakogamijo” (ang. cacogamy) oziroma med agatomnimi in kakogamnimi zakonskimi zvezami. Agatomija označuje tip konformne, družbeno sprejemljive ali zaželene zakonske zveze⁵, medtem ko kakogamija pomeni prepovedane, nezaželene deviacije od družbenih

⁴ Vse družbe so do neke mere tako eksogamne kot endogamne (Cerroni-Long, 1985), pri čemer zakon endogamije predpisuje/zapoveduje poroko zunaj iste socialne skupine, npr. družine, klana, plemena, socialnega razreda, etnične, rasne ali religiozne skupine. Zakon eksogamije pa zapoveduje poroko izven posameznikove neposredne družbene skupine (i. e. družine). Vpliv navedenih temeljnih načel variira glede na dano družbo, vendar njuno skupno delovanje determinira za vsako zakona željno osebo njegovo/njeno polje primernih oziroma razpoložljivih kandidatov. Winch (1958, 1964) v tej zvezi govori o t. i. “polju razpoložljivosti”. Polje razpoložljivosti pa dejansko zajema tiste potencialne zakonske partnerje, ki jih družba prepozna kot primerne in/ali zaželene.

⁵ Beseda agatomija izvira iz starogrških terminov agathos (dober) in gamos (zakon) in označuje dobro oziroma primerno zakonsko zvezo.

norm⁶ oziroma neprimerno ali nezaželeno zakonsko povezovanje. Standardizirana pravila, ki se nanašajo na akt sklenitve zakonske zveze, tako po Mertonovem mnenju rangiramo od “pozitivnih” predpisov/odredb in družbenega odobravanja do prepovedi in družbenega neodobravanja. Navedena ekstrema pa producirata dve skupini zakonskih povezovanj, in sicer: agatomne in kakogamne. Kombinacija eksogamnih in endogamnih pravil ter zakonov agatomije in kakogamije pa generira štiri tipe zakonskih zvez:

PRAVILA, KI URAVNAVAJO IZBIRO ZAKONSKEGA PARTNERJA			
PRAKSE IZBIRE ZAKONSKEGA PARTNERJA		predpisane poroke znotraj skupine / predpisane poroke zunaj skupine	predpisane poroke znotraj skupine / predpisane poroke zunaj skupine
	konformnost pravilom: agatomija	endogamija	endogamija
	odstopanje od pravil: kakogamija	interskupinska zveza	intraskupinska zveza (incestuoza razmerja)

Avtor v svoji tabelarni razporeditvi različnih tipov zakonskih zvez nakaže, da je treba postaviti jasno ločnico med družbeno sprejemljivimi (konformnimi) in nesprejemljivimi (odklonskimi) zakonskimi zvezami. V skladu z navedenim razlikovanjem kakogamne zakonske zveze, ki negirajo oziroma zavračajo obstoječe družbene norme, ne morejo/smejo biti klasificirane skupaj z eksogamnimi, ki pomenijo konformnost prevladujočim normam skupine.

Interskupinske zveze so skupaj z intraskupinskimi (incestna razmerja) prepoznane kot odklon od pričakovanega/želenega, kar potrjuje predpostavko Augustinove (1989), da se posameznikova in skupinska ogroženost ter odpor kaže-ta v odnosu do zakonske in spolne združitve s posamezniki, ki jih družba defini- ra kot individuumu in skupnosti fizično, kulturno in/ali religiozno itd. (pre)- blizu ali (pre)daleč. Interzakonske zveze so v skladu z Mertonovo razdelitvijo prepoznane kot zakoni, ki odstopajo od endogamnih norm, kot “slabi” in “neza- želeni” zakoni. Identifikacijski karakteristiki interzakonskih zvez pa sta tako postali atributa nekonformnosti in skupinskega neodobravanja.

⁶ Kakogamija je v slovenskem slovarju tujk (1989:324) opredeljena kot neprimerna, nesrečna možitev ali ženitev. Termin kakogamija je sestavljenka besed kakos (slab) in gamos (zakon).

Mertonovo pojmovanje interskupinskih (interzakonskih) zvez kot (v najboljšem primeru) nezaželenih in (v najslabšem primeru) prepovedanih, lahko teoretično nadgradimo in dopolnimo z Bergerjevo in Luckmannovo teorijo institucionalizacije (1988). Zakonska zveza kot družbena institucija se nam po svoji definiciji kaže kot dana, nespremenljiva in samoumevna. Institucionalni svet namreč doživljamo kot objektivno realnost, ki nam je dana že pred rojstvom in bo takšna ostala tudi po naši smrti. Poleg tega pa institucionalni svet terja določeno stopnjo legitimizacije, način razlage, zagovora in priznanja. V skladu z Mertonovo opredelitvijo agatomije in kakogamije so družbeno priznane in varovane (torej legitimne) zgolj endogamne in eksogamne zakonske zveze, medtem ko so intraskupinske in interskupinske povezave klasificirane kot kakogamne, torej nesprejemljive, odklonske, "napačne". V skladu s teorijo institucionalizacije družbenega sveta se vsak radikalen odklon od institucionalnega reda prikazuje kot odklon od (temeljne) realnosti, "kot moralna izprijenost, duševna bolezen ali kot neznanje" (1988:95). Intraskupinskim povezavam, ki jih generalno in univerzalno gledano velika večina človeških združb⁷ prepoveduje z univerzalnim incestnim tabujem, taiste družbe zlahka pridajo oznako "izprijenosti". Interskupinske zveze, ki se po Levi-Straussovem (1969) stališču od incestnih razmerij razlikujejo zgolj v tem, da jih družba ni mogla tako natančno kodificirati, so prav zato izpostavljene manj rigidni normativni regulaciji kot intraskupinska razmerja. Kljub temu pa naj bi družbe v odnosu do njih gojile "podobna čustva" kot do intraskupinskih, incestuidnih zvez, zgolj na manj ekspliciten in radikalen način, kar pomeni, da jih doživlja kot "nenaravna" ali vsaj nezaželena. Slednjo predpostavko potrjujejo številne empirične študije normativnih regulacij oziroma zakonodajnih aktov in frekventnejši primeri implicitnih, prikritih pričakovanj, ki se navezujejo na "primerne", zaželeno, pričakovane ali zahtevane oblike zakonskih povezovanj in na odklonskost zakonskih zvez, personificiranih v etnično mešanih zakonih (Gordon, 1964, Donnan, 1990).

Zgodnejše (in tudi sodobnejše) študije interzakonskih zvez so povečini zaobšle individualno izkušnjo posameznikov (tj. negacija izkušnje vpletenih subjektov) in se tako posvečale predvsem numerični naravi interzakonskega povezovanja (s poudarkom na nizki številčni prisotnosti mešanih zvez) in funkcionalistični zaznavi zakonske zveze. (Inter)zakonska zveza je bila tako videna kot akt medskupinske izmenjave ženskih pripadnic družbe, kot sredstvo vzpostavitve medskupinske povezanosti, konsolidacije, premirja ali kot vzrok manj-

⁷ Zgodovina nas sooča tudi z izjemami univerzalnega incestnega tabuja; v tem okviru lahko za primer navedemo normo zapovedanih porok med krvnimi brati in sestrami v starem Egiptu.

šanja skupinske kohezivnosti, skupinske dezintegracije, asimilacije in skupinskega izginotja.

Zgodnejši pristop k proučevanju interetničnih zvez pa sta na splošno zaznamovala dva vidika raziskovalne osredotočenosti: videnje etnično heterogamnih zvez kot družbenega fenomena, ki slabi skupinsko identiteto, in občutek pripadnosti, ki negativno vpliva na skupinsko solidarnost in kohezivnost, kar se posledično odraža v dezintegraciji družbenih skupin in/ali medkulturnem konfliktu (tj. negativni vidik) in videnje interzakonskih zvez kot (relativno neproblematičnega) fenomena in znak končne asimilacije in akulturacije rasnih, etničnih in religiozних razlik in pojav "ameriškega talilnega lonca" (tj. pozitivni vidik). Navedena pristopa sta seveda, idealnotipska prikaza, ki v realnosti družboslovnega raziskovanja zavzemata številne "vmesne" pojavnne oblike.

Teorija asimilacije, ki jo je v dvajsetih letih 20. stoletja razvila čikaška šola, je eden najvplivnejših in najzgodnejših socioloških modelov, ki se posvečajo obravnavi interzakonskih zvez. Zagovorniki tega modela izražajo prepričanje, da je asimilacija edina logična in zaželena posledica imigracij in posledičnega povečanega števila etnično mešanih zakonskih zvez. Koncept asimilacije pa je dojet kot evolucionističen in linearen proces, ki se neizogibno konča v izginotju raznolikih kulturnih komponent manjšinskih skupin (Drachstler, 1921, Gordon, 1964). Iztočnice asimilacionističnega modela so bile kasneje izpostavljene kritični presoji, ki je svojo argumentacijsko moč črpala iz teorije kulturnega pluralizma. Kritičnim pomislekom je bilo izpostavljeno predvsem videnje, ki asimilacijski proces označi kot predvidljiv in enosmeren, ki vodi v poenoteno kulturo s homogenimi kulturnimi praksami in predpostavka, da se bodo imigrantske skupine zlahka (oz. prostovoljno) odrekle svojim kulturnim vzorcem v zameno za enotno (ameriško) kulturo.

"Klasični" model asimilacije je R. J. Kennedy (1944) kasneje dopolnila z odmevno teorijo "triplega talilnega lonca". V svojih teoretičnih nastavkih je navedla, da mešani zakoni v ZDA sledijo trem osrednjim religijskim mejam in da se interzakonska povezovanja, ki prekoračijo narodnostne meje, povečini sklepajo znotraj in ne med tremi osrednjimi religioznimi skupinami (protestanti, katoliki, židi). Da večina interetničnih porok ne prestopi religijskih meja, je kasneje potrdil tudi Hollingshead (1952) in Kennedyjevo teorijo triplega talilnega lonca dopolnil z idejo "treh vzporednih talilnih loncev z nizko stopnjo medsebojne fuzije".

Kot zgodovinska stalnica v teoretičnih razpravah in empiričnih študijah interetničnih (in interzakonskih) relacij nastopa komponenta patologizacije tovrstnih zvez. Kot je bilo že navedeno, jih Merton (1941) v svoji tipološki razvrstitvi umesti med kakogamne zveze, s čimer jih prepozna kot odklon od

norme, od pričakovanega/želenega, kot "slabe" zakone. Gordon (1964) nadaljuje predpostavko o interzakonskih zvezah kot obliki "socialne bolezni" s poudarkom na "neobstoynosti" tovrstnih zvez, ki se skorajda vedno končajo z ločitvijo in z izpostavljanjem otežkočene identifikacije potomcev mešanih zakonov s kulturnimi, religioznimi in/ali rasnimi pripadnostmi "mešanih" staršev. V okviru svojega diskurza Gordon še posebej poudari element samozanikanja, samoobtoževanja in avtoagresije potomcev mešanih zvez. Nerešena vprašanja družinske in personalne orientacije kulturno in/ali rasno mešanih družin poudarjata tudi Heger in Greif (1994), pri čemer se osredotočita na specifičen element patologizacije interzakonskih zvez, tj. pojav ugrabitve otrok s strani enega od staršev. Prisotnost "negativnega" diskurza zasledimo tudi v študijah, ki poudarjajo element stresa, kateremu so skorajda vedno in v večji meri kot homogamni pari izpostavljeni heterogamni posamezniki in njihovi potomci (Cerroni-Long, 1985, Heger, Greif, 1994). Predpostavkam patologizacije etnično mešanih zvez pa se niso izognile niti sodobnejše študije (Imamamura, 1990).

Med zgodnejše teoretične modele, kasneje izpostavljene kritiki feministične raziskovalne struje, uvrščamo tudi teorijo zamenjave, ki heterogamno partnersko povezovanje (prestop skupinskih narodnostnih, religioznih, rasnih meja) označi kot akt kompenzatorne zamenjave. Vključena partnerja naj bi v skladu s temeljno idejo tega modela, z aktom sklenitve heterogamne zveze, prejela določene koristi. V tovrstno kategorijo zamenjav sodi npr. zakon med belko, pripadnico nižjega socialnega sloja, in visoko statusno stoječim pripadnikom črne rase, pri čemer heterogamni zakonski akt omogoči ženski dvig po statusni lestvici navzgor, moškemu pa poroko s pripadnico (rasno) privilegirane skupine, ali zakon med belko, ki je zaradi prevladujočega družbenega kanona lepote manj zaželen potencialna partnerica znotraj svoje rasne skupine, katera nato svoj (rasno ali/in religiozno) višje vrednoteni status "zamenja" za moža, nižje družbeno vrednotene rase ali/in religije, "ki si ga je tako obupno želela". V to kategorijo sodi tudi tip zamenjave "denar-lepota": ženska deprivilegirane skupine tako z navedeno obliko zamenjave dobi višji socialni status, moški pa v skladu z družbeno prevladujočimi pričakovanji – "lepo" ženo. Med osrednje zagovornike omenjenega modela prištevamo Kingsleya (1941), Mertona (1941) in Muhsama (1990).

Da hipogamni⁸ model kompenzacije podpirajo številne dvoumne ali vsaj težko dokazljive predpostavke, ki spodkopavajo razlagalno vrednost modela kot

⁸ V primeru, ko se ženska, pripadnica skupine z nižjim socialnim statusom, omoži v dominantnejšo, statusno višje stoječo skupino, govorimo o t. i. hipergamiji (ang. hypergamy), medtem ko termin hipogamije (ang. hypogamy) opredeljuje možitev ženske v skupino nižjega socialnega statusa.

takega, sta v svoji razpravi o interzakonskih zvezah kritično opozorili Bregerjeva in Hillova, pri čemer navajata: "... da so osnovni problemi navedenega modela poleg njegove seksistične naravnosti predpostavke, da se vse ženske želijo omožiti; da moške izbirajo, medtem ko so ženske izbrane; in da avtor ne navede eksplicitnega razloga, zakaj bi se moški z visokim statusnim položajem znotraj lastne skupine želel poročiti z žensko nižjega položaja druge skupine, še posebej če se zaveda, da v ženini skupini kljub vsemu ne bo sprejet, in končno, čigavo definicijo lepote je avtor pravzaprav uporabil." (Breger, Hill, 1998:16).

Teorija kompenzatorne zamenjave implicitno nakazuje komponento preračunljivosti in "patologijo" vzrokov, ki služijo kot motivacija za sklenitev etnično mešanega zakona. Specifičnim osebnim motivom, ki posameznika privedejo do odločitve za vstop v raso, religiozno in/ali kulturno mešan zakon, pa se v svojem teoretičnem diskurzu posveča tudi Cerroni-Long (1985). Ceroni-Long v tem okviru govori o t. i. "učinkovitih razlogih", katerih prisotnost je nujna, da se v posamezniku prebudi čustveni interes za nekoga, ki je glede na norme in pričakovanja matične skupine dojet kot "neprimeren" partner. Avtor med učinkovite razloge uvrsti tri tipe individualnih stanj: stanje, ko norme za posameznika niso zavezujoče, ko odstopanja od predpisanih norm omogočajo doseganje določenih ugodnosti ali privilegijev, in stanje osebne odklonskosti.

V prvem navedenem primeru smo soočeni s tremi specifičnimi situacijami, ki vodijo v sklenitev mešanega zakona: prisotnost osebne interpretacije družbenih norm s poudarkom na agatomiji, vendar ne na homogamiji, prisotnost izjemnih okoliščin (vojna, bivanje v tuji državi, emigracije) in prekinitve vezi z izvorno skupino zaradi verske spreobrnitve, kulturne asimilacije idr. V vseh navedenih primerih je akt sklenitve zakonske zveze opredeljen kot nekonformno dejanje.

V drugem primeru odločitev za vstop v mešan zakon temelji na zavestnem kršenju družbenih norm, kar omogoča doseganje določenih privilegijev, ugodnosti, kot so na primer želja po družbenem ali ekonomskem napredovanju (primer poroke kot izmenjave – hipo/hipergamija) ali želja po določenih psiholoških ugodnostih (poroka kot način zadovoljitve specifičnih skupinskih pričakovanj).

Končno je v Cerroni-Longovi tipologiji kot tretji sklop "učinkovitih razlogov" za vstop v mešan zakon navedena osebna odklonskost, pri kateri posameznika vodi želja po zadovoljitvi osebnih pričakovanj (poroka kot sredstvo za doseganje lastnih ciljev/interesov) ali prisotnost mentalnih problemov posameznika (negativna čustva in občutek alienacije v odnosu do matične skupine, občutki krivde v odnosu do deprivilegirane skupine idr.). Odklonskost v tem kontekstu ni nujno videna kot patološka abnormalnost (četudi lahko zavzame tudi to dimenzijo). Homogamne norme so v skladu z avtorjevim videnjem lah-

ko kršene zato, ker se posameznikove želje, pričakovanja pač ne prekrivajo z željami in pričakovanji njegove referenčne skupine. Ti posamezniki se navadno samopercepirajo kot nekonformni, svobodni in samozadostni. Avtor analizo "učinkovitih razlogov" pospremi z mislijo, da prisotnost več raznolikih razlogov poveča verjetnost incidence mešanega zakona.

OD "PATOLOGIZACIJE" K DEPROBLEMATIZACIJI IN NORMALIZACIJI RAZISKOVALNE PERCEPCIJE

Vzporedno s (prevladujočim) pristopom, ki poudarja problematičnost in odklonskost zakonskih zvez, ki prestopajo homogamno začrtane meje družbe, smo priča prisotnosti posamičnih študij, ki so se proučevanja problematike etnično mešanih zakonov lotile "bolj naklonjeno". Zasuk k "pozitivnejši" percepciji in deproblematizaciji pa je postal evidentnejši predvsem v drugi polovici 20. stoletja. V osemdesetih letih je v okviru proučevanja interzakonskega povezovanja opaziti spremembe tako na ravni metodologije kot na ravni procesa "normalizacije" videnja heterogamnega in eksogamnega sklepanja zakonskih zvez. Pretežno numeričnemu preštevanju (ob sočasnem poudarjanju nizke incidence), funkcionalistično-asimilacionistični percepciji in kvantitativni obravnavi mešanih zakonskih zvez se je pridružil bolj interpretativni in narativnejši pristop, ki se osredotoča tudi na osebno izpoved in izkušnjo življenja v (etnično, rasno, religiozno) mešanih zvezah, pri čemer se osebna izkušnja poskuša razumeti tudi v povezavi s širšimi socialnimi in družbenimi dejavniki. V bran očitkom o negativnih posledicah "mešanega partnerstva" (stres, avtoagresija, otežkočena identifikacija idr.) so nastale empirične študije, ki dokazujejo, da se kulturne razlike etnično mešanega para same po sebi ne odražajo nujno v obliki stresnih situacij in da stopnja medkulturne distance etničnih skupin proučevanih zakonskih partnerjev ne vpliva samoumevno na dejansko raven stresa. Kot osrednji dejavnik stresa in osebnih stisk je v skladu z navedenim pristopom izpostavljena predvsem stopnja družbene tolerance v odnosu do eksogamnih zakonov. Stresne situacije, s katerimi se soočajo v mešanih družinah bivajoči posamezniki, generirajo predvsem zunanji dejavniki, kot npr. negativen odnos družine, širšega sorodniškega sistema in primarne etnične skupine. Prevladujočim študijam, ki se posvečajo razdvojenim lojalnostim otrok mešanih staršev, so se pridružile raziskave, ki poudarjajo tudi pozitivne vidike "mešanosti". Maxwell (1998) v svojih raziskovalnih sklepih poudarja prav ta, dolgo zanikani vidik in sicer, da potomci kulturno, rasno in/ali religiozno mešanih zakonov, zaradi svojega "mešanega" izvora (sami)zaznavajo svoj položaj kot "zanimivejši", saj jim daje večjo mero fleksibilnosti in širšo ter poglobljeno razumevanje drugih kultur.

Literatura, ki je tako posledica kot vzrok normalizacije videnja "mešane zakonskosti" in destigmatizacije tega pojava, je številčno gledano (za zdaj) še v manjšini, nakazuje pa ireverzibilni proces spreminjanja videnja znanstvenega proučevanja tega specifičnega segmenta, ki sodi tako na raziskovalno področje sociologije družine kot na področje (med)etničnih študij.

Raziskovalna dejavnost se ne razvija v vrednotnem vakuumu, nasprotno, na pristop in cilje znanstvenega raziskovanja vpliva tako konkretni zgodovinski, politični, ekonomski okvir kot splošna družbena (vrednotna) klima. Družbeno videnje tujega/tujca, personificiranega v pripadniku druge, nam ne lastne etnične, rasne, religiozne skupine, in družbeno videnje simbolične in realne grožnje, ki jo poseblja vstop tujca v matično skupino, se je infiltrirala tudi v spoznavni akt. Strah pred stvarmi, ki so posamezniku in skupini, fizično, biološko in/ali kulturno preblizu oziroma predaleč (Augustin, 1988), se je tako odrazil tudi v zgodovini raziskovanja etnično mešanih zakonskih zvez. Pregled raziskovalnih poudarkov pri proučevanju etnično mešanih zakonskih zvez skozi zgodovino znanstvenega soočanja s fenomenom "mešane zakonskosti" nakazuje prisotnost prav tega procesa.

Pospešene prostorske migracije, širjenje zaposlovanja žensk, upad religijskega vpliva in padec pomena pripisanih in večanje pomena pridobljenih določnic ter drugi za sodobne zahodne družbe značilni procesi so se odrazili v večanju števila interzakonskih zvez. Večanje števila mešanih zakonov pa je ne nazadnje tudi posledica možnosti/priložnosti, ki jih poznajo sodobne družbe, ki opredeljuje kompleksni sistem poročne zamenjave (Fox, 1967). Za kompleksni sistem poročne zamenjave je namreč značilna odsotnost pozitivnih poročnih pravil, ki bi eksplicitno določala dovoljene/zahtevane poročne partnerje, rezultat tega pa je "izstrelitev posameznika v različne smeri hkrati, pri čemer se poveže med seboj več sorodstev na kompleksen način" (Fox, 1967:223). Odsotnost pozitivnih poročnih določil se tako odraža v širšem polju razpoložljivih poročnih partnerjev, kar v primerjavi z drugimi modeli izmenjave nakaže večjo verjetnost realizacije interzakonskih povezovanj (Winch, 1964). Poleg tega pa ne smemo spregledati pomena (v sodobnih družbah prevladujoče in visoko vrednotene) romantične ljubezni, ideala, ki sledi prej čustvenim interesom posameznika kot interesom skupine in prevladujoče videnje procesa izbire zakonskega partnerja kot izključno zasebnega akta, neodvisnega od želja in pričakovanj družine, sorodstva in širše družbene skupine. Navedeno je v povezavi s splošnimi transformacijami partnerskih in družinskih oblik v sodobnih (post)-modernih družbah vplivalo na spremenjeno videnje interzakonskih zvez. Teoretično (raziskovalno) soočanje z raznolikimi (modificiranimi) oblikami družinskega in partnerskega povezo- vanja je imelo pozitivne raziskovalne posledice tudi za spremembo videnja etnično mešanih zakonskih zvez.

Čeprav nas (moderna) zgodovina sooča s številnimi in prav nič redkimi oziroma izjemnimi primeri eksogamnega in heterogamnega spolnega in partnerskega povezovanja, je bilo treba prehoditi dolgo teoretično in raziskovalno pot od izpostavljanja odklonskih elementov (tj. patologizacije) mešanih zakonskih oblik do poskusov normalizacije in de-problematizacije videnja in raziskovalnega soočanja s tem specifičnim vidikom partnerskih in spolnih razmerij. Z vidika pluralizma družinskih in partnerskih oblik se (etnično) mešane zakonske zveze tako kažejo kot zgolj ena izmed mogočih oblik partnerskega povezovanja, zato lahko pričakujemo postopen, vendar odločen (raziskovalni) odmik od tradicionalističnega videnja mešanih zvez kot posebne oblike socialne bolezni, odklona ali sramote.

LITERATURA

- AUGUSTIN, B. (1989): *Marriage across frontiers*. Bristol, Great Britain. WBC Print Ltd.
- BERGER, P. L., LUCKHMANN, Th. (1988): *Družbena konstrukcija realnosti*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BREGER, R., HILL, R. (1998): "Introducing Mixed Marriages". V: Breger, R., Hill, R. (ur.). *Cross-Cultural Marriage*. Oxford, New York, Berg, str. 1–32.
- GERRONI-LONG, E. L. (1985): "Marrying Out: Socio-Cultural and Psychological Implications of Inter marriage". V: Kurian, G. (ur.). *Journal of Comparative Family Studies*. Let. XVI, št. 1, str. 25–46.
- DONNAN, H. (1990): "Mixed Marriage in Comparative Perspective: Gender and Power in Northern Ireland and Pakistan". V: Kurian, G. (ur.): *Journal of Comparative Family Studies. Special Issue: Inter marriage*. Let. XXI, št. 2, str. 207–225.
- DRACHSLER, J. (1921): *Inter marriage in New York City*. New York, Faculty of Political Science of Columbia University.
- FOX, R. (1967): *Kinship and Marriage*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GORDON, A. I. (1964): *Inter marriage: Interfaith, Interracial, Interethnic*. Boston, Beacon Press.
- HEGAR, R. L., GREIF, G. L. (1994): "Parental Abduction of Children from Interracial and Cross-Cultural Marriages". V: Kurian, G. (ur.). *Journal of Comparative Family Studies*. Let. XXV, št. 1, str. 135–142.
- HOLLINGSHEAD, A. B. (1950): "Cultural Factors in the Selection of Marriage Mates". *American Sociological Review*, Let. 15, (oktober 1950), str. 619–627.
- HOLLINGSHEAD, A. B. (1952): "Trends in Social Stratification: A Case Study". *American Sociological Review*. Let. 17, št. 6, str. 679–686.
- IMAMURA, A. E. (1990): "Strangers in a Strange Land: Coping with Marginality in International Marriage". V: Kurian, G. (ur.): *Journal of Comparative Family Studies. Special Issue: Inter marriage*. Let. XXI, št. 2, str. 171–191.
- KENNEDY REEVES, R. J. (1952): "Single or Triple Melting Pot? Inter marriage in New Haven 1870–1950". V: *American Journal of Sociology*. 58:56–59.
- KINGSLEY, D. (1941): "Inter marriage in caste societies". V: *American Anthropologist*. Let. 43, str. 376–395.
- LEVI-STRAUSS, C. (1969): *The Elementary Structures of Kinship*. Boston. Beacon Press.
- MAXWELL, A. (1998): "Not all Issues are Black or White: Some Voices from the Offspring of Cross-Cultural Marriages". V: Breger, R., Hill, R. (ur.). *Cross-Cultural Marriage*. Oxford, New York, Berg, str. 209 – 228.
- MERTON, R. K. (1941): "Inter marriage and the Social Structure: Fact and Theory". *Psychiatry*. Let. 4, str. 361–374.
- MILIĆ, A., BERKOVIĆ, E., PETROVIĆ, R. (1981): *Domaćinstvo, porodica i brak u Jugoslaviji*. Beograd. Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.

- MUHSAM, H. (1990): "Social Distance and Asymmetry in Inter-marriage Patterns". V: Kurian, G. (ur.). Journal of Comparative family Studies. Let. XXI, št. 3, str. 307-324.
- PETROVIĆ, R. (1986): "Ethnically Mixed Marriages in Yugoslavia". V: Sociologia: Journal of Sociology, Social Psychology and Social Anthropology - Special Issue Prepared for X. World Congress of Sociology New Delhi, 18 - 23th August, 1986. Beograd. Publication of the Yugoslav Sociological association. Str. 229-239.
- ŠTRUKELJ, I. (1986): *Mešani zakoni - sociološke in socialno-psihološke razsežnosti narodne eksogamije in jezikovne heterogamije (Raziskovalno poročilo)*. Ljubljana, Inštitut za sociologijo.
- WINCH, R. F. (1958): *Mate-Selection - A Study of Complementary Needs*. New York. Harper & Brothers Publishers.
- WINCH, R. F. (1964): "Mate-Selections and the Field of Eligibles". V: Modern Family. Str. 315-356.

Kdo se boji moških v predpasniku

Svoj delež sem se odločila zapolniti s špekuliranjem o tem, koliko so vredne t.i. pozitivne spremembe moških vedenjskih vzorcev v smislu privzemanja ženskih atributov in kako vplivajo na uspevanje sodobne družine. Med prebiranjem "očetovske literature" sem naletela na zanimivega (sicer ameriškega) avtorja Roberta Blya (Iron John, The Sibling Society), ki nasprotuje sodobnemu trendu lepljenja ženskih lastnosti domnevno idealnemu moškemu – očetu, obenem pa imam v mislih naslednji Frykmanov (1996, str. 160) citat: " ... Obiskovalci iz tujine so pogosto presunjeni nad tem, kako spretni so švedski moški s sesalniki za prah, kako menjajo plenice in kuhajo kosilo in kako samoumevno se jim zdi, da nosijo smeti v smetnjak. Gostjam se bo nemara zdelo, da se na Švedskem dogaja utopija v praksi, mnogim moškim pa se bo nemara zdelo, da je lahko huje samo še v peklju ..." Potovanje moških na žensko stran do utopije v praksi se bo zagotovo še nadaljevalo in veliko možnosti obstaja, da bodo moški spet poiskali pot do vodnjaka, kjer živi Iron John.¹ Od utopije v praksi nazaj k Železnemu Janezu torej ...

Tudi Sloveniji je podoba t.i. novega moškega s poslušom za potrebe družine in pripravljenostjo za (enakopravno) sodelovanje pri varstvu in vzgoji otrok deležna odobravanja javnosti in stroke. Manj pogosto se razmišlja o tem, kakšne so posledice takšnega spremenjenega vzorca očetovanja in ali so (bodo) tudi res vedno pozitivne, kot se nekako samoumevno pričakuje. Seveda se je pri tem treba zavedati, da specifično vpletenost sodobnih očetov v družinsko življenje lahko kujemo v zvezde samo, kadar so pozitivne posledice novega načina očetovanja v družini res opazne in oprijemljive in ne obstajajo samo kot nekakšen

¹ "Ko se sodobni moški zagleda dol, v svojo psiho, lahko, če so pogoji pravi, najde pod vodo svoje duše, na mestu, kjer že dolgo ni bilo nikogar, starodavnega poraščenega moža", o katerem govori tudi pravljica bratov Grimm, ki je bila prvič zapisana okrog leta 1820. Nekateri si želijo, da bi moški spet poiskali stik s pozabljenim, starodavnim avtentičnim moškim jazom.

visokoleteč, namišljen in nedomišljen ideal. Ob tem seveda najprej pomislim na to, v kolikšni meri je domnevno večji prispevek očetov v družinskem delu resničen. Energija in čas, ki sta bila vložena v diskurz o spremenjenem očetovanju, sta zagotovo večja od izmerljivih pozitivnih posledic očetovske vpletenosti. Lik očeta se je dolgo zdel tako temeljito vpet, tako stalno prisoten, da pravzaprav ne gre pričakovati hitre spremembe. "... Dogaja se široka sprememba na temeljni, podzavestni, kompulzivni ravni človekove psihe, iz razlogov, ki niso niti osebni niti nacionalni. Tako bogastvo kot revščina producirata v osnovi enako rahljanje družinskih struktur (M. Ventura v Bly 1996, str. 37).

Nekateri današnje mlade moške obtožujejo, češ da niso zmožni vzpostaviti moške identitete doma. V novejših razpravah lahko zasledimo novo obliko očetove odsotnosti, ki tokrat ni (zgolj) fizična. Pravzaprav gre pri sodobnih očetih po mnenju nekaterih avtorjev za pomanjkanje moštosti, čeprav je bila vsa kritika še ne tako dolgo nazaj namenjena prav patriarhalni družini z avtoritarnim očetom, ki mu pomanjkanja testosterona oziroma tako ali drugače izražene moškosti zagotovo ne bi mogli očitati. Med omenjene atipične avtorje s področja raziskovanja očetove vloge v sodobni družini zagotovo spada tudi Robert Bly, ki je osvetlil usodo današnjih moških in očetov iz nekoliko drugačnega zornega kota, in se pri tem izognil trivialni patetiki glorificiranja poženščenega očeta.

Današnji moški se zavedajo, da je podoba odraslega moškega, ki jo servira kultura (ljudskih množic), izrabljena in neuporabna. Moški se nanjo ne morejo več zanesti. Očitno je, da podobe pravičnih, strogih t.i. pravih moških v vsakodnevni praksi ne funkcionirajo več. "Sodobni moški so odprti za nove vizije v zvezi s tem, kakšni bi moški lahko bili." (Bly 1993, preface) Odraslim moškim pomeni danes resno spremembo premik v ekspresivnost. To pomeni opuščanje zadržanega nadzorovanja, popolne predanosti poklicu in suženjske nedostopnosti. Tak stil funkcioniranja je že uničil njihov odnos z družinami. To pomeni, da morajo ne le napredovati v smeri izražanja občutij, vzpostavljanja ponovne povezanosti z naravo, ponovne povezanosti s svetom žensk, ampak, kar se zdi Blyu še posebej pomembno, "tudi ponovno vzpostavitev povezave z globljo stranjo moškosti".

R. Bly je sicer navdušen nad dejstvom, da so moški začeli odkrivati tudi svojo "žensko ozaveščenost", vendar hkrati meni, da pri tem nekaj ni v redu. Moški so v zadnjih dvajsetih letih postali bolj premišljeni in uglajeni (Bly jih imenuje pomehkuženi očetje – soft male,² švedski pisatelj J. Gerdel jih je celo ozmerjal s pezdeti, občutljivci, lahko vodljivimi in butastimi), vendar pa ob

² Soft male zmorejo reči: "Čutim tvojo bolečino" ali "menim, da je tvoje življenje enako pomembno kot moje" pa tudi "skrbel bom zate in te tolažil", vendar pa ne znajo povedati, kaj želijo, in se tega držati.

tem niso postali tudi bolj svobodni in zato naj, dragoceno potovanje moških na žensko stran še zdaleč ne bilo končano.

Pri takšnem razmišljanju ne gre za ščuvanje moških proti ženskam, niti za to, da bi se moškimi povrnile samoumevne pravice do dominance, ki so ženske vrednote stoletja zadrževale v ozadju (če lahko verjamemo lovcem na pristno identiteto sodobnega moškega – ne prevzeto, skopirano soft varianto). “Temna stran moških je očitna. Njihovega norega izkoriščanja naravnih virov, razvrednotenja in ponižanja žensk ter obsedenosti z vojskovanjem se ne da zanikati. K njihovim obsesijam je pripomogla tako genetska dediščina kot kultura in okolje.” (Bly 1993, str. 1)

Nenehno smo deležni pritiska potrošniške mrzlice, ki nas sili, da drsimo nazaj proti adolescenci, proti otroštvu. Nekateri avtorji opozarjajo, da se brez učinkovitih iniciacijskih ritualov in brez učinkovitega načina, ki bi nam omogočil, da bi vedeli, kdaj je naše počasno napredovanje v smeri odraslosti doseglo svoj cilj, sodobni mladi moški vrtijo v krogu. Tisti, ki bi morali biti odrasli, ugotovijo, da je težko ali nemogoče pomagati naslednikom.³ Trenutno smo res nekje na poti, ki pelje stran od razvrednotene moško-očetovsko orientirane družbe. “Ljudje se ne trudijo več, da bi odrasli, in vsi smo kot ribe, ki plavajo v bazenu napol-odraslih. Gre za naslednje pravilo: Kjer je bilo prej zatiranje, bo zdaj fantazija. Mi, človeška bitja, se potikamo naokrog, lovimo svojo lastno fantazijo. Nikoli je ne moremo ujeti, zato se branimo na najpreprostejši način: s hitrostjo. Kamorkoli se namenimo, povsod je gneča in ljudje so si povsod podobni.” V zvezi z navedenim citatom Bly (1996) poudarja, da so si danes mladi po vsem svetu zelo podobni. Nosijo podobne kavbojke, poslušajo isto glasbo, govorijo univerzalen jezik, ki ga narekuje sporazumevanje prek računalnika. Včasih se čutijo bolj navezane na druge vrstnike, kot pa na člane svoje lastne družine. Odrasli nazadujejo v adolescenco in ko najstniki to opazujejo, ne čutijo nobene želje po tem, da bi postali odrasli. Bly (1996) meni, da je družba takšnih napol odraslih najbolj razvita prav v ZDA, vendar pa je očitno, da podobne tendence hitro naraščajo tudi drugod po svetu. Tako govori o sibling society (družbi vrstnikov). Na to mesto verjetno sodi asociacija z Laschevo Kulturo narcizma, kjer avtor navaja, da tendenca usihanja očetove avtoritete vodi do infantilnih in narcisoidnih značajev, ki so nekaznovani rasli ob negotovih, šibkih starših. Svoje strahove in fantazije lahko projicirajo v nasilno in zbirokratizirano družbo. Zgodi se, da morala izginja v permisivnem in terapevt-

³ Bly je opazil, da so ljudje videti čedalje mlajši; fotografije moških in žensk pred stotimi leti izražajo misel “odrasli smo in prav nič ne moremo zato”. Obrazi sodobnih slehernikov, ki jih srečujemo na ulicah, pa govorijo “otroci smo in prav nič ne moremo zato”. Nekateri petdesetletniki jih danes kažejo trideset, kar lahko delno pripišemo zdravi prehrani in redni telesni vadbi, delno pa nezmožnosti prehoda v odraslost.

skem besedičenju, kjer nihče ne prevzema nikakršne odgovornosti ... Z Laschem se strinjajo tudi drugi sodobni kulturni pesimisti (Donzelot, Bopp, Groen, Frykman). V naraščajočem izenačevanju med očetom in materjo vidijo temeljni problem otrokovega razvoja.

“Naš notranji sodnik (superego) je spremenil svoje zahteve. Medtem ko je nekoč zahteval visoke standarde v umetnosti, pri pisanju in etiki, danes zahteva hiter uspeh pri dvajsetih ali dvaindvajsetih letih. Ta notranji sodnik ostaja avtoritaren in brutalen, vendar ne zahteva več časti, discipline in uglajenosti, temveč javno priznanje. Ideja o tem, da je naš notranji sodnik spremenil svoje zahteve tako, da zdaj namesto dobrote zahteva slavo, nas lahko strezni. Če se je superego resnično spremenil, to pomeni, da je potrošnikova brezvoljnost in kapitalistična odvisnost od spodbujanega pohlepa spremenila znotraj človeškega bitja nekaj temeljnega, česar Freud nikoli ni pričakoval.” (Bly xiiii, 1996) Tudi zato je danes očetom težko najti način, kako se približati otrokom, katere vrednote jim predstaviti, proti čemu se boriti in s čim se strinjati. Mnogi očetje (pa tudi nekatere matere) se čedalje bolj odrekuje strogosti. Lahko bi rekli, da so starši, učitelji in javni mediji prenehali zagovarjati asketizem mladih in trdo delo, in niso več toliko nasprotovali preživljanju prostega časa na način, ki so si ga mladi izbrali sami. Nekateri so opazili nenavadno veliko željo odraslih po tem, da bi bili ljubljani, ob tem pa ne čutijo potrebe, da bi to ljubezen vračali. Težko bi bilo najti še kakšen učinkovitejši način za to, da je starš vreden ljubezni, kot je poenostavljeno strinjanje z vsemi zahtevami otrok.

Zakaj naj bi si še posebej očetje nenadoma tako želeli ljubezni s strani svojih otrok? Vzrok lahko leži v specifični sodobnega delovnega mesta, ki je postalo bolj neosebno in prazno. Ko sta začela prevladovati informacijska revolucija in pisarniško delo, se je vez med očetom in sinom razrahljala. Če oče preživi doma le eno ali dve večerni uri, ostanejo na voljo edino ženske vrednote. A. Mitscherlich (Bly, 1993) je razvil naslednjo metaforo: v sinovi psihi nastane luknja. Če sin ne more videti očetovega delovnega mesta ali tistega, kar dela, ali si potem lahko predstavlja svojega očeta kot junaka, kot tistega, ki se bori za dobro, kot svetnika ali viteza na belem konju? Na prazen prostor se naselijo zli duhovi, duhovi sumičenja ...

Moški so v službi deležni manj prijateljskih odnosov in jih zato več potrebujejo doma. “Gre za razkritje moške lakote po čustveni zadovoljitvi.” (J. Henry v Bly 1999, str. 5) Ker so na delovnem mestu prikrajšani za osebna pričakovanja, so očetje globoko posegli v čustvene vire svoje družine, da bi bili deležni nežnosti in bližine svojih otrok (kar je do sedaj pripadalo ženskam). Videti je, da so otroci nad tem navdušeni. Morda očetje niso dobili dovolj podpore s strani okolja, morda so pogršali ljubezen starih staršev, ali pa so se začeli zave-

dati, da so od svojih oddaljenih očetov dobili zelo malo ljubezni. Kakorkoli že, mnogi očetje so (v Ameriki je ta trend postal razviden v poznih 50.) začeli opuščati tradicionalno postavljene omejitve, v povračilo pa so zahtevali novo vrsto ljubezni s strani svojih otrok. Otroci so hitro opazili, da razpolagajo z novo vrsto moči. Ko so razveze postale razširjen pojav, pravica do varstva in vzgoje otrok pa je ostajala materam, se je ta nova moč otrok še okrepila. Razvezani oče si med vikend-obiski svojih otrok začne dovoljevati več permisivnosti, medtem ko so bili vikendi prej čas, ko so morali tudi otroci prevzeti svoj delež družinskega dela. Če očeta ni doma, očitno marsičesa od otrok ne more več zahtevati.⁴

Ko je v današnji družini oče prisoten, ne more več računati na spoštljivost in ustrežljivost iz dobrih starih časov. Kultura očetom ne ponuja več tako obsežne in samoumevne protekcije, ki so jo uživali v paternalistični družbi. Njihova oblast je zožena in avtoriteta zrahljana. Očetje res doživljajo preobrazbo, le da tega večinoma sami še niso dojeli. Vsi govorijo o tem, da so današnji očetje drugačni, oni sami pa se s to drugačnostjo še ne znajdejo najbolje. Nekaterim to ustreza, drugi tožijo nad izgubo očetovske avtoritete, tretjim pa se zdi, da se bliža konec sveta oziroma "da je lahko huje samo še v peklju".

Matere in očetje še vedno posredujejo nekatere tradicionalne vrednote, kot so npr. empatija, disciplina, poštenost, odgovornost do skupnosti, pripravljenost pomagati, vendar pa so starši pri tem čedalje bolj nemočni. Spoprijemanje s poklicnimi zahtevami čedalje bolj postaja nadomestek za očetovanje in materinjenje. Ta pojav zavzema neslutene razsežnosti in ga ni več mogoče zaustaviti. Tako matere kot očetje imajo danes občutek, da so nadomestljivi. Videti je, da je zanemarjanje otrok s strani njihovih staršev postalo fenomen, ki se je razširil po vsem svetu. Kot da starši ne zdržijo morilskega tempa vzgoje svojih lastnih otrok. Velja opravičilo "saj služimo zanje".

Odkritja sodobne psihologije so starše prestrašila s tem, ko so jim odkrila kopicu napak, ki jih bodo zagotovo zagrešili pri vzgoji svojih otrok. Starši so pretreseni, ker so spoznali, da "slab otrok" ni postal slab zaradi semena zla, ampak zato, ker "so ga starši hranili iz zaloge slabe hrane, ki so jo zakuhali stari starši". Številnim staršem je danes jasno, da otrok ni mogoče vzgajati, ne da bi pretrpeli določeno škodo.⁵ Občutek, da je nekdo zaradi svojega lastnega otroštva lahko odgovoren za to, kar je narobe z njegovimi otroki, lahko proizvede globoko tesnobo. To danes občutijo skoraj vsi starši, čeprav se vse do dvajsetega stoletja tega strahu niso zavedali.

⁴ Glej poglavje Razveza ogrozi očetovanje (Zavrl 1999).

⁵ "O svojem očetu sem začel premišljevat kot o nekom, ki me je prikrajšal za ljubezen ali pozornost ali prijateljstvo, vendar vem, da je bil tudi on prikrajšan za to s strani njegovega očeta in matere in kulture." (Bly 1993, str. 24)

Številni sodniki, sociologi in pravniki so skozi zadnjih sto let očetom bolj odrekli pomembnost njihove vloge v družini. Odločitve sodnikov, ki dodeljujejo otroke v varstvo in vzgojo večinoma materam, odražajo idejo o nepomembnosti očetov in jo še poglobljajo. Hkrati pa tudi vemo, da številni sodobni očetje zapuščajo družino v čustvenem pogledu, s tem da preživijo na delovnem mestu (in siceršnjim lovom za zaslužkom) večino dneva in zvečer vidijo svoje otroke samo še v obliki spečih angelčkov. Kakorkoli že, očetje postajajo "redka dobrina". Izginjajo zakonsko (če se vam je rodil otrok v okviru zunajzakonske skupnosti, ali kakorkoli že brez moža, ste verjetno opazili, da je v rojstnem listu vašega novorojenca na mestu očetovega imena – prazen prostor) in fizično.

Adolescenti so od nekdaj zavračali pravila in cilje odraslih. Takšen odnos je pravzaprav značilen za obdobje, ki naj bi pomenilo neko prehodno fazo. Problem nastane, ko ljudje ostanejo na ravni adolescence veliko predolgo. Ker se danes adolescenca razteguje nekako od petnajstega pa vse do petintridesetega leta, teh dvajset let čemerno trmaste tišine ali aktivnega zavračanja lahko povzroči nepopravljivo škodo.⁶ Ko dovolj ljudi obstane oziroma nazaduje na medvrstniškem stanju odnosov, družba od svojih ljudi ne more več dobiti zahtevnega ali tenkočutnega dela od svojih ljudi, ker se standardov ne da več razbrati. Moški in ženske se v svojih dvajsetih letih zaposlijo tudi v šolah in če so v tridesetih še vedno adolescenti, njihova sovražna naravnost do skupine lahko postane otipljiva in očitna. "Udejanji se njihov skriti impulz pod geslom skrbim za svoje sovrstnike, moje potrebe so pomembne, če skupina ne preživi, si tega ne zasluži". Sovražnost do večje skupine je danes prisotna tudi v osnovni šoli. Ni nenavadno, če učenec nižjih razredov utemelji, da mu ni treba ubogati nekoga, ki je samo učiteljica (kar sem na lastni koži izkusila, ko sem se prvič poklicno srečala z razredom prvošolcev pred dvema letoma, ko mi je eden izmed njih na moj "dober dan" odvrnil s "fakoftastara"). Ko starševstvo postaja manj učinkovito, otroci postajajo bolj težavni in čedalje manj zmožni čutiti pripadnost katerikoli dostojni skupini. Torej je razumljivo, da iščejo spoštovanje in osebno dostojanstvo pri svojih vrstnikih (Bly, 1996).

S tem, ko se zaloga odraslih moških manjša, čedalje manj hčera odraste z izkušnjo prisotnosti odraslega moškega, zato si izberejo partnerja, ne da bi se ozirale na standard zrelosti. Ženske so pretresene, ko sprevidijo, koliko moških je nemočnih, izoliranih in impotentnih od hrepenenja. Današnjim hčeram je

⁶ "Bojim se biti ameriški oče v sodobnem svetu. Vzgojili so me kot njegov lik iz petdesetih, tako glede spolnosti, družbe kot tudi politike je bila najina vzgoja zelo podobna. Konservativna. Družina ti samo koristi, stori, kar je prav, bodi družinski človek. Nenadoma pa nam sodobna družba narekuje, naj se enačimo s svojimi otroki. Zadeve je treba razlagati in nič več kriče ukazovati. Igrati sem moral očeta, nekoga, ki ga občudujejo in jemljejo za vzor, po duši pa sem še manjši od otroka ... (Ang Lee, 1999, str. 95)

pogosto namenjene vse premalo materinske pozornosti. Njihova pot napredovanja v smeri proti odraslosti je večkrat prekinjena z njihovo lastno potrebo po materinski pozornosti, ki jo zahtevajo, od starejših žensk in moških ali od svojih partnerjev. Nekatere poskušajo po materinsko skrbeti same zase, tako da ostanejo razpete med materjo in majhno deklico. Spet druge namerno zanosijo pri štirinajstih, saj upajo, da bodo na takšen način deležne materinjenja.

Zgodba o Ojdipu postaja v sodobni družbi čedalje manj uporabna. Ne odraža trenutnega stanja odnosov med očetom in sinom. Mladi moški ne želijo ubiti svojega očeta, sploh pa ga mnogi sinovi niti niso nikoli srečali. Hrepenenje po očetu vse bolj nadomešča jezo nad očetom. To hrepenenje je menda še posebej očitno v ameriških vrtcih, "kjer se majhni dečki dobesedno obesijo na hlačnico kateremukoli moškemu, ki vstopi v prostor, in ga potem nočejo več spustiti iz rok". Če takšni ponazoritvi odпустimo kanček ameriške patetičnosti, pa se vseeno ne moremo ogniti kruti resničnosti, da institucionalna vzgoja otrok pač resnično poteka skozi žensko perspektivo. Zdi se, kot da se temu dejstvu s skupnimi močmi spoštljivo izogibamo.

Mnogi mladi moški ne prispejo več do Ojdipovega zidu. V stari paternalistični družbi (pogosto nezdravi še posebej v okviru rivalstva med očetom in sinom) je sin pri dvanajstih do petnajstih letih naletel na Ojdipov zid. To se še vedno dogaja. Morda si oče pridržuje pravico, da sinu narekuje, kaj je treba storiti, morda le arogantno ukazuje drugim okrog sebe, sam pa ne stori ničesar, ali pa omalovažuje sina: "Nikoli ne storiš ničesar tako, kot je treba!" "Zakaj ne prestaviš svoje riti in ničesar ne ukreneš?" Ko se sin v takšni družini razjezi in spleza na Ojdipov zid, naleti na očeta, ki že stoji na zidu. Spoprimeta se in včasih pade dol eden, drugič drugi. Če sin preživi takšen spopad, pridobi precejšnje zaupanje preprosto zaradi soočenja z očetom. Včasih mu tako pridobljeno zaupanje zagotovi energijo za prehod v odraslost. Če je oče fizično ali pa celo samo čustveno odsoten, pa je omenjeni zid težko zagledati ali izkusiti. Sin lahko pride v bližino zidu, pa potem spet preprosto odvijte nazaj k materi. Ta povratni ovinek nazaj v materino zavetje se v sodobnih družinah dogaja tako pogosto, da tega ne moremo prezreti (Bly, 1996).

Sinovi z nedosegljivim ali odsotnim očetom očitno ostajajo brez zgleda, ki bi mu lahko sledili, da bi se znali na primeren način soočiti z moško jezo; da bi vedeli, kako je videti, kakšni občutki so povezani z njo, kako jo spoštovati, kako nekaj povedati, ne da bi koga prizadeli ali kako preprosto pustiti, da mine. Ti sinovi se ponavadi tako bojijo jeze, da jo v celoti potlačijo. Ko sta se nekdam oče in sin soočila na vrhu Ojdipovega zidu, je njuna obojestranska jeza včasih pripeljala do obžalujočih rezultatov. Zdaj, ko je veliko očetov odsotnih, se milijoni moških pasivno vlačijo v nevarnem, zastrašujočem in neartikuliranem fan-

tazijskem svetu. Takšni ljudje niso osvobojeni agresije; sami sevajo agresijo, ki je zmedena, neusmerjena in neutolažljiva (ibidem).

Nepotešena lakota po očetu je pogosto združena s sinovim naraščajočim občutkom odgovornosti za njegovo mater. Sinovi v odsotnosti zaščitniškega odraslega moškega sebe zadolžijo za “glavo družine” in materinega zaščitnika. Hkrati očetova odsotnost v današnji družbi vrstnikov tudi za matere pomeni prevzemanje (pre)težkega bremena.

Robert Bly skozi The Sibling Society dokazuje, da lahko red in harmonijo dosežemo le skozi proces socializacije. Prek interpretacije različnih mitov in legend dokazuje, da je socializacija mogoča le tako, da je sin vpeljan v sozvočje z iniciacijo, kar v zameno zahteva ritual. “Ko mladi moški rituala ni deležen, je ujet v horizontalnem svetu – izgnan iz harmonije in reda”. Ritualni v naši družbi niso dejavni.⁷ Inicijacija je pomembna zato, ker pusti otroku občutek, da so bolečine odraščanja povezane s silami, ki presegajo materine in očetove moči. Dečki v današnji družbi čutijo nenehno potrebo po iniciaciji moškega duha, vendar jim je starejši moški na splošno ne omogočijo. Napaka nuklearne družine ni toliko v tem, da je neurejena in polna dvojnih meril, ampak v tem, da starejši moški zunaj nuklearne družine sinovom ne ponudijo več učinkovitega neškodljivega načina za prekinitev vezi s starši. Stare kulture so verjele, da fant postane moški samo skozi ritual in trud – samo z aktivnim posredovanjem starejših moških, kar pomeni, da starejši moški sprejmejo mlajše v starodavni, mitologiziran, instinktiven moški svet. Očitno možatost ne pride kar sama od sebe.

Javni mediji čedalje bolj vztrajajo pri mnenju, da je vloga moških v tranziciji in da si moški lastijo ženske attribute. J. Galoway (2000) je omenila naslednje: “Mislim, da obstaja napeta konfuzija o tem, kako naj bi se obnašali. V Britaniji se je pojavila tako imenovana lad culture, ko se ženske obnašajo kot moški, kadijo cigare, tekmujejo z njimi v pitju alkohola ... In to je zelo mlada generacija deklet, šestnajst, sedemnajst, ki počnejo to zato, ker je cool, zabavno ... Gotovo je to trend. Kulturni indikatorji kažejo, da tisto, kar je bilo nekoč običajno za moške, postaja ženska stvar. Več in več moških ostaja doma, medtem ko mlada dekleta zapuščajo dom in hodijo ven. Včasih so dekleta ostajala pri materi in očetu, dokler se niso omožila. Zdaj so one tiste, ki si želijo v svet, sledijo ambiciji. Očitno je to nov fenomen zahodnega sveta, vendar nihče ne ve, kaj zares stoji za tem”. Hkrati je v zahodnoevropskem svetu v zadnjem času npr. vse več povpraševanja po moških baby siterjih. Menda imajo otroci za svoje varuške raje moške kot ženske. Tudi predstavniki specializiranih agencij

⁷ Nekateri menijo, da sicer obstaja možnost, da bi si spet pridobili nekatere dele rituala – saj je to možnost, ki jo ponujajo kulture po vsem svetu – gre za ponovno predstavitev rituala, ki ni osredotočen na maskulinistično doktrino, ampak gre za ritual, ki ga odobravajo tako moški kot ženske.

poročajo, da je čedalje več povpraševanja po moških varuškah in verjetno ni treba posebej poudarjati, da so pri svojem delu plačani boljše kot njihove kolegice.

Nekateri poskušajo moški spol opredeliti kar skozi biološko predispozicijo, ki mu je dana v obliki testosterona. Prav ta naj bi bil po njihovem glavni krivec za tipično moške vedenjske vzorce: nagnjenost k prevladi in nasilju, nagibe k tveganemu početju in težnjo po kratkotrajnem izbruhu napetosti in hitri pomiritvi. Pri tem se seveda zastavlja vprašanje, kaj počnejo s testosteronom sodobni soft male oziroma koliko časa je minilo, odkar so biologi nazadnje izmerili raven testosterona. Mladim ženskam, ki nameravajo stopiti v zunajzakonsko, zakonsko, predzakonsko, pozakonsko, medzakonsko in še kakšno zvezo z bolj ali manj (do)življenjskim partnerjem, seveda priporočam, da si kupijo balončke za preskušanje vsebnosti testosterona (ki jih bo kmalu mogoče kupiti v najbližji dobro založeni lekarni), preden naredijo usodni korak ...

Ameriška feministka Susan Feludi (Backlash, 1991) je v svoji raziskavi ugotovila, da so bili ameriški moški po drugi svetovni vojni izdani: kot zmagovalcem v vesolju in branilcem naroda jim je bila obljubljena moškost. Nenehna kultura potrošništva pa zdaj jemlje mero za koristnost moškega doma in na delovnem mestu po velikosti bicepsov⁸ in dolžini njegovega avtomobila. Ugotovitev lahko posplošimo tudi na druge narode. Feludijeva meni, da je še vedno na delu tabu, ki mnogim moškim onemogoča, da bi govorili o tistem, kar jih muči, ker bi tako pokazali svojo ranljivost. Ne vedo, kako bi se bilo treba lotiti zadeve. Ko postane nelagodje preveliko, stara paradigma dokazovanja moškosti odpove. Temelji namreč na razpoznavanju in premagovanju sovražnika, toda tega ni več ali pa ni jasno, kaj je. Omenjena avtorica je našla nonšalantno rešitev za moške v tem, da postanejo bolj človeški namesto možati, in tako ustvarijo novo paradigmo za človeški razvoj, ki bo odprla vrata obema spoloma. Ali je sodobnim moškim med potjo do moške človečnosti (karkoli že to pomeni) v narobe svetu lad sulture in baby sitters res na voljo le tolažilen bodibilderski videz po sistemu galofaks.⁹

“Vzorec Jaz Tarzan, ti Jane za mnoge res ni več sprejemljiv, nismo pa še našli boljšega, ki bi bil sprejemljiv za oba spola – in tudi za otroke. Zdi se, kot da se obe strani trdno borita za svoje položaje v strahu, da bi sicer drugi izkoristil položaj ...” (Skynner, Cleese, 1994). Sodobna Jane bi res lahko rekla “Jaz Jane, ti tudi Jane?” Ob tem pa se mi zdi nazoren komentar prijateljice, ki se je o

⁸ Kljub svoji očitni nesmiselnosti je bodibilding bolj razširjen in priljubljen kot kdajkoli prej. Razlogov za to je veliko in tudi raznoliki so. Eden izmed njih je zagotovo iluzija moči (četudi je podoba mišičnjaka groteskna), ki jo daje tistim, ki je nimajo (G. Day, 1993).

⁹ Krma za vzrejo t.i. industrijskih piščancev.

želenih kvalitetah svojega moža in očeta njenih otrok izrazila takole: "... vse lepo in prav, ampak resnično si ne želim, da bi si ga otroci predstavljali kot nekoga v predpasniku – lepo te prosim". Predpasniški imidž so si sodobni moški že nakopali – ne vede, mimogrede skozi povabilo v svet ženskih čustev, saj se današnji otroci (novorojenčki) prvič srečajo z očetom v predpasniku.¹⁰

Jung (Bly, 1993, str. 24) je v povezavi z očetovo odsotnostjo opozoril na naslednje: ker je pretežno mati tista, ki uvaja sina v svet čustev, se bo naučil ženskega odnosa do moškosti in bo privzel ženski pogled¹¹ na svojega lastnega očeta in svojo moške lastnosti. Očeta bo gledal skozi materine oči. Ker oče in mati tekmujeta za sinovo naklonjenost, le-ta ne more izoblikovati neizkrivljene podobe očeta skozi materin pogled, niti nepristranske podobe matere skozi očetov pogled.

Bly (1996) meni, da nekatere matere širijo svoje mnenje o tem, da so civilizacija, kultura, čustva in odnosi stvari, ki si jih delijo matere in hčere ali matere in dojemljivi sinovi, medtem ko se očete povezuje s togostjo, morda brutalnostjo, obsesijo, racionalizmom, z nečim, kar je brezčutno: tako sinovi lahko odrastejo s popačeno podobo svojega očeta – ki ni toliko posledica očetovih besed ali dejanj kot materinega načina dožemanja teh besed ali dejanj. Pri tem zagotovo ni mislil, da so vsi očetje dobri; matere imajo lahko prav, kar se tiče očetove negativne plati, trdi le, da so ženske lahko tudi pristranske, ko gre za presojanje moških potez. Če se sin nauči čustvovanja večinoma od matere, bo verjetno tudi na svoje moške poteze gledal z ženskega stališča. Lahko da bo nad njimi navdušen, vendar se jih bo bal. Morda jih bo obžaloval in jih želel spremeniti, morda jim ne bo zaupal in se jih bo želel znebiti. Lahko jih bo občudoval, vendar pa mu nikoli ne bodo domače. Veliko današnjih mladih moških želi od očeta prejemati kopijo materinske vzgoje ali ženske naklonjenosti, ki je niso bili deležni v zadostni meri.

¹⁰ "Bil sem z Betsy, ko se je Jonathan rodil, vendar so jo potem odpeljali v sobo za okrevanje, Jonathana pa v sobo za novorojenčke in ostal sem sam. Ko sem poklical starše, so hoteli vedeti, koliko je tehtal, vendar tega nisem vedel. Zato sem odšel do sobe za novorojenčke, da bi to izvedel. In rekli so: 'Ali želite vzeti v naročje svojega sina?' Rekel sem: 'Ja, seveda. Ali ga lahko PRIMEM?' Rekli so: 'Da, samo natakните si tale predpasnik.' Tako sem ga pestoval kakšnih 20 ali 30 minut. Pogovarjal sem se z njim in mu govoril, kakšno bo nekoč življenje, če bo šlo vse po sreči. Prisegam, da sem jokal. To je bil zame prav poseben in zelo čustven dogodek." (Daniels in Weingarten 1988, str. 47)

¹¹ Otroci so tudi v osnovnih in srednjih šolah polovico budnega dela dneva prepuščeni v (ne)milost učiteljicam. Ko mi je bilo pred nedavnim dano prisostvovati uri karateja, ki sta jo vodila moška učiteljca, sem bila pozorna na svojevrstno ozračje: upoštevanje pravil brez ugovorov, delavnost, takojšnja kazen (10 sklec ...) za morebitno neposlušnost, pristna zavzetost, zahtevnost. Prepričana sem bila, da moj šestletni (mamic, babic, materinskih vzgojiteljic in učiteljic vajen) sin takšnega tempa ne bo dolgo zdržal, vendar je na moje presenečenje do konca poskušal upoštevati sicer prezahtevna navodila in potem navdušen pripovedoval, da je "fuldobr" in spraševal, kolikokrat gre še spat da naslednje ure karateja. Navdušenje nad moško perspektivo?

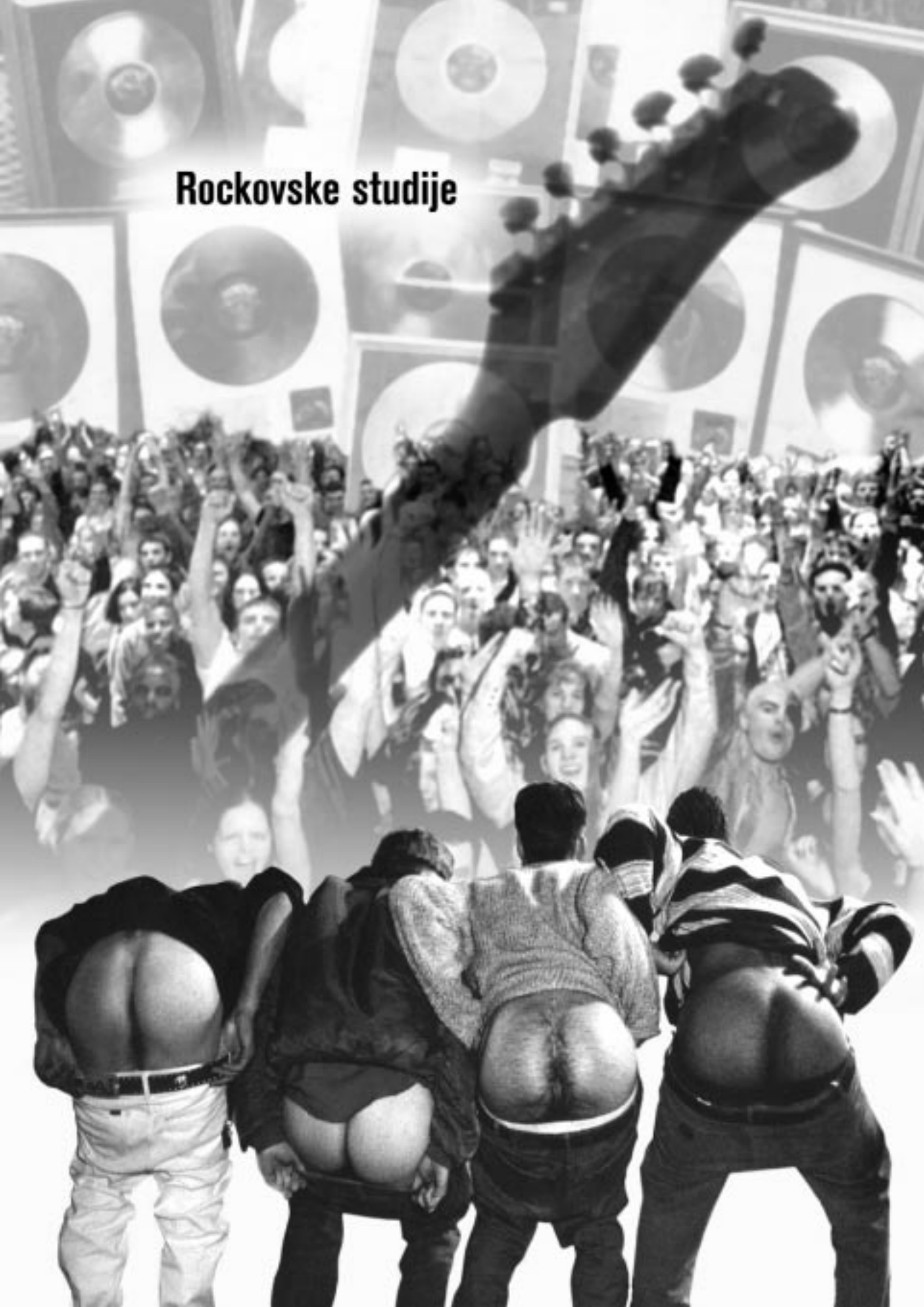
Mogoče je, da bližine z očeti, ki si jo tako želimo, pravzaprav ne bomo izkusili nikoli¹² in je vse skupaj samo maratonski tek za vozom. Kot da ne najdemo takšnih lastnosti dobrega očetovanja, ki bi bile dovolj oprijemljive in opremljene z odrešilnim znakom kakovosti. Bolj ko očetom odpiramo pot do družine, do bližine z otroki in do možnosti sodelovanja v družinskem delu, bolj njim nekako sproti uspeva, da se pri stranskih vratih izmuznejo iz okvira zastavljenih pričakovanj. Sodobni moški iščejo nekaj več (od mišic iz fitnesa). Ustrašili so se preobrazbe svoje moške duše v žensko. Začeli so črpati vodo iz vodnjaka, kjer živi starodavni, poraščeni mož. Ker za zdaj še niso pripravljeni na soočenje, se bodo še nekaj časa morali ukvarjati z zamudnim (vedro za vedrom) črpanjem vode.

LITERATURA

- Lamb, V. M. E. (ed.), *The Role of the Father in Child Development*, str. 49–66. New York idr.: John Wiley and Sons, 1997.
- Marsiglio, W. (1996). *Father's Diverse Life Course Patterns and Roles: Theory and Social Interventions*. V: W. Marsiglio (ed.), *Contemporary Theory, Research, and Social Policy*, str. 78–102. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 1996.
- Swedin, G. (1996). *Sodobno švedsko očetovstvo*. V: G. Bergstrand (ed.), *Prastari moškosti*, str. 118–140. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1996.
- Zavr!l, N. (1999). *Očetovanje in otroštvo*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1999.
- Bly, R. (1996). *The Sibling Society*. Penguin Books, London 1996.
- Bly, R. (1993). *Iron John*. Element Shaftesbury, 1993.
- Ang, L. (1999). *Katalog 10. mednarodnega filmskega festivala v Ljubljani* 5.–9. 11. 1999.
- Galloway, J. (2000) *Intervju v časopisu Delo*, 14. oktober 2000–11–06.
- Skinner, R in Cleese, J. (1993). *Družine in kako v njih preživeti*. Tangram, Ljubljana, 1994.

¹² Mitologija je polna zgodb o slabem očetu, o požiralcu sinov, oddaljenem avanturistu, posestniškem in ljubosumnem velikanu. Dobrih očetov v mitih in pravljicah ne zasledimo pogosto.

Rockovske studije



Rockovske študije

Eksplozija “šolskega dela” z rockovsko glasbo se kaže tudi pri nas. In prav Časopis za kritiko znanosti ta trenutek v Sloveniji nudi prostor, kjer je mogoče kontinuirano objavljati razmišljanja o popularni glasbi. Ponuja možnost, da o umetnosti, ki ti je najbližja in jo tako ali drugače živiš, lahko razpravljaš z ostalimi gorečnejši tega polja sodobne, popularne godbe.

Razmišljam v smeri, kaj je rock'n'roll naredil iz glasbe in obratno, o tistem večnem vprašanju obstoja neke umetniške oblike, o položaju, v kakršnem se trenutno nahaja, o fazah njegovega preoblikovanja, o večnem vprašanju: ali je rock mrtev? Zanima me aktualno stanje rockovske kulture, ujete v primež sodobnega trenutka in neusmiljene tržne ekonomije. Kam gredo pričakovanja glasbenikov in poslušalcev? Kje so nove glasbene inovacije? Vloga medijev? Založb? Novi načini distribucije glasbe? Vdor globalizacije v sodobne glasbene tokove. Vloga tako imenovanih “alternativcev” kot prikritih agentov znotraj korporativne glasbene industrije. Opisano predvsem s stališča neposredno prizadetih (konkretno članice skupine), ujetih med dvema ognjema, pričakovanjem založb in tako imenovano underground kredibilnostjo. In vseprisotno vprašanje: Kaj je še možno narediti z rockovsko glasbo, oziroma v rock glasbi danes? In pri tem se razkriva dvojna narava “show businessa”, “show” kot posel in posel kot spektakel. Kdo je tu lahko kooperativen? Ali nosijo levji delež odgovornosti tudi neinventivni, neizobraženi, ozki glasbeni uredniki in uredniška politika večine glasbenih redakcij praktično vseh medijev v Sloveniji? Tu je še vprašanje založništva. Razmerja med avtonomnimi ustvarjalnimi željami in zahtevami založnikov so se zgladila, a tega je že 25 let. Kakšna so tovrstna razmerja danes in predvsem pri nas? Kako funkcionirajo velike glasbene založbe?

In kje je danes subverzivnost rocka, še posebej njegovega najbolj skrajnega dela? Rockovska glasba je odigrala različne vloge: od subverzivne sile do pomirjanja revolucionarnih pojavov. Za subverzivno delovanje v glasbi je potrebna kreativnost,

spontanost in možnost samorefleksije. Le tako lahko glasbeno delovanje pripomore k družbenim spremembam. In reprezentacija spola in seksualnosti v rockovski glasbi s poudarkom na temah: glasba in telo, jezik, imaginacija, modeliranje avtentičnosti, prisilna heteroseksualnost, kultura ženskih glasbenih skupin in opis karnevala. Karneval lahko razumemo tudi kot izjavo o preziranju uradne kulture, in to ne samo visoke kulture, temveč tudi množičnih medijev, ki vztrajajo v lastni trivialnosti in banalnosti. In na koncu, toda ne nazadnje, razmišljanje o glasbeni relaciji rock/rave, oziroma o tem, da sta kljub siceršnjemu in precejšnjemu antagonizmu, dva v osnovi zelo sorodna socialno estetska projekta. Kako uspešna je tranzicija rockovske glasbe skozi medije? Ali bi Nirvana brez MTV-ja preživela? Se zavedamo dejstva, da v Sloveniji nimamo profiliranega časopisa ali kakršnekoli publikacije, ki bi, z veliko mero entuziazma, predhodnega znanja in kakovostne uredniške politike, lahko zajela in artikulirala sodobne tokove v svetovni popularni godbi? Zajela popularno kulturo doma in na tujem, recenzirala poplavo glasbenih produktov, ki jih industrija zabave vsakodnevno ponuja tržišču. Prevssem pa trezno in z dobršno mero razuma artikulirala svoja mnenja in stališča. In ker verjamem, da na posameznicah(-ikih) še vedno temelji revolucija, sem svoja razmišljanja ponudila v razmislek avtoricam in avtorjem. Ljudem, ki so tako ali drugače že vsaj desetletje in več aktivno prisotni v slovenskem javnem prostoru. Ko je govor o popularni godbi seveda. Tisti, ki me zanima, o kateri neprestano razmišljam, jo vrednotim, skratka živim. In me napolnjuje in navdihuje. Kakor tudi dejanja in razmišljanja vseh, ki so se odzvali mojemu povabilu. In prispevali svoje besedilo v tematski blok s preprostim naslovom "rockovske študije". Vzeto v najširšem smislu besede. Vzeto v tistem najbolj iskreno radovednem in razmišljajočem podtonu. Ko nanese beseda na rock, gledano s stališča umetnosti, kot estetski presežek. Kdo se zapiše hudiču rocka, pravi Rajko Muršič, ki se odgovoru elegantno izogne z opravičilom, da o njem reflektira in piše. Toda izvorni greh ni zato nič manjši ali pomembnejši. Kajti kot umetniška praksa tudi rock učinkuje skozi zasebno izkustvo.

Kam bo zavil rock 21. stoletja? Na to lahko odgovoriš le s svojo lastno izbiro izključujočih se alternativnih drž konservativnosti in avantgarde. Čemu rock? In zakaj ne? Rock kot neposredno izkustvo dan in dostopen pojav, vendarle empirično preverljiv. Zato je tudi napoved preprosta: rock'n'roll bo živ, dokler bo živ vsaj kakšen posameznik, ki ga bo znal igrati, ali dokler se bo še našel kdo, ki ga bo poslušal shranjenega v večnosti zvočnega zapisa.

Ali: rock'n'roll kot bežna inačica tistega življenja, ki bi ga vsakdo živel v najboljšem vseh možnih svetov.

Rock med godbeniško zavezo in mladostniškim ropotanjem

“Rock’n’roll je bil zelo preprosta glasba. Vse, kar je kaj veljalo, je bil hrup, ki ga spremljal, tempo, tek, agresivnost, novost. Edini tabu je bil dolgočasje.”

(Nik Cohn, 1969: 30)

“Kako lahko posameznika, ki je vedno nekaj posebnega, pripravimo do bolj uniformnega vedenja? Uporabljati mora isti jezik kot drugi in iste merske enote; prevzeti mora določeno kulturo kot ozadje svojemu doživljanju.”

(Mead, 1997: 31)

Beatli so se v svojih naivno lepih mladostnih časih uspeha brez zadržkov pošalili iz lastne podobe v oddaljeni prihodnosti, ki je danes njihova resničnost. Čeprav kot posamezniki niso ne vem kako aktiven in pomemben del sedanjega rokovega dogajanja – kljub takšnim in drugačnim revitalizacijam njihove legende –, ni mogoče trditi, da so povsem utihnili. Še manj bi bilo to mogoče trditi tudi za njihove večne tekmece, The Rolling Stones. “Pravi” rokerji svoje kitare, ojačevalce in bobne pač odnesejo s seboj v grob. Tako kot vsi drugi “pravi” glasbeniki in godci. Tako neskončno preprosto je to: če se enkrat zapišeš glasbi, se ji zapišeš za vse večne čase. Če se ji zapišeš le napol, pač nisi “pravi” godec.

Zase vem, da nisem, čeprav tu in tam še vedno primem za kitaro. Če ne prej, sem to spoznal v trenutku, ko so me pri Centru za dehumanizacijo, s katerim sem nekaj časa vadil, opozorili na to, da je igranje v skupini življenjska zaveza: ko si enkrat član (te) skupine, se moraš zavedati “večne” odgovornosti za njen obstoj. Ne, to ni stvar, ki bi jo opravljal za šalo in za določen čas. To je zaveza, ki zahteva celega človeka. Da, jaz se hudiču rocka nisem zapisal. Zato pišem.

Ali bo rocka kdaj konec? Naj odgovorim z vprašanjem: kdaj je rock nastal. In na to vprašanje odgovorim z naslednjim vprašanjem, ki ne dopušča več sle-

pomišenja: ali je rock sploh kdaj nastal. En ne, en ne vemo in en približek: med 1947 (Ike Turner) in 1955 (Elvis Presley). Ali lahko nekaj, za kar ni jasno, kdaj je nastalo, izgine tako, da bi lahko opazovali njegovo izginjanje? Zadeva je metafizično zagatna. A takšno je le metafizično naravnano spraševanje, ne stvar sama. Rock je kot neposrednemu izkustvu dan in dostopen pojav vendarle empirično preverljiv, zato je njegova prognoza preprosta: rock'n'roll bo živ, dokler bo živ vsaj kakšen posameznik, ki ga bo znal igrati, ali dokler se bo še našel kdo, ki ga bo poslušal shranjenega v večnosti zvočnega zapisa.

Pod njegovo živostjo gotovo ne kaže razumeti le takšne elementarne tukaj-prisotnosti. Kot pojav na sebi ali – natančneje – za sebe je rock, kot vsak drug kulturni pojav, težko opisljiva zmes žive dejavnosti in posplošenih skupnih predstav o njej.

Rock je, skratka, kultura. Ima lastno mitologijo, svoj ritualni kod, njegovi privrženci imajo skupnih vsaj nekaj posebnih t. i. rokovskih potez in značilnosti, katerih pomemben delež zasedajo življenjske vrednote in navade, nena zadnje pa premore tudi svetnike in božanstva – z njimi pa tudi svete krave in tisočkrat preklete heretike in odpadnike. V nekem smislu ni dvoma, da v rokovski transteritorialni “naciji” obstajajo posamezna plemena in plemenske polovičke, klani, podklani in rodovi. To so v bistvu dokaj težko določljive skupnosti, katerih pripadniki prebolevajo takšne in drugačne otroške bolezni sodobnih družb. V njihovih krogih se tu in tam pojavljajo takšne in drugačne oblike povampirjenih ali nenevarno čudaških povezanih skupnosti (gemenischaft), ki se s svojimi lovkami pripenjajo na domnevno kaotično in kompleksno moderno odtujeno družbo (gesellschaft).

Rokovske skupnosti so v temeljnem poslanstvu brzkone ena izmed oblik pojavljanja arhaizmov in prežitkov v modernem svetu. Zato ni čudno, da so kritiki in zaskrbljeni dušebrižniki v njem pogosto videli tisto barbarstvo, ki ga je Marx zapisal kot alternativo bodočnosti (o prekomernosti tovrstnih odzivov na izzive rocka in drugih zvrsti popularne glasbe med tistimi, ki Marxa ne bi niti povohali, glej Bennett et al., 1993; Chastagner, 1999; Cloonan, 1996; Grossberg, 1992; Heins, 1998; Martin in Segrave, 1993; Owen, Korpe in Reitow, 1998; Street, 1986). Po drugi strani so akterji pogosto verovali v njegovo vse-mogočno odrešilno moč. A ga zaradi tovrstnih odzivov vendarle ne moremo brez zadržka pojmovati kot avantgardo s koreninami v praskupnosti. Ali se v rocku pravzaprav sploh skriva kaj posebnega?

KONSTRUKCIJE ROKOVskega MITA

Kot velja za druge kulturne pojave, je tudi rock oblika ideologije. Po analizah Althusserja (1980) in fenomenološko naravnanih teoretikov, na primer dobrih starih lakanovcev, ima vsaka ideologija materialno podlago. Ni bistveno, če razumemo ideje, na katerih temeljijo družbeni redi. Za sodelovanje v določenem idejnem korpusu zadošča že zgolj pasivna drža, vendar mora biti naravnana inkluzivno s kakršnimkoli vključevanjem v ritual. Po Pascalu pride vera po udeležbi v obredju, ne pred njo (glej 1986). Rokovski ritual je profan. Njegov učinek, kot pri vsakem drugem ritualu, vodi k verovanju. Le rokovsko verovanje je morda nekoliko specifično, saj ni pretirano usmerjeno v transcendo, temveč se koplje v imanentni prisotnosti zvoka. Ob upoštevanju njegove estetske, čiste zvočne razsežnosti, ki – posebej zaradi privlačnosti zvoka kitar – nikakor ni zanemarljiva, je bistvena moč rocka v tem, da je, nenazadnje, vendarle predvsem oblika zabave.

A prav s tega zornega kota rock pravzaprav ni nič posebnega. Z redkimi izjemami velja, da so vse zvrsti in oblike popularne glasbe – in tudi večina glasbe sploh – namenjene zabavi. Nekateri so poskušali utemeljevati bistveno razliko med rockom in popom v tem, da so razlikovali med principom užitka, v katerega registru naj bi učinkoval rock, in principom ugodja, ki naj bi ga zadovoljeval pop (prim. npr. Frith, 1986; Ogrinc, 1984, 1986). Temu razmišljanju sem nekoč sledil tudi sam (1995). Potem so mi rejvi odprli oči: ta ločniška posoda pač ne zdrži veliko vode.

Seveda je načeloma mogoče – in pogosto tudi potrebno – razmejevati med principoma ugodja in užitka. Pri tem naj bi bila zaveza užitku v svojem bistvu subverzivna, saj ob zadovoljevanju užitka sledimo gonom, ki z neustavljivo silo rušijo ustaljeni red, medtem ko naj bi bilo, nasprotno, sledenje ugodju konservativno, saj naj bi temeljilo na vzdrževanju in ohranjanju obstoječega ugodja kot stanja, ki naj bo trajno. Princip užitka nujno posega na neizkrčena območja onkraj zanesljive zaveze obstoječemu redu.

Zdravorazumska argumentacija zveni kar prepričljivo, dokler ne pogledamo konju v zobe. Rock gotovo ni subverziven kar po svoji “naravi” – konec koncev je bil njegov kralj v večjem delu svojega življenja poosebljenje konservativnosti. Subverzivni so tisti deli rokofske kulture (po mojem mnenju nekoliko preredki), na katere je mogoče cepiti revolucionarne družbene in idejne koncepcije. A takšne najdemo tudi v popu. In v katerikoli drugi glasbi. In kjerkoli. S samo zvočnostjo rocka kot glasbene zvrsti sami po sebi nimajo prav veliko skupnega.

Če poznam kakšno glasbo, ki bi ji v marsikaterem pogledu brez zadržkov upal pripisovati subverzivnost, potem je to improvizirana glasba. Malo improvizatorjev je, ki ne bi bili v političnem prepričanju vsaj liberalci, če ne že odkri-

ti levičarji. A kakšnih pomembnejših širših subverzivnih učinkov te glasbe nisem še nikjer zasledil. Niti v nekdanjih totalitarnih sistemih.

Po drugi strani pa vsaka glasba, ki jo lahko neka skupina ljudi uporabi kot sredstvo lastne subjektivacije – nasproti neki drugi, seveda – učinkuje izrazito in eksplicitno subverzivno. Belski mladci in mladenke so v petdesetih letih vzeli za svojega črnski rhythm'n'blues (race music), ker so s tem več kot uspešno šokirali starše (Cohn, 1969: 32).

Subverzivno učinkuje vsaka idejna manifestacija, ki spreminja kalupe dane družbe. Ali smo kdaj pomislili na to, kako subverziven je komercialno najuspešnejši pop, ki je enako dostopen revnim in bogatim? Kako učinkovito jim ponuja skupno identifikacijo, ne da bi se tega sploh zavedali? (In s tem pravzaprav subtilno ruši pregrade med različnimi sloji, ki se ne socializirajo več v tako radikalno različnih “razrednih” kulturah kot nekoč, preden so nastopili časi socializacije v medijskih kulturah in skozi nje.)

Kot vsaka druga kultura je rock tudi način življenja. In tudi zato ni nič posebnega. Vsaka kulturna praksa temelji na materialnih temeljih. Ti so nujni pogoj za razvoj njenega kulturnega koda. Razmere, potrebne za njegov nastanek, pa moramo iskati v družbenih okoliščinah, to je v spletu institucionalnih in ne-institucionalnih družbenih vezi ter, če se izrazim marksistično, v danem razmerju med proizvodjalnimi silami in proizvodnimi sredstvi. V tem smislu je rock dete druge polovice 20. stoletja. Če ga opazujemo kot način življenja, ki označuje neko posebno skupnost, lahko spremljamo, kako na svoj način ustvarja in opredeljuje mitološki prostor skupnosti ter s tem napne “veliki lok” kulture (termin v Benedict, 1946).

Antropologi so v zadnjih letih zelo kritični do uporabe termina kultura, ker se zavedajo, da je “kultura” predvsem antropološka abstrakcija (Borofsky, 1994: 245) pri konceptualizaciji zbira verovanj in dejavnosti. Kulturo je sicer mogoče opazovati kot sistem, a kljub temu ni “stvar”, ki bi imela lastno “voljo”. Iz nje ne smemo narediti nekakšne “reificirane abstrakcije” (Keesing, 1993), temveč lahko v njej vidimo le “naučeno, nakopičeno izkušnjo” (Keesing, 1981: 68) ali kontrolni mehanizem, program (Geertz, 1973: 44). Morda je še najustreznejše govoriti o “skupkih različnih individualnih razumevanj pričakovanj drugih” (Goodenough, 1994: 270) in v tem smislu o kulturnih kodih. In ni dvoma, da je tudi rock takšen kulturni kod, ki je, če je, v krizi le skupaj z drugimi tovrstni kodi in iz njih izhajajočimi reprezentacijami.

Prav zato, ker so nosilci reprezentacij družbeni subjekti, moramo izhajati iz trivialnega dejstva, da kulturne kode, v katerih deluje, izdatno pregnete vsak posameznik ali posameznica, vsaka oseba s svojo individualno in specifično življenjsko izkušnjo. Skupki sorodno artikuliranih kulturnih kodov so podkul-

ture, ki večinoma niti ne razvijejo navzven očitnih razločevalnih označevalcev svoje temeljne razločevalne posebnosti. Podkulture niso kakšne “delne kulture”, ker “delnih” kultur preprosto ni. Vsaka kultura je tako ali drugače “del” neke druge kulture. Težava pri kakršnemkoli doslednem opredeljevanju pojma kulture je v tem, da nikjer ne obstaja kultura vseh kultur, ki bi bila referenčni okvir vseh danih kultur. Zato uporabljamo sam pojem kulture z veliko mero previdnosti. Ni “kulture vseh kultur”, razen konkretne vsebine povsem izpraznjene predstave “človeške kulture” nasploh.

Kljub temu pa ne smemo z umazano vodo odvreči tudi vsebine, ki jo premo. Vse (pod)kulture oblikujejo samosvoj predstavno-ritualni prostor, ki opredeljuje neki razločljiv kulturni kod. Ti prostori in kodi so minljivi in spremenljivi družbeni konstrukti in so tudi notranje bolj ali manj heterogeni. Kulturni (pod)sistemi le tu in tam oblikujejo tiste očitne razločevalne označevalce, ki jih lahko zazna tudi zunanji pogled. To so takšne in drugačne vizualne in druge manifestacije očitno drugačnega življenjskega sloga neke populacije od “matičnega” ali večinskega.

Ker je večina rokovskih podkultur v ustvarjenem kulturnem prostoru najpogosteje oblikovala takšne ali drugačne utopične projekte, je bilo videti, kot da so zgodovino rocka označevala predvsem različna družbena gibanja (od jeznih mladostnih upornikov brez razloga v petdesetih letih prek modsov in rokerjev v šestdesetih, palete rokovskih plemen v sedemdesetih in osemdesetih letih ter trdoživih preostankov ortodoksnih in heterodoksnih podkultur v devetdesetih letih). Zato so jih analitiki tako pogosto obravnavali kot enotna glasbena in kulturna gibanja (glej npr. Willis, 1978; Hebdige, 1980; Brake, 1984; Frith, 1986). Toda poleg rokovskih podkultur obstaja še množica tistih posameznikov in posameznic, ki se pač ne priključijo ortodoksnim jedrom rokovskih podkultur, temveč ostajajo zgolj njihovi “pritajeni” simpatizerji, ki predvsem kupujejo plošče in spremljajo rokovske zvrsti in podzvrsti, predvsem pa njihovo osrednjo (beri: komercialno uspešno) produkcijo. Mar anonimni konzumenti res niso pomembni?

Rock kot kultura je način življenja. To pa še ne pomeni, da mora vedno oblikovati povsem drugačen način življenja od “matičnih” kultur. Večinoma je zgolj spremljevalec različnih načinov življenja. Nobenega razloga ni, da bi ga zaradi občasne organske zlepljenosti s posamičnimi družbenimi gibanji reducirali na ta gibanja. Konec koncev je rock vendarle predvsem umetniška praksa in si tudi zasluži tovrstno obravnavo. In prav kot umetniška praksa je tudi rock strukturiran podobno kot mit (na tem mestu se seveda navezujem na Lévi-Straussovo primerjalno analizo mitov ob Amazonki; glej 1974).

Vsakomur, ki se je kdaj okopal v vodah katerekoli podzvrsti rocka, je jasno, da je rock'n'roll mit par excellence. Nima jasnega izvora in trenutka nastanka,

potrjujejo ga (koncertni) ritual in njegovi "govori" (ne le besedila, ki jih pejejo rokovski pevci in pevke, temveč govor vseh simbolov, ki ga spremljajo). Nikoli do konca povedano zgodbo rocka označuje neskončno reproduciranje niza mitskih motivov, s katerimi izgrajuje in oblikuje lastni univerzum. Vsako posamezno oblikovano pripoved iz mitološkega kompleksa je mogoče "prevesti" le v neko drugo oblikovano pripoved iz istega kompleksa. Dokler ne zmanjka permutacijskih možnosti osnovnih pripovedi, takšen kompleks učinkuje kot nekakšen perpetuum mobile, za katerega ne veljajo omejitve časa. Tako kot mit je vsaka glasba v tem smislu "brezčasna". A obdobje neke glasbene zvrsti ali zgodovinsko pogojenega sloga je kljub temu omejeno z notranjo strukturno zmogljnostjo kulturnega koda.

S procesom notranjih cepitev podsistemov dobivamo vedno nove kulturne kode. Ob procesih shizmogeneze (glej Bateson, 1987), na primer v glasbi in pri drugih umetniških praksah, kulturni kompleksi oblikujejo vedno nove podzvrsti na podlagi sprva komaj opaznih razlik znotraj posameznih kulturnih kompleksov. Na drugi strani pa prihaja ob neprestanem soočanju z zunanjimi vplivi do takšnih in drugačnih oblik hibridizacij (glej Bhabha 1994). V obeh primerih se povečuje kulturna pestrost. V sodobnem svetu se ves čas pojavljajo novi in novi kulturni kompleksi.

Toda v jedru kateregakoli kulturnega kompleksa je vedno in povsod neposredno izkustvo, ki temelji na takšnih in drugačnih praktičnih izkušnjah telesa in kultivaciji njegovih zaznavnih zmogljnosti (o tem so nas podučili tako ali drugače fenomenološko usmerjeni družboslovci, v prvi vrsti Bourdieu: glej 1977 in 1984). Kar zadeva kulturni kompleks mitov, je zato del njihovega kulturnega koda ritual.

ROKOVSKI HABITUS

Rokovski koncert je nedvomno sodobni ritual, v katerem je celo mogoče doživeti nekatera stanja zanosa, ekstaze in podobno. Toda tudi zgolj "nezainteresirana" udeležba na koncertu (tako kot udeležba v katerikoli drugi javni dejavnosti) soustvarja prostor neke določene skupnosti. Rokovski koncert lahko takrat, ko se odvija v kontekstu skupnostnega (podkulturnega v emfatičnem pomenu besede), postane kar nekakšna "totalna izkušnja" (Street, 1986: 169). A to je vendarle prej pravilo kot izjema.

Pomembna sestavina rituala je kodificirano gibanje, ki ga lahko v veliko primerih opišemo kot takšen ali drugačen ples. Tudi rock označuje cel niz različnih plesov. Čeprav je velik del popularne glasbe, ki jo konzumiramo tako ali drugače mimogrede, namenjen zgolj ugodju ob poslušanju, ki marsikdaj temelji na spretno ponujanih surogatih za nepotešene želje (Hayakawa, 1965), je mogoče trditi,

da je zgodovina popularne glasbe v največji meri pravzaprav zgodovina plesov. Ples je ena najsubtilnejših tehnik habituacije nekega danega kulturnega koda.

V plesu in petju sta si sakralno in profano, še več, mistično in erotično, tako blizu, da glasbeno-gibne dejavnosti praviloma vodijo v medsebojne interferen- ce med sicer ločenimi ali z nasprotnimi naboji nabitimi prvinskimi artikulaci- jami človeških nagnjenj in gonov. Praktično ista glasba lahko v nekem kon- tekstu nastopi kot izraz duhovne komunikacije s transcendentnim, v drugem pa kot podlaga profanemu erotičnemu plesu. Ta povezava ni prisotna le v gospel- skem petju in pri črnski duhovni glasbi. Tovrstne izposoje obrazcev poznamo tudi v derviški (sufijski) glasbi in tudi v krščanski tradiciji (laude). Nenazadnje so tudi pri nas na koru nekoč pogosto godli domači godci (Kumer, 1972: 81; Tomazič, 1991: 29–30).

Vse pomembnejše popularnoglasbene oblike v tem stoletju so bile plesne. Prvi sporni ples, ki je pretresel Evropo 20. stoletja, je bil turkey trot v drugem desetletju 20. stoletja. Moralistični učitelji plesa so potem vpeljali elegantnejši ples, foxtrot (Amalietti, 1986: 131). Potem je sledil cel niz plesov, ki so jih javni moralisti označevali za opolzke in jih tako ali drugače prepovedovali ali zasmehovali. Vsak nov “opolzki” ples je sprožil novo moralno paniko zaradi strahov starejših, da se bodo z njim porušili stebri sveta, mladi pa so se ga prav zato toliko bolj navdušeno oprijeli.

Zgodovina plesov je v marsičem tudi zgodovina “opolzkosti” in razvrata. In moralističnih odzivov tistih, ki se trudijo krojiti svet po svoji meri. Kje so že časi, ko je papež preklel tango! In kje so časi, ko si lahko “šel na hladno” zara- di izvajanja in plesanja boogie-woogieja (glej Tomc, 1989; Muršič, 2000a). Plesni prostori so stalni vir moralne panike, ki se manifestira zdaj zaradi ne- moralnega vedenja, potem spet zaradi “divjanja” ali uživanja alkohola in drog. Slovita mariborska Hala C je ob nastopu prvih elektrificiranih skupin v zgod- njih šestdesetih letih in pojavu twista kot prvega plesa, v katerem se plesalka in plesalec nista več dotikala (ali sta lahko plesala tudi sama), zatresla temelje takratnega moralnega reda, tako da niso bile redke izjave dežurnih moraliza- torjev, kakršen je bil kakšen predsednik “Ljudske mladine Slovenije” Maribor- Center, da je “mladina zelo podivjana” in da njeno zabavo nenehno spremlja- jo izgredi (Rudolf, 1963).

Če bi opazovali človeško zgodovino skozi zgodovino plesa, bi lahko gotovo ugotovili, da se ena od skrivnosti družbenega razvoja skriva prav v tem, da plešejo predvsem mladi. Ti s plesom učinkovito soustvarjajo vedno nove druž- bene prostore. Starejši imajo družbeno moč, nadzorujejo vzvode oblasti in gos- podarstva, mladi pa (ne le s plesom) ustvarjajo nova območja znotraj, a obenem onkraj danega družbenega sveta pod nadzorom odraslih.

Glasba je, skupaj s plesom, izjemno učinkovit medij socializacije in inkulturacije. Čeprav smo kot posamezna izkustvena bitja bržkone res nekakšne solipsistične monade, pa je naše specifično izkustvo sveta vendarle posredovano s priučeno artikulacijo zaznave. To, da so človeški čuti družbeni, ne pomeni nič drugega kot to, da z naravo dana čutila uporabljamo kot instrumente glede na kulturne oblike, skozi katere sploh lahko karkoli zaznavamo. Glasilke in uho moramo uglasiti z drugimi. Pierre Bourdieu je pokazal, da se s kultivacijo okusa oblikujejo in reproducirajo tudi družbeni sloji in skupine (1984). Percepcija rocka skozi kultivacijo okusa se v ničemer ne razlikuje od drugih načinov zaznavanja sveta in oblikovanja kulturnih kodov.

Da je rok po svojem bistvu nekonformističen, je seveda mit. Da pa v njegovih širokih okvirih obstaja – kot tudi v vsaki drugi kulturni praksi – območje radikalne drugačnosti, je dejstvo. Ta dvojnost vsakega kulturnega kompleksa, ki ji lahko sledimo skozi notranje razcepe na konformistične in inovatorske drže, je skrivnost uspeha človeške prilagoditve. Konformizem utemeljuje ohranjanje nekega kompleksa skozi čas, inovativnost pa omogoča njegovo sprotno prilagajanje novim in spremenjenim razmeram.

Enako je v rocku: samo zato, ker so posamezniki ali posameznice rokerji ali rokerice, še zdaleč niso niti konformisti niti inovativneži. Tako konservativne varuhe tradicij kot inovativne prekucuhe najdemo v vsakem od podsegmentov ali podsistemov nekega danega kulturnega kompleksa. Le kadar primerjamo določene podsisteme in njihovo umestitev v drugih (pod)sistemih, jih lahko umestimo na bolj inovativen ali bolj konformističen konec širše celote. Še danes je na primer mogoče umestiti večji del anarhistično ozaveščenega hardcora v bolj inovativen del popularnoglasbene celote, medtem ko v samem hardcoru velika večina bendov in posameznikov konformistično pristaja na notranja pravila svojega kulturnega kompleksa in ga ne ruši navznoter z lastnimi inovacijami. Z drugimi besedami rečeno, so kulturni kompleksi samopodobni (avtopoetični).

Na dvojnost konformizma in inovativnosti je mogoče gledati tudi drugače. Mladostniški inovativneži v zrelih letih pogosto postanejo zadržani konformisti. Posamezne zvrsti rocka, ki v nekem trenutku pomenijo pomemben slogovni preboj tako v ožjem umetniškem kot v širšem kulturnem smislu, lahko postanejo že čez nekaj let cokla napredka. Nosilci prebojnosti in cokel pa so praviloma eni in isti subjekti. Spreminjajo se časi. Ljudje. Nič ni večnega, razen človeške neumnosti.

Posamezni kulturni kodi niso abstraktne kategorije, temveč so minimalen, a neločljiv del skupne predstavne in izkustvene resničnosti posameznikov, ki arbitrarno sooblikujejo posamezne skupnosti. Kulturni kodi nikoli in nikjer ne

obstajajo na sebi in za sebe. So kvečjemu medij reprodukcije posameznih skupin ali populacij, pa še v tem pomenu imajo omejen rok trajanja in so odvisni od potreb neke dobe, njenih možnosti, omejitev in nagnjenj.

Ni sistema, ki bi popolnoma uspešno in dokončno socializiral ali inkultural ljudi v svoj obseg brez kakršnihkoli "belih lis". Odkar obstaja, lahko rock'n'roll primerjamo z odprtimi vrati, skozi katera mlade generacije vstopajo v "resnični" svet. Videti pa je, kot da bi vstopale v nekaj povsem drugega. Seveda se z udeleževanjem specifičnega rokovskega obredja in z nekaterimi njegovimi najočitnejšimi atributi res odlepljajo od "resničnega" sveta. A tudi vsako drugo socializacijsko obredje se radikalno oddaljuje od družbene resničnosti vsakdanjega življenjskega reda. Družbeni red civilitas se lahko vzpostavi in reproducira samo skozi občasno občutenje nereda (ali na glavo postavljenega reda) *communitas* (glej Turner, 1969).

Pri obredju iniciacije subjekte (posameznika, posameznico ali posamezne skupine) izločijo iz vsakdanjega reda in jih pahnejo v specifična prizorišča iniciacijskih procesov, ki v posameznih skupnostih trajajo od nekaj dni do nekaj mesecev. Obdobje izločitve subjektov, ki jih s pravili posebnega obredja zabišejo čez prag vsakdanje urejenosti, je Turner – po van Gennepu – poimenoval liminalna faza. In prav v tem, od resničnosti jasno ločenem polju lahko subjekt doživi razsvetliven interpelacije (o tem pojmu glej Althusser, 1980). Na koncu liminalni subjekt začuti poziv zunanjega, družbenega subjekta ali pomembnega drugega ali kar Drugega (glej Mead, 1997) kot svoj lastni (vpo)klik in smisel. Vključitev v diskurz Drugega začuti kot sprejem v svet sebi enakih. Koliko pa je vzvodov *communitas* v sodobnem svetu, ki bi na svoje limanice lovili vedno nove množice vstopajočih?

Vsak posameznik ali posameznica se mora tako ali drugače soočiti z resničnim svetom. To soočenje pa ni mogoče brez zavestnega krika po svobodi. Toda celo ustvarjanje lastnih avtonomnih prostorov učlovečenja zunaj obstoječih struktur inkulturacije prej ali slej zapečati domet svobode: bistvena posledica občutenja neskončne enakosti in neznosne svobode *communitas* je v ponovnem vzpostavljanju neposrednih hegemonij. Tudi rock'n'roll z očitnimi svobodnjaškimi potezami ponuja pripadnikom rock'n'roll plemena nujno potreben občutek svobode pri občutenju brezčasne *communitas*, toda končni izid vsakega uspelega procesa iniciacije je takšen ali drugačen družbeni konformizem. In neuspele iniciacije? Večinoma izginejo v breznu realnega.

Rock torej tudi v tem pogledu ni prav nič posebnega. In zakaj je potem rock kljub vsemu eden od najpomembnejših kulturnih kompleksov druge polovice dvajsetega stoletja, morda celo pojav, ki je še najbolj očitno sooblikoval podobo tega zgodovinskega obdobja? Zato, ker je uspešno prevzel nikoli izgubljeno tradi-

cijo dionizičnega dela človeške kulture. Tisto tradicijo torej, ki – v tem seveda sledim Nietzschejevi lucidni analizi (1970) – vzpostavlja človeško skupnost na najbolj temeljni izkustveni ravni v nasprotju – pravzaprav skupaj, vendar komplementarno – z apolinično, ki to skupnost osmišlja z racionalnim uvidom.

Zato je rock – tako kot vsa dionizična glasba – hudičeva, komunistična, kapitalistična ali kakršnakoli že dekadentna zarota (o moralističnem odzivu na rock glej npr. Martin in Seagrave, 1993; Cloonan, 1996). Toda njegovo učinkovanje je preprosto: je v svojem bistvu godčevsko, četudi je rock posredovan v množičnih medijih in natisnjen na potencialno neskončnih serijah nosilcev zvoka. Verjetno je potrebno iskati skrivnost družbenega vpliva rock'n'rolla in njegovih derivatov prav v premiku od ritualne k politični utemeljitvi umetnosti, katere proizvode je mogoče neskončno reproducirati (Benjamin, 1998). Popularna glasba (in popularna kultura v celoti) je utemeljena v političnem polju. To sprošča številne nesporazume. Področja političnega namreč ne smemo razumeti zgolj v ožjem pomenu besede, temveč v smislu funkcioniranja moderne javnosti, ki je postala posredni usmerjevalec malodane celotnega sodobnega življenja.

Kot umetniška praksa tudi rock učinkuje z individualnim zasebnim izkustvom. Toda enako kot za čute, ki so oblikovani družbeno, velja tudi za celotno izkustvo, da je prav tako ukrojeno z družbenimi intervencijami. Rokovske mitološke pripovedi govorijo o utripu mladosti in ulice, o tempu življenja v drugi polovici dvajsetega stoletja, o takšnem in drugačnem reševanju težav adolescence, v prvi vrsti ljubezni in spolnosti, pa tudi o različnih načinih doživljanja in preživljanja moderne družbene "drugačnosti". V tem smislu je rock v svojem prvinskem mitičnem izrazju dobesedno "ljudska" glasba. Kar zadeva izvajalce, je v glavnem veliko garanje.

Kljub milijonom doslej prodanih plošč in kljub očitni odtujenosti velikega dela rokovske produkcije od vsakdanjega življenja uporabnikov ni mogoče nadaljevati tega razmišljanja drugače kot s preprosto, že prav banalno trditvijo, da je rock pač treba uživati v skladu z načeli njegovega lastnega kulturnega koda. Energija v glasbi in njena dinamika, pa tudi tkivo, ki se venomer spreminja, so elementi, ki še danes privlačijo tako poslušalce kot same izvajalce. V tem smislu je rock gotovo transgeneracijska kulturna kategorija. Povsem drugo vprašanje pa je, če se bo še naprej vedno znova pomlajal ali ne. Po mojem bo vitalen, vse dokler ga bo spremljal ples. Ko bo tega konec, bo pač tudi konec rock'n'rolla. In začelo se bo kaj novega. To pa se bo – za nas – ponovno pojavilo tako, da ne bomo opazili nastanka.

Osrednji način percepcije, recepcije, doživljanja in dožemanja rocka poteka na telesni ravni, na ravni čiste potopitve v ritmu in zvoku. Šele na drugi in

nadaljnjih ravneh ga percipiramo in doživljamo tudi drugače, na primer s prepoznavanjem sporočilnosti besedil. Kadar deluje kumulativno, je njegov učinek najmočnejši. V tem smislu rock ni prav nič posebnega. In tudi sicer ne.

DEKONSTRUKCIJA ROKOVSKIH MISTIFIKACIJ

V doslejšnjem publicističnem in raziskovalnem delu sem poudarjal predvsem pozitivne plati rocka, ker sem ga pač doživljal in spremljal kot del lastnega socializacijskega in kulturnega obzorja ter zato, ker sem imel srečo, da sem lahko opisoval scene, ki so jih vodili v glavnem pozitivno naravnani akterji iz skupine CZD in Mladinskega kluba Trate (glej Muršič, 1995, 2000b; Center za dehumanizacijo in Muršič, 1999). Sedaj pa je priložnost, da pri razmišljanju o današnjih perspektivah rocka opozorim še na nekatere zmote, iz katerih izhajajo pretirana pričakovanja v zvezi z nekakšno "naravno" razsvetljensko, uporniško in utopično držo, ki naj bi označevala rokerje kar podolgem in počez. Nič ni bolj oddaljenega od resnice. Pravoverni rokerji so vse prej kot utelešenje tolerantne drže. Njihovo ravnanje je bolj zapisano tribalističnemu kot razsvetljenskemu etosu, njihov pogled na svet pa bolj zamejujejo estetski predsodki kot ga razpirajo univerzalni razsvetljenski ideali. Nikakor ni mogoče pričakovati, da bomo našli kakršnokoli čarobno formulo odrešitve sodobnega sveta v tovrstnih transnacionalnih ali transgeneracijskih utopizmih. Prej nasprotno.

Za utopične projekte ni nič bolj izgubljenega od ostarelih hipijev in pankerjev, ki vse prepogosto trmasto silijo v iskanje svetega grala takšne in drugačne "duhovnosti". Nova doba (new age) se danes vse bolj kaže kot zadnja postaja pred dokončnim zdrsom v novi srednji vek.

Rock kot glasbena zvrst (lahko) govori karkoli. Znotraj njegovih obzorij možnega pripovedovanja zgodb se srečujemo z revolucijo in s kontrarevolucijo, z mladostjo in s starostjo, z uporništvom in s poslom. V tem smislu ni niti nič bistveno boljši niti bistveno slabši pripovedovalec zgodb od drugih kulturnih kompleksov. Kje pa najdemo več sektaštva kot v klasičnih naporih rokovskih čuvarjev okusa, ki vidijo svoje življenjsko poslanstvo v razmejevanju med čaščenjem "pravega" rocka in zavračanjem vsega drugega? In kje najdemo več nestrpnosti do drugih in drugačnih kot v posameznih rokovskih skupinah enodušnih privrženecv neke estetsko-moralne ideje?

In teza, da je rokowska drža že sama zase izziv oblastem? Tudi ta je bolj bosa. Še celo v nekdanjih socialističnih državah so le nekateri rokovski akterji posredno ali neposredno rušili oblast, drugi pa so večinoma kovali uspeh iz obojestransko uspešne simbioze z državo (o tem glej npr. Pekacz, 1994; de Kloet, 1998; Muršič, 1999).

Poleg rocka ljubljencev glasbene industrije imamo torej tudi rock “državnih ljubimcev”. To ni bila zgolj (samo)ironija Pankrtov v trenutku, ko je skupina vstopala na osrednje popularnoglasbeno prizorišče na Slovenskem. Spomnimo se samo najrazličnejših primerov domoljubnega rocka iz sedemdesetih let (resda bolj “jugoslovanskega” kot slovenskega). Posebnost popularne glasbe, ki je zaradi najrazličnejših razlogov nedvomno motila partijske ideologe v nekdanji socialistični državi, še posebej pa tiste, ki so pod rdečim komunističnim plaščem prikrivali staro farško moralko, ni bila v estetski drugačnosti ali radikalnosti rocka in drugih zvrsti popularne glasbe, v uvajanju nekaterih zahodnih vrednot v socialistično družbo, niti v njenem učinkovitem medijskem prodoru, ampak kvečjemu v tem, da je bila tudi v socializmu podvržena tržnim zakonitostim.

To, kar danes poznamo pod imenom “jugorock”, je bil socialističnemu sistemu in dominantnim vrednotam družbe večinoma lojalna del rokavske produkcije. Nazadnje je pokazal zobe med vojnami v nekdanji Jugoslaviji, ko so rokerji večinoma podpirali vladajoči diskurz. Tudi na Slovenskem nismo povsem nedolžni. Pa pri tem nimam v mislih le kakšnega Agropopa. Ne smemo pozabiti na primer učinkovite rokavske obdelave Zdravljice v obdobju, ko so se nakažovale zgolj možnosti, da bo pesem postala državna himna. Neodvisnost od države? Nasprotno: prav država je marsikje tista, ki omogoča preživetje tistih glasbenih praks, ki ne bi mogle preživeti na trgu. Med projekti, ki jih tako ali drugače podpira, se pogosto najdejo tudi najbolj radikalne protidržavne rokavske drže. Pri tem socialistični ali kapitalistični predznak neke države ne igra nobene vloge, še posebej, ko gre za regionalne ali lokalne ravni.

Če izhajamo iz domačih izkušenj, ne smemo spregledati dejstva, da je bil največji del slovenske rokavske produkcije že od samega začetka vendarle tržno blago, ne pa kakšen čisti romantični izraz ustvarjalnih posameznikov, ki jim ni mar za pravično plačilo za delo. Popularna glasba je bila v celotni slovenski povojni zgodovini prepuščena trgu. Le njena najuspešnejša vrhuška, ki jo je bilo mogoče uspešno prodajati, je bila deloma podvržena tudi diktatu medijev. Naj bodo še tako alternativni, rokerji delujejo na trgu. To pa seveda še ne pomeni, da bi se morali brez zadržkov podrežati nareku glasbene industrije. Velik del rokavske produkcije je znal že od samega začetka pohlepnim trgovcem učinkovito odškrniti svoj del trga.

Čeprav je domača glasbena industrija še kako vznemirljiva in pomembna tema, se je v tej razpravi ne bom lotil, saj me je doslej kot poslušalca, izvajalca, kritika in preučevalca zanimal predvsem tisti del popularnoglasbene produkcije, ki vsaj glede nosilcev zvoka ni prisoten na osrednjem trgu. Kaj sploh obstaja “zunaj” (osrednjega) trga? Marsikaj, če le razumemo trg dovolj ozko.

Kar obsežen in pomemben del popularne glasbe se pravzaprav razvija zunaj oz. onkraj prostora, ki ga opredeljujejo in ograjujejo osrednji trg in mediji. To ne velja le za eksperimentalne, alternativne in zavestno marginalne dele popularnoglasbene produkcije, temveč tudi za tiste dele osrednjih zvrsti popularne glasbe, ki niso prisotni v medijih in na nosilcih zvoka, ampak “živijo” povsem svoje življenje – in so najbolj neposredno odvisni od potreb občinstva – le v neposrednem izvajalskem (poustvarjalskem) in vsakdanjem kontekstu, tako rekoč iz oči v oči. Lokalne in vsakdanje popularnoglasbene prakse omejujejo le vložki občinstva, ki jih je pripravljeno financirati na kraju samem. Značilen primer takšne popularnoglasbene produkcije brez kakršnekoli akumulacije kapitala (niti finančnega niti kulturnega) je izvajanje uporabne plesne glasbe v gostilnah, restavracijah in na lokalnih svatbah. Glasbeniki sicer lahko zaslužijo dovolj za preživetje, nabavo instrumentov in pokrivanje drugih stroškov, igrajo pa predvsem zaradi lastnega veselja. Na drugi strani so entuziasti, ki v kakšni od zvrsti popularne glasbe neskončno uživajo, npr. v šansonu ali jazzu, vendar njihove umetniške žilice ljudske množice niso pripravljene tudi obilneje finančno nagrajevati.

Glasba je pač tudi posel. Lokalni načini prisvajanja uvoženih popularnoglasbenih praks so sicer neposredno povezani z zgodovinskopolitično situacijo v lokalnih okoljih, toda način sprejema uvoženih popularnoglasbenih praks je lažji, ker se lahko nove prakse navezujejo na stare v povsem “infrastrukturnem” smislu. Tudi ljudski godci nikjer niso godli (samo) zastonj. Svoje usluge so prodajali na glasbenem trgu v lokalnih situacijah. V teh okvirih danes delujejo glasbeniki, ki izvajajo predvsem popularnoglasbeni repertoar. Med njimi se velika večina nikoli ne prebije do popularnoglasbenega trga, ki ga zaznamujeta proizvodnja in prodaja nosilcev zvoka ter njihova stalna prisotnost v medijih.

Popularna glasba, posredovana v medijih, to je na nosilcih zvoka in predvsem predvajana po elektronskih medijih, ima vendarle bistveno drugačne učinke od neposrednega vsakdanjega (barskega) izkušanja žive glasbe.

Pri glasbi, ki jo občinstvo sprejema prek plošč, radia, televizije ali interneta, se “lokalni prostor”, v katerem se lahko posamezniki soočajo z glasbo dobesedno kolektivno, spremeni v individualizirani prostor “posrednega” izkustva, ki ne zahteva več fizične prisotnosti posameznikov. Toda ta prostor, ki ga ne označuje več neposredna izkustvena prisotnost občinstva na kraju samem, označuje neko novo, posredno skupno izkustvo, ki temelji na individualiziranem izkustvu nekega prizorišča, ki se lahko manifestira zdaj tu, zdaj tam, vendar v vsakem posameznem primeru drugače. Toda ta prostor, v katerem ni več fiksnih krajev, temveč jih opredeljujejo sodobni “ne-kraji” (glej Augé, 1995), v katerih prihaja do kolektivnega izkušanja prav tam in takrat prisotne glasbe, nikakor

ni nepomemben, saj učinkuje kot “virtualni” prostor, v katerem občinstvo ponostranja posamezne dele danega kulturnega kompleksa.

Virtualni prostor glasbenega izkustva vendarle označujejo podobna (ali celo enaka) načela funkcioniranja, kot to velja za “resnične” prostore. Tako kot “resnični” tudi “virtualni” prostor dejavno posreduje med abstraktnim trgom in konkretno “lokalnostjo”. Tudi virtualni prostor je na koncu koncev prostor – četudi medijsko posredovanega – skupnega izkustva, s tem pa tudi prostor, v katerem se oblikujejo “zamišljene skupnosti” (imagined communities), kot jih je opredelil Benedict Anderson (1983). Njihovi učinki, vsaj kar zadeva brstetje nacionalizmov, pa so znani.

Naj sedaj na koncu združim oba tokova misli: pri razmišljanju o rocku moramo upoštevati trg in njegov diktat ter množične medije in glasbeno industrijo. Ali je na podlagi preteklih izkušenj sploh (še) mogoče imeti optimistično vero v prihodnost rocka?

SKLEP: SO IZZIVI IZ PRETEKLOSTI GARANT PRIHODNOSTI?

Domača rokavska glasba je bila v zgodnjih šestdesetih letih namenjena predvsem plesu. Takratne rokavske (pravzaprav beat oz. pop) skupine so preigravale takrat popularne hite, ki so jih predvajale tuje radijske postaje. Učile pa so se jih predvsem s plošč, ki so jih prinašali iz tujine vse premožnejši posamezniki. V prvih letih pojavljanja rocka na Slovenskem ni prihajalo do kakšnih hujših konfliktov z družbo in državo, če seveda ne upoštevamo raznih moralističnih odzivov in, kakopak, pritožb zaradi hrupa in še bolj poudarjenega ritma, v katerih so dušebrižniki prepoznavali povratek v džunglo.

A so rokerji kljub vsemu bili toliko pomembnejše drobne vsakdanje kulturne boje, ki so se manifestirali na ravni “frizerske policije” (ki je ročno, na ulicah, strigla dolgolasce) in drugih represivnih ukrepov matične družbe proti kulturni inovaciji. Toda kljub začetni slogovni izzivalnosti rocka, s katero so se lahko poistovetili različni “uporniki brez razloga”, ki so si puščali daljše lase in utirali svoje neortodoksne življenjske strategije, in kljub izrazito močnemu študentskemu gibanju ob koncu šestdesetih ter na začetku sedemdesetih let, slovenski rock še dolgo ni postal opaznejši nosilec radikalnejših civilnodružbenih idej. Nasprotno, največji del rokerjev in rokeric iz šestdesetih let se je v sedemdesetih letih hitro podredil zakonom trga in začel prepevati pop pesmice, mlajši pa so se naslanjali na najnovejše modne težnje v svetovni rokavski produkciji in kvečjemu sanjari o tem, da bodo v aktualnih izraznih zvrsteh sodobne rokavske produkcije zasloveli kot novodobni nerazumljeni veliki geniji in ustvarjalci. Na srečo je bilo tudi nekaj pomembnih izjem: Marko Breclj, Buldožer, Tomaž Pengov in Begnograd.

Le manjši del slovenskega rokovskega dogajanja je bil tisti, ki se je vpisal v zgodovino kot prvi resnejši znanilec civilne družbe (Mastnak, 1994): punk. A tudi to dogajanje ni bilo nikoli zares množično. Danes se zdi neverjetno, toda v Ljubljani ni bilo nikoli več kot nekaj desetih pankerjev, v drugih slovenskih krajih še manj. Skupaj s simpatizerji iz vse Slovenije so komajda napolnili Križanke. Dominantni del slovenske rokavske produkcije je sledil drugim potem in se razvijal v skladu s svojimi (z)možnostmi. V osemdesetih letih se je otepal sence punka in lepljivosti popevkarstva, v devetdesetih letih pa se je ponovno začel razvijati presenetljivo živahno in v nekaterih primerih pokazal, da je lahko komercialno uspešen (Big Foot Mama). Nekaj bendov je odmevno nastopilo tudi na tujih poznavalskih prizoriščih (2227, CZD, Dicky B. Hardy). Nekateri so z rokavsko držo oplemenitili domači pop (Magnifico), drugi so uspeli z lastno inovativno držo na tujem (Laibach). Pisca teh vrstic so nazadnje prijetno presenetili Siddharta, ki so dokazali, da je z rockom na Slovenskem še vedno mogoče navdušiti več kot le že vnaprej prepričane. Vprašanje pa je, če bo rock še kdaj imel takšne družbene učinke, kot jih je imel punk ob koncu sedemdesetih let.

Ne, rock ni prav nič posebnega. Rock ne more rešiti usode sveta. Ali smo se že kdaj vprašali, koliko rock'n'rolla je spremljalo zadnje divjanje jurišnikov po balkanskih bojiščih na vseh vpletenih straneh? Če ne drugje (in veliko prej), se je mitološki vrč nedolžnosti rocka razbil v zadnjih balkanskih vojnah, v katerih so napadali in se branili mladci z rock'n'rollom v laseh. (Vietnamska vojna in rock, ki so ga poslušali ameriški vojaki, sta seveda preveč oddaljena, da bi bila lahko referenčna.) Vera v nedolžnost rocka (ali katerekoli druge popularne glasbe) je pač skrajno naivna, kratkovidna in v določenem smislu celo nevarna.

Zakaj bi si zatiskali oči pred dejstvom, da je precejšnji del rokerjev in rokeric izrazito netoleranten do drugih rokerjev in rokeric ter da je zgodovina rocka v veliki meri spopad za ideološko in pravoverno interpretacijo rokavske samobitnosti? In zakaj bi tlačili glave v pesek ob dejstvu, da so nekateri rokerji odkrito seksistični, drugi pa rasistični? Ne, ne, rock ne bo rešil sveta.

Seveda pa ob zavračanju mistifikacijskih pogledov na rock ne smemo pomesti pod preprogo tudi prvin kulturne revolucionarnosti, ki ga je spremljal že od samega nastanka. A teh prvin ne moremo in ne smemo pripisovati kateremukoli kulturnemu kompleksu v celoti. Konec koncev je tudi rokavski kulturni kompleks dedič moderne. Rokerji in rokerice so se lahko naslanjali na izkušnjah dveh radikalno nasprotujočih si kulturnih gibanj z začetka dvajsetega stoletja: konservativnega nemškega mladinskega gibanja z romantiškimi ideali vračanja k naravi in niza različnih sočasnih avantgardnih gibanj, v prvi vrsti provokativnega dadaizma. Ozri se okoli sebe in jasno ti bo, da lahko na vpra-

šanje, kam naj zavije rock v 21. stoletju, odgovoriš le z lastno izbiro izključujočih se alternativnih drž konservativnosti in avantgarde. In skomigneš z rameni: čemu sploh rock? In zakaj ne?

LITERATURA

- Althusser, Louis (1980/1970): *Ideologija in ideološki aparati države*. (Opombe k raziskavi.) V: Zoja Skušek Močnik (ur.), *Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 35–99.
- Amalietti, Peter (1986): *Zgodbe o jazzu: Razvoj afroameriške glasbe med leti 1619–1964*; Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflecions on the Origin and Spread of Nationalism*, London in New York, Verso.
- Augé, Marc (1995/1992): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*; London in New York, Verso.
- Bateson, Gregory (1987/1972): *Steps To an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*; Northvale, New Jersey in London, Jason Aronson Inc.
- Benedict, Ruth (1946/1934): *Patterns of Culture*; New York, Penguin Books.
- Benjamin, Walter (1998 /1935–1939/): *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati, v: Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis, 145–176.
- Bennett, Tony, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd in Graeme Turner (ur.) (1993): *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*; London in New York, Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*; London in New Yourk, Routledge.
- Borofsky, Robert (ur.) (1994): *Assessing Cultural Anthropology*; New York itd., McGraw-Hill, Inc.
- Bourdieu, Pierre (1977/1972): *Outline of a Theory of Practice*; Cambridge itd., Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1984/1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*; London, Routledge.
- Brake, Mike (1984/1980): *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*; Ljubljana, UK in RK ZSMS (Krt 15).
- Center za dehumanizacijo in Rajko Mursič (1999): *V sen sem jih videl*; Pesnica, Frontier.
- Chastagner, Claude (1999): *The Parents' Music Resource Center: From Information to Censorship*, Popular Music, let. 18, št. 2, str. 179–192.
- Cloonan, Martin (1996): *Banned! Censorship of Popular Music in Britain: 1967–92, Hants, Arena (Popular Cultural Studies 9)*.
- Cohn, Nik (1969): *Pop From the Beginning*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Frith, Simon (1986 /1978/): *Zvočni učinki: Mladina, brezdelje in politika rock'n'rolla*, Ljubljana, UK ZSMS, RK ZSMS (Krt 35).
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- Goodenough, Ward H. (1994): *"Toward a Working Theory of Culture"*, v: Robert Borofsky (ur.), *Assessing Cultural Anthropology*. New York itd., McGraw-Hill, Inc., 262–275.
- Grossberg, Lawrence (1992): *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York in London, Routledge.
- Hayakawa, S. I. (1965 /1957/): *"Popular Songs vs. the Facts of Life"*, v: Bernard Rosenberg in David Manning White (ur.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New York in London, The Free Press, Collier-Macmillan Limited, 393–403.
- Hebdige, Dick (1980 /1979/): *Potkultura: značenje stila*, Beograd, Rad (ed. Pečat).
- Heins, Marjorie (1998 /1993/): *Sex, Sin, and Blasphemy: A Guide to America's Censorship Wars*, New York, A New Press.
- Keesing, Roger M. (1981) *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*, 2. izd., Forth Worth itd., Harcourt Brace Jovanovic College Publishers.
- Keesing, Roger M. (1993 /1990/): *"Ponovno o teorijah kulture"*, Antropološki zvezki, št. 3, 23–32.
- de Kloet, Jeroen (1998): *"Living in Confusion, Remembering Clearly: Rock in China"*, v: Toru Mitsui (ur.), *Popular Music: Intercultural Interpretations*, Kanazawa, Kanazawa University, 38–50.
- Kumer, Zmaga (1972): *Slovenska ljudska glasbila in godci*, Maribor, Založba Obzorja.
- Lévi-Strauss, Claude (1974): *"Finale Mitologika"*, v: Marksizam : strukturalizam, Beograd, Nolit, 13–75.

- Martin, Linda in Kerry Segrave (1993 /1988/): *Anti-Rock: The Opposition to Rock'n'Roll*, New York, Da Capo Press.
- Mastnak, Tomaz (1994): *"From Social Movements to National Sovereignty"*, v: Jill Benderly in Evan Kraft (ur.), *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire in London, Macmillan, 93–111.
- Mead, George Herbert (1997 /1967/): *Um, sebstvo, družba*, Ljubljana, Krtina (Temeljna dela).
- Mursič, Rajko (1995): *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*, Pesnica, Frontier.
- Mursič, Rajko (1999): *"Popularna glasba v krempljih represije in cenzure"*, ČKZ, let. 27, št. 195–196, 179–199.
- Mursič, Rajko (2000a): *"Zgodba o popularni in rock glasbi na Drugi gimnaziji"* v: Marija Sajko (ur.), *II. gimnazija Maribor: 1950–2000: Zbornik ob 50-letnici*, Maribor, II. gimnazija, 54–60.
- Mursič, Rajko (2000b): *Trate vaše in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu*, Cersak, Subkulturni azil.
- Nietzsche, Friedrich (1970): *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana, Slovenska matica.
- Ogrinc, Marjan (1984): *"Subkulture in 'mladinska kultura'"*, v: Mike Brake, *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*, Ljubljana, UK in RK ZSMS (Krt 15), 204–217.
- Ogrinc, Marjan (1986): *"Okvirna skica domačega rocka"*, v: Simon Frith, *Zvočni učinki: Mladina, brezdelje in politika rock'n'rolla*, Ljubljana, UK ZSMS, RK ZSMS (Krt 35), 293–298.
- Owen, Ursula, Marie Korpe in Ole Reitov (ur.) (1998): *Smashed Hits: The Book of Banned Music*. Index for Censorship, let. 72, št. 6.
- Pascal, Blaise (1986): *Misli*, Celje, Mohorjeva družba.
- Pekacz, Jolanta (1994): *"Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition"*, *Popular Music*, let. 13, št. 1, 41–49.
- Rudolf, Franček (= R. F.) (1963): *"Zemlja pleše ..."*, *Katedra*, let. 3, št. 9, 14.
- Street, John (1986): *Rebel Rock: The Politics of Popular Music*, Oxford, Basil Blackwell.
- Tomazič, Tanja (1991): *"Ljudska glasbila in šege"* v: Igor Cvetko (ur.), *Med godci in glasbili na Slovenskem: Razgledi*, Ljubljana, Slovenski etnografski muzej in ZRC SAZU, 27–50.
- Tomc, Gregor (1989): *Druga Slovenija: Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*, Ljubljana, UK ZSMS (Krt 54).
- Turner, Victor W. (1969): *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Harmondsworth, Penguin (ponatis 1974).
- Willis, Paul E. (1978): *Profane Culture*, London, Henley in Boston, Routledge & Kegan Paul.

Deluje globalno, misli lokalno!

“Na začetku so na sceni vedno ljudje, ki imajo trenutni navdih, zapletejo se v stvar in vidijo neskončne možnosti. Potem pa stvar postane popularna, vedno več ljudi je vključenih vanjo, stvar postane velika. Enako velja za vsako kulturno gibanje, za vsako sceno (...) To je neizbežno. Ko stvari postajajo večje, so vedno manj čiste, manj močne, a to ne pomeni, da niso več pomembne. Takrat je vključenih več ljudi, ki niso geniji. Ha, ha!

Steve Albini

Pravega dela na neodvisni sceni ni več. V Ljubljani ni več alter koncertov, če odštejemo hardcorovsko sceno, do 300 ljudi. Tistih od 300 do 1500 pa ni, to je tragedija za ta prostor. Zanimivo je, da so popušili promoterji, ki so šli v višji rang, ker so multinacionalke zavohale, da lahko preprosto zasedejo ta srednjeevropski prostor – Češko, Slovaško, Madžarsko, Hrvaško, Slovenijo in vso Jugoslavijo so kupili. Prodajajo nam pakete, domači promoterji so postali navaden oglaševalski center. Nadzora nad mainstreamom nimamo več, medtem ko so stiki na alternativni sceni propadli. Za Slovenijo je bilo značilno, da je gostila bende, ki so bili na višku ustvarjalnega vzpona, na primer Einstuerzende Neubauten, Test Department, Swans, Sonic Youth, Diamanda Gallas. Ne spomnim se takšnega koncerta v zadnjih letih. Nova generacija konzumentov je čisto drugače usmerjena.

Aldo Ivančič

Zadnja leta domača glasbena produkcija doživlja razcvet, brsti podobno kot skupinski športi (nogomet, košarka, roket, hokej) in filmska produkcija. Smo v novi fazi, fazi posttranzicije! Prenehali smo objokovati izgubo dvajsetmilijskega trga, preboleli smo porodne krče osamosvojitve in z demokratizacijo prepričljivo zamenjali gospodarski sistem. Ustalitev tržnega sistema je vplivala tudi na polje popularne kulture in v novo stoletje, v novo tisočletje vstopamo

drugačni, kot smo predvidevali še pred desetimi leti: "... v tržnem sistemu je ponovno prišlo do aktiviranja nekaterih skritih (ne le mentalnih) potencialov iz svinčenih let, le da sedaj svinec ni več 'vseprisotna' partija, ampak logika kapitala, ki uničuje vse avtonomne pobude s svojo neizprosno računico, ki s kakovostjo življenja (ali ustvarjalnostjo v širšem pomenu besede) nima več prav ničesar skupnega. Situacija je postala večplastno ambivalentna. Najprej se je izkazalo, da nobena popularnoglasbena produkcija na Slovenskem po letu 1991 ne bo mogla preživeti togo zaprta v odzivnost dvomilijonskega trga, ne da bi trpela predvsem kakovost 'tržne glasbe'. Doletela nas je poplava imbecilnega slovenskega popa, 'zaškripalo' pa je pri mlajši rokovski produkciji. Vse tisto, kar je izvglo prebujenje prve prave (pankofske) subkulture na Slovenskem pred desetimi leti, se je naenkrat pokazalo le še kot pogorišče. Bivši mladinski klubi so postali skoraj povsem odvisni od dobre volje smetane lokalnih skupnosti, nekateri so neopazno izdihnili, nekateri so se skoraj neopazno spremenili v spačke tržno usmerjene mentalitete. Situacija je skrajno nevarna. A ne v smislu kakšnih revolucionarnih izpadov v beticah 'ponižane in razlaščene' subkulture, ampak v 'nacionalnem' pogledu." (Muršič, 1994, str. 17)

Danes nas domači televizijski zasloni obsipajo z videospoti in glasbo Kingston, Psycho-Path, Big Foot Mama, Make-Up 2, Ego Malfunction, Nuše Derende, Planet Groove, Holder, Dadi Daz, Siddharte, Klemna Klemna, Sebastiana, Utopije in drugih. Domači mediji s televizijo na čelu so prevzeli MTV-jevsko kuhanje glasbenega golaža, medijski prostor se je virtualno odprl, več je pozitivne energije in več je upanja, nacionalna zavest narašča tudi zaradi domače glasbene in sploh popularnokulturne produkcije. 'Imbecilni slovenski pop' je začel izgubljati dominantno vlogo, ostra razmejitev med dominantno in alternativno kulturo se je zabrisala. Lahko se zatečemo k zljajnani razlagi inkorporiranja alternativnih vsebin v dominantni kulturni sistem, vendar pa gre za premike, ki so zelo povezani s splošno globalizacijo popularne kulture.

IZ LOKALNEGA V GLOBALNO

"Moj bend bo svetovno znan!" si je obljubil mladi Kurt iz zaktja Aberdeen na severozahodu ZDA in držal besedo. Na koncu glasbene kariere je s kulturnimi sedemindvajsetimi (27!) leti končal v grobu, s skupino Nirvana pa dosegel velikanski uspeh. Z njo so se v letih 1991, 1992 in 1993 zgodili koreniti premiki v kulturni (glasbeni) industriji. Smells Like Teen Spirit je zagotovo največji hit devetdesetih let, z njim se je s posredovanjem postaje MTV uveljavil nov pojav, imenovan 'alternative'. "V nekaj tednih so se z vso močjo izvršile pogodbene ponudbe bendom, ki so jih videli le enkrat, playliste na študentskih

radijskih postajah so postale strogo korporativno nadzorovane, medtem pa so požrli dolga leta delujoče neodvisne založbe. Časopis Rolling Stone je začel navajati kot reference nedeljujoče skupine kot sta Big Black in Mission Of Burma, katerih albume so spregledali, ko so bili novi. MTV je v naglici odrinila na stran pop rodove in jih zamenjala z 'alternativnimi' skupinami, ki so jih predvajali noč in dan. Od leta 1993 so množični mediji tulili v en rog in se razglašali za solidarne z uporniki, se preoblekli v flanelaste srajce, viseli čez vikend na festivalu Lollapalooza in se družili z mladimi." (Frank, 1997: str. 147)

V osemdesetih letih ignorirana in na margini delujoča alternativna, underground scena se je znašla pod medijskimi žarometi. Po njej so letali vohljači velikih založb, tako imenovani A&R,¹ ki "so v glavnem mladi ljudje (istih let kot bendi, ki jih snubijo) in imajo underground rockovsko kredibilnost. Lyle Preslar, kitarist Minor Threat, je eden med njimi. Terry Tolkin, nekdanji newyorški neodvisni koncertni agent in manager založbe Touch & Go, je eden med njimi. Al Smith, nekdanji tonski mojster v klubu CBGB, je eden med njimi. Mike Gitter, urednik ob ustanovitvi XXX fanzina in sodelavec časopisov Rip, Kerrang, je med njimi – in še nekaj podobnih preprostežev. (...) Pomembno lastnost, da jim bendi intuitivno verjamejo, je medsebojna podobnost in podobne rock and roll izkušnje." (Albini, 1997: str. 165) Ti ljudje so v osemdesetih letih tvorili pomembno jedro neodvisne glasbene scene.

Po punkovski eksploziji konec sedemdesetih let so velike založbe preusmerile pozornost na popoidni in predvsem donosnejši, predvidljivejši in populistični novi val, medtem ko je tako imenovana punkovska avantgarda (po Frithu) z nasprotovanjem komercialni glasbi "ožigosala multinacionalne družbe gramofonskih plošč z različico ugotovitve: 'majhno je lepo'. Punkovska glasba je bila prvotno proizvod neodvisnih družb gramofonskih plošč in razpečevlancev, ki so delovali v manjšem obsegu. Drugič: punk je demistificiral sam proizvodni proces; njegovo sporočilo je bilo, da lahko igra kdorkoli. Eden od učinkov je bila presenetljiva razširitev lokalnega izdelovanja glasbe, toda najpomembnejša nit njegovega razvoja je bila ljudska različica potrošništva, t.j. da imajo kupci plošč pravico do največje možne tržne izbire in da bi moralo biti kupovanje plošč izraz stranke, ne pa manipulacije izvajalca. (...) Takšno potrošništvo je pripeljalo do ustvarjanja 'alternativnega' proizvodnega sistema, ki je bil vzpo-

¹ "A&R pomeni 'artisti in repertoar'. A&R uslužbenec odgovarja za glasbo, ki izide pri založbi družbe gramofonskih plošč – za pogodbe z izvajalci, ki jih pripelje k založbi, za to, da pri njej ostanejo ali da jih odslovi, in za plošče, ki jih družba izda v njihovem imenu. A&R uslužbenci morajo nase prevzeti odgovornost za polomijo, podobno kot upravniki nogometnih klubov. (...) A&R uslužbenci ne presojajo samo izvajalcev, ampak morajo biti prav tako sposobni, da izsledijo plošče. Pregledati morajo sezname tujih plošč – ali bi angleška plošča, za katero lahko sklenejo licenčno kupčijo, uspela v Ameriki?" (Frith, 1986: str. 106–107)

rednica uveljavljeni industriji in obenem vključen vanjo. Toda 'neodvisne' plošče, ki so jih proizvajale družbe po logiki naredi sam, so ostale blago." (Frith, 1986: str. 159–160) V osemdesetih letih se je zgradila trdna, samostojna, neodvisna mreža pretoka informacij, distribucije in sodelovanja. Konec 80. let sta se nasprotna polja glasbene produkcije zblížala, bolj zaradi potreb multinacionalnih družb kot pa neodvisnih založb. Slednje so doživljale povečano medijsko zanimanje in nekateri kredibilni, vplivni ljudje s scene so v odpiranju glasbene industrije videli upanje, da bo alternativna, underground produkcija prebila meje marginalnosti in postala širše dostopna. Ob navedenih imenih A&R omenimo tudi Thurstona Moora in Kim Gordon iz skupine Sonic Youth, ki je leta 1990 objavila album Goo za založbo Geffen, saj sta pokazala komercialni potencial skupine Nirvana in na sploh bohotno dogajanje na seattlski sceni.

Po severozahodu Združenih držav s centrom v Seattlu se vse do konca osemdesetih let niso potikali predstavniki A&R velikih založb (glej Humphrey, 1995: str. viii). Ta del Amerike je bil povsem odrezan od vplivov velike glasbene industrije in prepuščen lokalnemu dogajanju, ki je slonelo na plečih lokalnih aktivistk in aktivistov. Lokalni, neodvisni založbi Sub Pop v Seattlu in K Records v bližnjem univerzitetnem mestu Olympia sta s kontinuiranim izdajanjem sledili bohotenju dogajanja v tem delu ZDA in z neodvisno informacijsko-distribucijsko mrežo razširjale lastno produkcijo tudi onkraj meja velike Amerike. Močna in heterogena seattlska scena je zadíšala "veljakom" in ob Nirvani je kar nekaj bendov preskočilo s Sub Popa k velikim založbam. Te so s pomočjo medijev rodile 'generacijo x' in popularizirale glasbeni (modni) stil grunge, ki so ga predstavljali kot seattlski lokalni produkt, pri tem pa zanemarili raznoliko, a zelo povezano dogajanje na seattlski sceni, na kateri so se parili punk, country, heavy metal, jazz, rock, blues. Seattle je v začetku devetdesetih let postal središče globalnega zanimanja. Steve Turner iz skupine Mudhoney se spominja eksplozije in upada medijskega odziva, ki je sledil: "Bilo je zelo razburljivo in tudi malo bedasto. V Angliji smo bili (prvič, op. avtorja) leta 1989 kot predskupina Sonic Youth in to le leto po nastanku. Pogovarjali smo se z novinarji iz časopisov, ki jih nismo brali. Želite naše mnenje? V redu. 'To je brez veze, ono je brez veze, nekaj o zgodnjem punk rocku, pa o Blue Cheer, Big Muffs in Superfuzz, pivu, Sub Popu in Seattlu.' Itd. in karkoli že, 'kje pa je trgovina s ploščami?' (...) Naslednja leta smo veliko prihajali v Anglijo, videli smo preobrazbo subpopovske eksplozije v seattlsko eksplozijo in v 'alternative' in v vse druge nesmisle. Še vedno je bilo razburljivo in neumno in še vedno nismo brali tistih časopisov. Leta 1995 so bile stvari že zelo drugačne. Grunge je bil mrtev. Novinarji niso bili več tako vneti za pogovor. Tudi to je bilo v redu, nikoli nam ni veliko pomenilo. (...) Nekaj mesecev kasneje smo tretjič nastopili na festivalu v Readingu, imeli smo še nekaj koncertov. Ko smo

dobili uradni program festivala z mlačno recenzijo, da smo bili boljši, sem že vedel, da so se stvari spremenile. (...) V Anglijo smo se vrnili septembra 1998 ter imeli krasen koncert v dvorani Garage in še nekaj intervjujev. Tisti časopisi, ki jih nikoli nismo brali, se niso pojavili blizu.” (Turner, 2000)

Z grungeovskim bumom se je povečalo zanimanje za drugo dogajanje na alternativni, underground sceni. Založniki so iskali nove zvezdnike, mediji so bili na lovu za novimi lokalnimi scenami. Nekaj časa se je govorilo, da bo sandieška scena s Stone Temple Pilots nadomestila seattlski manko. To se ni zgodilo, Britanci so (kot vedno) primanjkljaj zapolnili z brit-popom. Ob še neuveljavljenih, mladih skupinah so veliki založniki (uspešno in manj uspešno) zasnubili tudi nekatera ‘kultna’ imena glasbenega podzemlja. Tudi številne neodvisne založbe so zaradi pričakovanih dobičkov sprejele roko velikih, ki so jim ponujale svetovno razvejano distribucijo ali celo odkupnino za skupine, ki so preskočile k veliki založbi.² Mark Fischer, glava čikaške založbe Skin Graft, pravi: “Težave neodvisnih založb so postale hude takrat, ko so Nirvana in Offspring postali veliki, ko je celotna glasbena industrija skušala ugotoviti, kaj se dogaja v podzemlju. Neodvisne založbe so takrat prodale več plošč, saj so zanje več zanimanja pokazale tudi trgovine. Gledano za nazaj je bilo vse to v redu samo toliko, kolikor so bendi podpisali z velikimi založbami, dobili denar za nekaj, kar so že dolgo počeli, potem so jih žal odpustili in mnogi so razpadli. Zaradi velikih založb je propadlo tudi veliko glasbenih podjetij, enostavno preveč so jih ustanovili v tistem času, skoraj vsakdo je že imel založbo ali bend. Enostavno preveč je bilo vsega. Enako se je zgodilo pred leti s stripi – uspeli so uničiti stripovski distribucijski sistem, tako da zdaj v ZDA obstaja ena sama stripovska distribucija.”

“Pravzaprav so velike založbe v underground posegale zelo kratko obdobje, to obdobje je zdaj že mimo. Nekateri bende so uničili, nekateri so jim pri tem celo pomagali. Nekateri so prostovoljno sodelovali, druge so zavedli in so bili prepričani, da so v drugačni poziciji kot drugi, da so res nekaj posebnega. Ne bi mogel trditi, da vsi bendi, ki so sodelovali v mainstreamu, niso bili naivni, vendar pa so bili nekateri pripravljeni potrpeti za tisto majhno možnost uspeha, ki so jo imeli. Vključili so se v igro: “Morda nas bodo uničili, morda pa nam uspe!” Bolj pravilno bi bilo, če bi razmišljali, da jih bodo zagotovo nategnili, zelo malo pa je možnosti, da bi preživel in bili uspešni. Če bi tako razmišljanje prevladovalo, če bi glasbeniki dojeli, da je sodelovanje s sredinsko glasbeno strujo kaznovalen in težaven proces, bi jih bilo precej manj pripravljeno poskusiti.

² Na primer, založba Amphetamine Reptile je s prehodom skupine Helmet k založbi Interscope dobila toliko denarja, da je lahko postavila lasten studio, tiskarno majic in si zagotovila vsaj še nekaj let obstoja. Danes založba Amphetamine Reptile Records ne deluje več, njen lastnik Tom Hazelmyer se je preusmeril v gostinstvo.

Več bi jih ostalo zunaj tega sistema,” razlaga Steve Albini. Ena od skupin, ki v delo z veliko založbo ni šla naivno in brezglavo, je zagotovo skupina Melvins, tako imenovano botra grungea. O svoji izkušnji kitarist in pevec skupine Buzz pravi: “Založba Atlantic nam je bila pripravljena dati kupe denarja, uspeli smo se celo dogovoriti za pogodbo, ki nam je dajala proste roke. Niso nam mogli ukazovati, zato nam tudi ni bilo težko oditi z neodvisne založbe. Nimam kake grozne zgodbe o veliki založbi, kot jih ima veliko glasbenikov. Dostavljali smo jim dokončane albume, oni pa največkrat niso niti vedeli, kaj delamo, kdaj in kje snemamo, kaj se z nami dogaja. Vsi posnetki, ki smo jih izdali za Atlantic, so pri meni. Za prvo ploščo smo dobili 100.000 dolarjev. Za snemanje smo porabili 20.000 dolarjev, ostanek smo zadržali zase. Za naslednjo ploščo so nam dali že 125.000 dolarjev, porabili smo jih mogoče 45.000. S tem smo živeli, bilo je super, kako naj se nad tem pritožujem? Če bi vsaj kdo te plošče poslušal in uspel najti kake vplive velike založbe ... A jih ni. Cela naša zgodba z Atlanticom se zdi mogoče čudna zato, ker velike založbe takih reči ne izdajajo, tudi bendi, ki so imeli priložnost kaj ukreniti, so se raje uklonili korporativnim pričakovanjem. Založbo zanima le, kako se bo reč prodajala. Zato so za situacijo, kakršna je, po mojem odgovorni bendi. Če bi šli do založbe in jih povprašali, kaj naj storimo, da postanemo zvezde, sem prepričan, da bi nam z veseljem svetovali, kaj naj naredimo. A nas vse to ni zanimalo. Dali smo jim le naše posnetke in jih vprašali, kje je njihov denar.” Po pustolovščini z založbo Atlantic se je skupina Melvins vrnila k neodvisni založbi in izkušnjo z veliko hišo jemlje kot del glasbene kariere, med katerim se nikakor ni predala interesom sredinske glasbene industrije. Prav takšna drža je v devetdesetih letih pokopala kar nekaj skupin, ki so razpadle potem, ko so se opekle v sodelovanju z veliko založbo; velike založbe so namreč dojele, da jim večina skupin z alternativne, underground scene le ne prinaša toliko denarja, kot so si ga obetale. “Pritisk velikih založb, ki so v devetdesetih letih nastopale zelo agresivno in skušale podpisati z vsakim bendom, ki je pokazal vsaj nekaj popularnosti v podzemlju, je precej popustil. Zdaj se spet ukvarjajo s proizvodnjem pop zvezd. Mislim, da znajo to početi precej bolje, in tudi priznam, da mi ta vzorec njihovega dela bolj ustreza,” je Albinijevo stališče.

NOVA ALTERNATIVA

Glasbena industrija deluje po povsem enakih načelih kot druge gospodarske panoge, zato združevanje kapitala ni nič posebnega. Devetdeseta leta so se začela s tako imenovanimi Big Six,³ velikimi šestimi, multinacionalnimi, kor-

³ Big Six so sestavljale Time Warner, EMI, Universal, Sony, BMG in Polygram.

porativnimi lastniki gramofonskih založb. Do konca devetdesetih let so se preoblikovale v Big Four.⁴ To združevanje kapitala je prineslo odpuščanje številnih skupin z velikih založb v drugi polovici devetdesetih let. Prišlo je tudi do sprememb poslovne strategije. Taktiko neposrednega iskanja novih imen po alternativni, underground sceni je nadomestila strategija, ki je v zadnjih letih v polnem zamahu in bi jo lahko opredelili kot oblikovanje lastne alternative. Pri njenem kreiranju se upošteva, da imajo mladi vedno radi “upornike”, da se še vedno držijo fabule “Sex, drugs and rock’n’roll!”. Mediji nas zasipajo s tako imenovanimi alternativnimi skupinami, ki pa se niso kalile v kotlu neodvisne, underground scene (npr. No Doubt, Guano Apes, Liquido). Celotna institucija grammy je med kategorije nagrad uvrstila kategorijo za najboljšo alternativno skupino, med nominiranci pa še nikoli nismo zasledili kakšne skupine z neodvisne založbe. Oblikovanje takšne imaginarne kategorije opozarja na šabloniziranje tovrstne glasbe na žanr, ki se mu reče ‘alternative’. Z njim pa se svojevrstno zapirajo meje glasbeni kreativnosti, ki postaja trdno določljiva. To potrjuje uporaba številnih izrazov brez pomena, s katerimi utemeljujejo tako imenovano alternativnost. “Producenci in tonski inženirji uporabljajo besede brez pomena za opis zvoka, s katerimi dajo strankam vedeti, za kaj gre. To so na primer besede ‘močan’, ‘topel’, ‘groove’, ‘vibe’, ‘občutek’. Najpogostejša sta ‘močan’ in ‘topel’. Zmeraj ko slišim te besede, bi najraje koga zadavil. (...) Modne tehnologije in drugih sranj (pri produkciji, op. avtor) nihče ne potrebuje. Pred petimi leti je bilo vse in vsepovsod narejeno z diskretnimi sampli. Na večini albumov sploh ni pravega bobnanja. Samo sampli. Naslednji trend je bil ekvilajzer Pultec. Vse je moralo iti skozi Pultec EQs. (...) Trenutni trend je kompresija. (...) Vse zveni kot reklama za pivo. (...) Vsaka plošča, ki jo poslušam te dni, je neverjetno glasna, s kompresiranim glasom, s tiho mrmrajočim rockovskim bendom v ozadju. Producentovo opravičilo za neuravnovešenost rockovskega benda je, da delajo ploščo, podobno The Beatles. (...) Zakaj nočejo poskusiti zveneti kot Smashchords ali Metal Urbain ali Third World War?” (Albini, 1997: str. 167–170) Izbrani citati so iz članka Težava z glasbo (Albini, 1997: str. 164–176), ki ga je Steve Albini spisal že leta 1993 za čikaški časopis The Buffer. Z njim je preprosto, neposredno in povsem razumljivo razgalil brezizrazno glasbeno industrijo, v kateri ima glasbena skupina zadnjo besedo. Vsi, od A&R in managementa do založbe in producenta, so prej na vrsti. “To je specifičen članek za čikaški literarni in kritični zbornik Buffer. Zbornik kritično obravnava celotno družbo, politično kulturo, poslovno kulturo. Prosili so me, če napišem kaj o dogajanjih v glasbi. Dobesedno v enem popoldnevu

⁴ Leta 1998 sta se združila Universal in Polygram, leta 2000 pa še Time Warner in EMI.

sem napisal članek o težavah, ki se pojavljajo med delanjem plošč, kaj se dogaja v studiih, kaj se dogaja z bandom med procesom nastajanja plošče. Ta članek je dvignil veliko prahu; to me preseneča, saj so v članku objavljena dejstva, o katerih bendi med seboj nenehno razpravljajo. Gre za reči, o katerih se govori, a jih ni še nihče napisal in jih javno objavil. Članka nisem napisal, da bi druge glasbenike opozoril, kaj se dogaja, ampak zato, ker so me prosili, naj kaj napišem za kritičen časopis. Zdaj pa ga imajo nekateri za manifest, čeprav sploh ni. Ni nastajal s takim namenom. Gre bolj za pisano obliko pogoste teme pogovorov. Članek je zdaj že malce zastarel; mestoma zveni kot opozorilo, vendar so se v letih po objavi članka razmere dodatno poslabšale, tudi nekaj poslovnih praks se je rahlo spremenilo, čeprav so nasploh bolj ali manj enake.”

Po terenu še vedno švigajo A&R in iščejo nova imena, vendar pa so se razmere v zadnjih letih pomembno spremenile vsaj toliko, da se je zaradi oblikovanja korporativne alternative, s katero nas pitajo mediji, neodvisna alternativa, podzemna produkcija pobrala, reorganizirala in strnila vrste. Neodvisna distribucija se ponovno utrjuje, pretok informacij je boljši. Na to je pomembno vplival internet, ki ga med drugimi kot prihodnost navaja tudi Mark Fischer: “Z internetom je komunikacija precej boljša, to je največje upanje v tem trenutku zame; tradicionalni distribucijski sistem me je popolnoma razočaral.” Tega je korporacijska glasbena industrija močno načela, zdelala: onemogočila in uničila je nekaj ključnih neodvisnih distributerjev (npr. distribucijo Cargo), pod tržnim pritiskom so se zaprle številne specializirane (majhne) trgovine s ploščami, založbe in same skupine so ostajale brez distribucije. Vso to grenko plat zgodbe pa v zadnjih letih spreminja internet, ki ne le da omogoča hitrejši pretok in izmenjavo informacij, ampak nudi svobodo izbire, zato sploh ni čudno, da so se glavarji glasbene industrije vrgli z vsemi kremplji na napster, ki je omogočal neoviran dostop do popularne glasbe in prosto razmnoževanje. To je največja nevarnost v korporativni glasbeni industriji, saj je v nevarnosti dobiček. “Poslovneži kar ne morejo dojeti, kje gre iskati razlog, da je internet popularen, da deluje – v tem, da je hiter in da je zastoj. Če te kaj zanima, lahko odgovor na vprašanje poiščeš takoj, ne glede na to, kje si, pa še stane te ne. V trenutku, ko bi omejili katerega od teh treh dejavnikov in rekli: “Če bi lahko nadzorovali informacije tako, da bi ljudje do njih prišli po tem zapletenem kanalu”, bi informacijski napredek upočasnili ter kontrolirali informacijo. Ali: “Oh, naj ljudje internet kar uporabljajo, da pridejo do tega in tega gradiva, ampak mi jim bomo to zaračunali, namestili bomo kako reč, da bo postalo drago in bomo lahko služili.” Ali: “No, nekateri deli interneta niso primerni za našo državo, zato bomo oblikovali zaščitne ovire, da ne bodo mogli videti teh groznih reči po internetu.” V trenutku, ko bi kompromitirali katero

koli od treh fundamentalnih prednosti interneta, ta ne bo več uporaben, ljudi ne bo več zanimal. To je enako, kot če bi rekel, da bi bil požar čisto v redu stvar, če le ne bi bil vroč in ne bi oddajal svetlobe. Poskusi, da bi spremenili fundamentalno naravo interneta zaradi profita, so obsojeni na propad, ker se jih bo dalo vedno zaobiti. Če ti fantje razmišljajo, da bodo po internetu prodajali komade v mp3 formatu, se morajo tudi zavedati, da bo lahko kdo, ki bo te komade kupil, takoj zatem te komade že posredoval naprej zastonj – in ves svet jih bo lahko dobil zastonj. Nemogoče jih bo zadržati, to je seveda dobro. Veliko fantastične glasbe je treba še odkriti po internetu. Doslej sem bil izpostavljen tem večinoma nepomembnim rečem. Vendar pa ljudem daje občutek o možnostih sodelovanja, občutek svobode in občutek pomembnosti, dovoljuje komunikacijo, in jaz podpiram vse te reči.”

GLOBALNO V LOKALNEM

Elektronski mediji – od televizije in satelitov do interneta – so omogočili burni kulturni pretok. Internet je odprt vsakomur, zato je tudi ključni medij posredovanja informacij tega časa, ni pa temeljni medij razvedrila, ki je še vedno televizija. “Televizija je prevzela mesto radia kot temeljna oblika domačega razvedrila, radio pa se je moral specializirati, če je hotel pritegniti. Izkazalo se je, da je bilo najstniško tržišče eno najpomembnejših ‘posebnih tržišč’, hkrati pa so z razvojem velikih plošč odrasli prenehali kupovati male plošče, ki so bile vedno temeljni material radijskih glasbenih oddaj.” (Frith, 1986: str. 97) Danes si ne moremo zamisliti glasbe brez videospota, ki je zamenjal funkcijo male plošče z uspešnico. Videospot je postal krojilec uspešnic, to potrjuje tudi opazovanje radijskih postaj, katerih večina le še repetitivno ponavlja nosilne televizijske uspešnice – videospote. Vizualizacija glasbe je – naj se sliši še tako čudno – spodbudila glasbeno produkcijo posameznih regionalnih območij, po posameznih državah. Pred leti smo lahko na hrvaški nacionalni televiziji opazovali buren razcvet produkcije videospotov, nekaj let kasneje smo tudi v Sloveniji doživeli podoben razcvet, ki se nadaljuje še danes in gre tako daleč, da skupina najprej naredi videospot in šele nato izda ploščo s komadom, ki ga objavlja kot videospot. Osnova lestvic (npr. Videospotnice) je popularnost, in če parafraziramo Frithovo trditev o osnovah seznama za predvajanje plošč: videospot, ki je na seznamu, ima lepe možnosti, da postane popularen, videospot, ki ga ni na seznamu, pa ima komajda kakšno možnost (glej Frith, 1986: str. 123). Pri tem pa izstopa vedno večja uniformiranost in enaka zapakiranost produktov, ali kot mi je ob priložnosti rekel Koja iz Disciplin A Kitschme: “Na lestvicah so Britney Spears, Limp Bizkit in Radiohead. In pazi, vsi so si med

seboj podobni, ha!” Z videospoti je televizija (z MTV na čelu) prevzela značilnost komercialnih radijskih postaj sedemdesetih let, ki “nikoli niso imele opraviti z glasbeno vzgojo, saj so vedno vzele glasbo iz konteksta, jo pomeščanile in jo spremenile v zvočno podlago za sprehajanje po veleblagovnici” (Frith, 1986: str. 129). Če “je radio igral glavno vlogo pri razdeljevanju glasbe v žanre” (Frith, 1986: str. 129), je televizija odigrala pomembno vlogo pri razbijanju razdeljevanja glasbe v žanre.

V devetdesetih letih smo bili priče številnim rivajvlom, ki jih spodbuja sama glasbena industrija, zavedajoč se “večje prepustnosti in fleksibilnosti samih subkulturnih scen” (Velikonja, 1999: str. 19). Čeprav so žanri v popularni glasbi velikokrat odvisni od subkultur, pa popularne glasbe ne smemo ocenjevati skozi prizmo subkultur. Glasba se razvija in dediščina je temelj, na katerem se gradi prihodnost glasbene ustvarjalnosti. V devetdesetih letih se je na Radiu Študent⁵ uveljavil termin glasbena konfuzija, ki zavrača dogmatsko zaprtost glasbenih žanrov in podžanrov ter upošteva prepletenost, združevanje in sovplivanje. Ta termin se je uveljavil s pestrim sovplivanjem in zlivanjem različnih glasbenih praks, obenem pa je s praktično uveljavitvijo tega termina Radio Študent preskočil dotedanjo zaprtost pred novodobnimi glasbenimi (t.i. elektronskimi) praksami, ki se jih je otepal do druge polovice devetdesetih let. S festivalom Novi rock, ki je bil v devetdesetih letih opsovan z dogmatskim alter(neo)rockovskim dinozavrom, je leta 1996 odprl oder tudi neročkovskim praksam; dve leti kasneje, leta 1998, pa je oblikoval offrockovski program in se dokončno odzval na (multi)glasbene premike in vplival na sodogajanja. Le leto poprej, leta 1997, je na odru Križank v enem dnevu nastopilo kar štirinajst domačih perspektivnih skupin. Šlo je za napoved danes burne domače glasbene produkcije.

Do konca devetdesetih let domači (veliki) založniki niso pokazali pretiranega zanimanja za domače skupine, ki so se v večini primerov zatekale k samozaložništvu. Večina medijev se je do domače produkcije obnašala zelo mačehovsko, spremljala so nas ena in ista dinozavska in “za vedno in” imena, za katerimi je prevladoval že omenjeni ‘slovenski imbecilni pop’. Slovenska alternativna scena, ki se je oblikovala v osemdesetih letih in je v tistem času prispevala ključne premike na domači glasbeni sceni, se je v devetdesetih letih znašla v krizi, krizi identitete. Z uveljavitvijo novih glasbenih praks, t.i. elektronskih, kot so tehno, drum’n’bass, hip hop, se je razsrediščila in priče smo (bili) latentno-konfliktnim odnosom izključevanja, zavračanja in ignorance med različnimi praksami in scenami. Na drugi strani pa “se je pomemben preobrat zgodil pri

⁵ Radio Študent sodi med redke radijske postaje pri nas, ki skrbi za glasbeno vzgojo.

glasbenih založbah in distribucijah, ki so začeli z alternativno glasbo. Nenadoma so postali distributerji za mainstream, distributerji multinacionalk. Ugotovili so, da denar ni pri Butthole Surfers, ampak pri Madonni, Michaelu Jacksonu in Georgu Michaelu. Za isto promocijo ne zaslužijo 10-krat, ampak 100-krat ali 1000-krat več. To je problem slovenske glasbene scene. Neodvisnih distributerjev v Sloveniji ni več, vsi so postali del multinacionalk. Obenem pa imajo še vedno monopol nad alternativno sceno. Nisem še zasledil, da bi kdo o tem razpravljal. To je strašno nevarno za slovensko sceno, ker se preprosto nihče več ne zanima za alternativno sceno. Stvar je preprosta. Nika, Dallas so imena, ki imajo monopol. Dokler niso prišli do velikih, so distribuiral neodvisne,” je ugotavljal Aldo Ivančič (Borghesia, Bast) pred slabima dvema letoma. Prav multinacionalke pa so tiste, ki so prisilile slovenske distributerje k vitalnemu posegu na slovensko glasbeno tržišče. Ob distribuciji skupin in glasbenikov z multinacionalnih založb so se posvetili tudi ustvarjanju domačih zvezd. Prvi rezultati so že jasni: Siddharta in Tabu.⁶ Tako smo postali sestavni del globalnega glasbenega dogajanja in med drugim začeli dobivati slovensko novo alternativo po kopitu korporacij.

NEODVISNO PODJETNIŠTVO

S tako imenovano demokratizacijo v začetku devetdesetih let je tudi pri nas zavladata logika kapitala. “Ena od posledic inovativnosti kapitalne logike v devetdesetih letih so pogosti primeri prepletanja undergrounda in množične proizvodnje v kulturi,” ugotavlja Mitja Velikonja in se naslanja na Muggletona pri ugotovitvi, da so mnoge nove subkulture “povečini konstruirane prav s potrošništvom, ter nadaljuje: “Subkulture scene so prilagojene dominantnim kulturam in jih ne napadajo ali ogrožajo, saj so zgolj njihov bolj ali manj eksotični kotiček. (...) Scena ni opozicija, podtalni izziv, ampak dopolnitev dominantnim kulturam, njihov bolj pisan, živahen, spektakularen, atraktiven, senzacionalni del. Niso le tolerirane, ampak celo spodbujane.” (Velikonja, 1999: str. 19)

Lanskoletno nekajmesečno potepanje po Ameriki me je prepričalo, da ob vsem entuziazmu, idealizmu, spontanosti in tudi obskurnosti, ki prevladuje po tamkajšnjih scenah, “money talks”. Že res, da je Amerika dežela potrošništva, kjer ima vsaka malenkost svojo ceno, vendar je prav na potrošništvu utemeljena neodvisnost, neodvisno delovanje. Prej smo že navedli Frithov citat o tako imenovani ljudski različici potrošništva, ki je omogočilo oblikovanje ‘alterna-

⁶ Kdo ve, kdo bo naslednji? Shyam, Los Ventilos, Ost, Zablujena generacija?!?

tivnega' proizvodnega sistema, zavedajoč se, da so plošče blago (glej Frith, 1986: str. 160). S punk rockom in nanj vezano ideologijo 'do it yourself'⁷ so se razširili lokalno izdelovanje plošč, organizacija koncertov, izdajanje fanzinov, snemanje skupin. Vse skupaj je prispevalo k izoblikovanju skupnosti. Takšni primeri so vezani na založbe, kot so Dischord, Touch & Go, Estrus, Subterranean, SST, Sub Pop, K Records, Epitaph, Skin Graft. Lastnik slednje Mark Fischer pravi: "V bistvu gre res za družino, za skupnost. To je ena od reči, ki mi je bila v punk rocku od vekomaj vseč. Denimo scena založbe Dischord, založbe, ki dokumentira sceno, nekaj, kar se je v nekem obdobju zdelo pomembno. Vsakdo, ki ima založbo, pa se mora v nekem trenutku tudi soočiti z dejstvom, da ima založbo, da je mlad, da je zabredel globoko v glasbeno sceno, da dela z ljudmi, da se zadeve razvijajo, bendi razpadajo, začne se odvijati privatno življenje, nekateri ne morejo več hoditi na turneje, ne morejo več biti v bendu, ker potrebujejo denar, treba je razmišljati o prihodnosti. Tako sčasoma ugotoviš, da je jedro, ki je založbo postavilo na noge, začelo razpadati; zgodilo se je Touch & Go, zgodilo se je Sub Popu, zgodilo se je SST, vsem se je zgodilo." Srečujemo se s povsem podjetniškim razmišljanjem, ki s časom prevlada nad entuziazmom in vznesenostjo ter se prevesi v odgovornost, odgovornost za skupnost, ki je pogosta stalnica, s katero se srečujemo v pogovorih. Steve Albini pravi: "Imam razvit čut za odgovornost. Na primer: tale studio (Electrical Audio Studio, op. avtor) je moje življenjsko delo. Gradnja studia in ustvarjanje prostora, ki ga lahko uporablja ves svet, to je moje življenjsko delo. Če bi dovolil, da posel s studiem propade, bi uničil nekaj, kar sem ustvarjal vse življenje. To je moja velika odgovornost. Poleg tega je v njem zaposlenih osem ljudi, s katerimi moram zaslužiti dovolj denarja, da jih lahko izplačam, da bodo dobro živeli. Tudi to je velika odgovornost. Fantje, ki delajo v studiu, so krasni, zato si ne želim, da bi se jim zgodilo kar koli slabega. Skrbeti moram, da bodo vedno imeli za kruh. Zato moram delati veliko." Na temelju odgovornosti, v katero sili kapitalistična realnost, so se postavile na lastne noge številne skupnosti. Z vztrajnostjo in odgovornostjo se ohranja in gradi neodvisnost ter se izoblikuje prepotrebna infrastruktura za delovanje. Simon Frith ugotavlja, da je za alternativno poslovanje s ploščami in obstoj treba imeti lastno mrežo⁸ studiev, trgovin, klubov in lestvic (glej Frith, 1986: str. 157).

Pri nas pa se srečujemo z nenehnimi začetki brez nadaljevanja. Od alternativne scene, ki se je oblikovala v osemdesetih letih, je ostalo bore malo, v

⁷ V prevodu: naredi sam.

⁸ Za korporativno industrijo so značilne verige, ki pa se pojavljajo tudi v tako imenovani neodvisni industriji. Na primer veriga prodajaln plošč Tower Records, veriga prodajaln oblačil Urban Outfitters.

glavnem zgolj zlati spomini, polni lukenj. Med tiste, ki so preživeli, sodijo Stripcore, Front Rock s Studiem na Meji, Laibach in NSK, kluba MKNŽ v Ilirski Bistrici in MKC v Kopru, ŠKUC-R.O.P.O.T. (FV). Z ohranjanjem stikov in s kontinuiranim delovanjem za mejami Slovenije jim je uspelo ohraniti izoblikovano infrastrukturo in tudi neodvisnost. V devetdesetih letih se je pojavilo še nekaj podobnih primerov. Zaradi majhnega trga je seveda prepotrebna finančna podpora iz občinskih in državnih skladov, vendar pa je že prav mučno opazovati pogosto, če ne skoraj nenehno sklicevanje na nedovoljšno podporo. In kdo potem sploh lahko pravi, da je neodvisen?

LITERATURA

- ALBINI, S. (1997): *Problem With Music*, v: FRANK, T., in WEILAND, M. (ur.): *Commodify Your Dissent (Slavos From The Baffler)*, W. W. Norton & Company, New York, London.
- FRANK, T. (1997): *Alternative to what?*, v: FRANK, T., in WEILAND, M. (ur.): *Commodify Your Dissent (Slavos From The Baffler)*, W. W. Norton & Company, New York, London.
- FRITH, S. (1986): *Zvočni učinki (Mladina, brezdelje in politika rock and rolla)*, Knjižnica revolucionarne literature, Ljubljana.
- HUMPHREY, C. (1995): *Loser (The Real Seattle Music Story)*, Feral House, Portland.
- MURŠIČ, R. (1994): *Rockovska alternativa na Štajerskem: Prenovljena civilna družba ali nostalgija?*, v: BERANIČ, G., HEDL, D., MUZEK, V. (ur.): *Ste bili zraven?*, Frontier, Maribor; ZKO, Pesnica; KID, Ptuj.
- TURNER, S. (2000): *spremenno besedilo k CD plošči Mudhoney – Here Comes Sickness (The Best Of The BBC Recordings)*, Strange Fruit, London.
- VELIKONJA, M. (1999): *Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih*, v: STANKOVIČ, P., GREGOR, T., VELIKONJA, M. (ur.): *Urbana plemena (Subkulture v Sloveniji v devetdesetih)*, ŠOU-Študentska založba, Ljubljana.

Izjave Steva Albinija, Marka Fischerja, Alda Ivančiča, Kinga Buzzza in Koje, ki nimajo navedenega vira, so iz intervjujev, ki sem jih naredil ali sva jih naredila z Vivo ali z Jernejem Kolenikom.

Intervju z Aldom Ivančičem ni bil nikoli objavljen, narejen je bil za potrebe diplomske naloge (avtor: BIGor).

Intervju s Kojo je bil objavljen v oddaji Sobotna noč na TVS 2 v sezoni 2000/2001 (avtorja: Jernej Kolenik in BIGor).

Intervjuje s Kingom Buzzzom iz skupine Melvins, Markom Fischerjem in Stevom Albinijem lahko preberete v glasbeni reviji Muska:

- BIGor in Viva (2000): *Melvins, Muska*, št. 6+7/junij-julij, Ljubljana,
- BIGor in Viva (2000): *Mark Fischer in Skin Graft*, Muska, št. 10/oktober, Ljubljana,
- BIGor in Viva (2001): *Steve Albini, Muska*, št. 3/marec, št. 4/april, št. 5/maj, Ljubljana.

Between a rock and a hard place:

Med pop divjino in trgom

“Undercover” agenti v korporativni glasbeni industriji

“I want to get into the business we call the SHOW.

I wanna get into the show we call the BUSINESS.”

Scott McCloud, Show Business (CD Do Things, Konkurrel 2000)

Uvodoma mogoče ni odveč povedati, da je besedilo pisano iz vidika neposredno ‘prizadete’, vpletene osebe. Seveda je osebna vpletenost zgolj izhodišče ali skupek izkušenj, s katerimi ponazarjam svoje teze in razmišljanja, in ne biografski opis izkušnje benda, katerega članica sem. Iz tega razloga se bom izognila poimenskemu navajanju vpletenih in se posvetila bolj predstavitvi principa, ki ga imam priložnost opazovati tako rekoč “na delu”.

Situacija, ki jo opisujem, je neke vrste past med dvema ognjema: med pričakovanji trga (založbe) in med tistim, čemur v pomanjkanju boljšega, natančnejšega izraza (še posebej čistunski kritiki) pravijo “underground” kredibilnost. Govorim o tistem trenutku v karieri nekega benda, ko se znajde tik pred podpisom pogodbe s tako imenovano major založbo.

Širši idejni kontekst, v katerega sem umestila opisano problematiko, se navezuje na Marcusov koncept alternativne zgodovine kulture¹ (v tem primeru glasbe), ki jo ponazarja metafora sledov rdečila na cigaretnem ogorku. To je koncept zgodovine kot zgodbe, ki vedno znova onemi, izgubi glas in ga v neenakomernih presledkih spet povzdigne; za manifestacije v senci zgodovinsko pomembnih in predvsem splošno znanih dogodkov, manifestacije, ki v času trajanja bežnega trenutka zadevajo in obsedajo ves svet, že v naslednjem pa potonejo v statistike kot ‘obrobni’ dogodki. Ta koncept sem razširila s svojim razumevanjem (oz. doživetjem) dela te zgodovine, ki ga povzeman v pojmu zmagoslavje NEOČITNEGA. Neočitno je v tem primeru pojem z maksimalno

¹ Greil Marcus, 1989, s. 333.

pozitivnim nabojem in se nanaša na podpražne taktike in strategije ustvarjanja in (samo)prezentacije, ki so rezultat kombinacije skrajno izostrene zavesti in hkratne prepuščenosti (oziroma prepuščanja) diktatom trenutka.

VSEPRISOTNO VPRAŠANJE: “KAJ JE ŠE MOŽNO NAREDITI Z ROCKOVSKO GLASBO IN V ROCKOVSKI GLASBI DANES?”

“Na odru, sredi rock’n’rolla, se dogaja marsikaj, še več: lahko se zgodi karkoli, ne glede na to, ali so ljudje prišli kot voajerji ali da bi se prepustili TRENUT-KU!!!” Tako pravi Kim Gordon v članku za revijo Artforum leta 1983. Prostori, kjer se glasba dogaja (v živo), so kot laboratoriji za spremembe, kjer se zadeve formulirajo jasneje in skrivnostneje kot kjerkoli drugje. Razlog, ki ga Kim Gordon navaja kot odločilnega za obisk koncertov v osemdesetih letih (in upam si trditi, da je tudi danes, v 21. stoletju, enak), je ta, da ljudje plačajo za možnost videti druge, kako verjamejo vase (v nasprotju s sedemdesetimi leti, ko so ljudje plačali druge, da bi videli, kako verjamejo, da drugi verjamejo vanje). VERJETI VASE, verjeti v vsakič znova odprto možnost, da lahko ujameš enega tistih TRENUT-KOV, ko reprezentacija odstopi mesto resnici, ali povedano drugače: svobodi. Integriteta nekega benda je merljiva ravno v kontekstu nenehnega iskanja, poizkušanja, da bi iz bolj ali manj fiksirane oblike pesmi transcendirali v – recimo temu – približek svobode. Zato se je ‘recept’ Sonic Youth glasil in se še vedno glasi (ter tudi deluje): izhodišče je hrup², iz katerega se izlušči melodija, ki izgine nazaj v hrup. Neke vrste vgrajeno presenečenje, predvidljiva nepredvidljivost, kakorkoli paradoksalno že zveni. Kajti način, na kateri se zgodita prelom in izbruh, ni nikoli enak. V resnici gre za razliko med reprodukcijo in vsakokratno NOVO produkcijo glasbe, ki sme obstajati (tudi na nosilcih zvoka) zgolj kot “a design for a break-out”, kot vzorec nakazanih možnih linij pobega. Koga naj bi glasba danes (še) presenečala? V prvi vrsti mora presenečati ustvarjalce ali izvajalce, šele potem lahko preseneti kogarkoli drugega.

Greil Marcus kot eno izmed različic prostora, kjer se dogaja alternativna zgodovina, navaja koncertni prostor, ki je zanj točka, kamor se “revolucija” umakne umirat, kjer se njen duh obnavlja. Kjer spektakel tistega, kar je, posrka vase krik tistega, kar bi moralo biti.

V svojih začetkih je bil rock’n’roll predvsem ena izmed oblik upora, ki so jo privrženci zmeraj uporabljali kot orožje, ali bolj radikalno, kot sredstvo, ki posvečuje samo sebe: rock’n’roll kot bežna podoba tistega življenja, ki bi ga vsakdo živel v najboljšem vseh možnih svetov. In najboljši vseh možnih svetov

² Naključnost hrupa se je sčasoma seveda prelevila v sistem, ampak to ni nujno negativen razvoj.

je za privrženca rock'n'rolla prav poslušanje (da ne rečem kar konzumiranje) ali – v aktivnejši izvedbi – izvajanje.

V skladu z alternativno kulturno zgodovino v navezavi na koncept “letristične internacionale” (in njenega uradnega glasila *Potlacht*³) je edino možno darilo, ki ga lahko rockovski glasbeniki ponudijo zgodovini v zameno za izbrane, posebno pomenljive ‘komade’ rock glasbe, torej za formativne rock'n'roll izkušnje, skrbna analiza ali reinterpretacija, ki pa je daleč od kakršnegakoli epigonizma. Še korak dlje vodi teza, da nekatere zvrsti glasbe, nekatere pesmi, nekateri bendi ... obstajajo kot neposredna posledica manifestacije Marcusove alternativne zgodovine, ne da bi sploh vedeli zanjo. To je latentno potrjeno v situacionističnem izreku, ki povzema bistvo ciklične narave rock'n'rolla: “Prava poezija vrača v igro neporavnane dolgove zgodovine.”

Pri “spektaklu” gre za fenomen nepripadanja, izgube lastnih gest, ki jih zate izvaja (‘predvaja’) nekdo DRUG, ki je vedno personificirani spektakel, zvezda, če hočete, idealizirani JAZ – vedno prisoten, vedno tik izven dometa. Zavest o tem, da gre pri “spektaklu” zgolj za PERVERZIJO svobode, ki je kot vsaka perverzija izjemno erotična, kot odtujitev pa povezana s srhljivim spoznanjem, da nam svoboda oz. naše lastno življenje vedno za las uhaja. Nujo, globoko potrebo po stvaritvi lastnega življenja, je “spektakel” preobrazil v željo živeti življenje kot že obstaja v nenehno se obnavljajoči utopiji spektakla. Edina rešitev (ki pa ne pomeni izhoda) je: biti del spektakla v edini vlogi, ki dopušča aktivnost, in sicer biti ena izmed personifikacij spektakla. Vsako zanikanje spektakla pomeni namreč zgolj zahtevo po nekem drugem spektaklu. Spektakel je torej ustvaril lastno opozicijo in jo integriral vase, to v resnici pomeni, da izhoda NI!

Spektakel kot mehanizem družbenega nadzora predvaja za gledalce interni spektakel sodelovanja, proste izbire. Zato moderni ljudje (celo in predvsem pripadniki demokratičnih družb) ne čutijo potrebe po poseganju v potek spektakla, čeprav tako ali tako ne bi mogli poseči vanj. Pop kultura je produkt, kanaliziranje potlačenih želja v tržno skladne oblike, kakor tudi impulz in produkcija potlačenih želja. Tako razumljen spektakel je do današnjega dne dobesedno požrl tudi dolgo opevano (glasbeno) podzemlje. Tudi to se je namreč podredilo zakonitostim spektakla (ali mu je bilo mogoče kar od samega začetka podrejeno?). Vprašanje se danes lahko glasi le: “Ali se bom pustil izključiti iz igre ali bom sodeloval v njej?” Kajti zunaj igre ni ničesar. Oziroma: “Bom zgolj gledalec ali udeleženec (pa četudi samo do neke mere)?” V spektakel integri-

³ Ime je izposojenka iz jezika severnoameriških Indijancev; z izrazom so poimenovali predtržno obliko blagovnega trgovanja, temelječo na izmenjavi daril. Marcus, 1989, str. 55.

rani, adaptirani underground, ki ga danes seveda ne moremo več mirne vesti imenovati tako, je že zdavnaj prevzel metode spektakla. Celo tam, kjer bi naj še v veliki meri prevladoval tako imenovani "indie" pristop – govorim o recimo 'ŽIVI' dimenziji glasbe (o koncertih, turnejah in seveda o koncertnih agentih, pa ne o 'velikih', tudi na zunaj in od daleč prepoznavnih korporativnih, ampak o 'malih', samozvanih neodvisnih). Aplikacija modela degradacije glasbenika na raven produkta je tista, ki jih vse izdaja kot zgolj bolj ali manj prikrita mutacije spektakla.

Kako biti del spektakla in ohraniti neke vrste integriteto? Kako se sprijazniti z dejstvom, da je produktna narava glasbe in glasbenikov točka, o kateri se ne da pogajati? Na kakšen način se subjektivnost integrira v objektivirajoči trg?

Subjektivna igra na objektivnem trgu. Biti produkt. Torej biti surovina in produkt v enem. Centralna človeška lastnost je zavestno hoteti več kot lahko dobimo. Iz nje izhaja sposobnost vsakega posameznika hoteti nekaj drugega kot vsi drugi oz. kot kdorkoli drug. Kapitalizem se tega zaveda, zato tudi ponuja vsak produkt v nešteto različicah. Vsaka od različic blaga je v bistvu enaka, ampak niti dve osebi ne slišita govorice blaga enako. Ta diskontinuiteta omogoča, da odločitev ene same osebe, da ne bo poslušala, kar poslušajo vsi drugi, porodi masovno zavračanje te 'govorice'. V tem dejstvu je skrit prevratniški potencial spektakla, ki ohranja pri življenju možnost, da lahko v osnovi uspe komurkoli.

ŽONGLIRANJE Z IZRAZI "INDIE", "ALTERNATIVA", "UNDERGROUND"

Neodvisna ali alternativna ali underground glasba, širše gledano kultura, se na začetku vedno definira kot kritika masovne kulture, vendar pa njen naslednji korak nujno vodi v masovnost kritike masovne kulture in jo postulira kot pretendentko nove, mogoče malenkost bolj raznolike, ampak vseeno masovne kulture. Vsaka skrivna družba se v končni fazi želi razkriti svetu kot prikriti okupator, tako kot je v naravi vsakega rockovskega benda želja, da ga sliši ves svet. To je že zelo zgodaj in zelo pronicljivo formuliral Andy Warhol v Popism, The Warhol '60s: "Sploh ne vem, kaj naj bi izraz 'underground' pomenil, razen če je s tem mišljeno, da ne želiš, da bi kdorkoli izvedel za tvoj obstoj in te nadlegoval, kot se je dogajalo v Hitlerjevih in Stalinovih časih. Če je mišljen ta pomen, potem mi ni jasno, kako naj bi bil jaz v karšnemkoli pomenu "underground", saj sem si vedno želel, da me ljudje opazijo." Izraz "alternativna glasba" je skovanka glasbene industrije, s katero je v osemdesetih letih želela zajeti manj 'sredinske' glasbene tokove (v ZDA pa glasbo, ki se je vrtela na tako imenovanih študentskih radijskih postajah). "Alternativa" je torej pojem, ki ga je

vedno znova treba določati in definirati v razmerju do sredinskega toka glasbe, tako imenovanega “mainstreama”.

Če se vrnemo k začetkom rockovske glasbe in nanjo vezane kulture, pravzaprav v sredino šestdesetih let, ko se je začela oblikovati sedanja podoba glasbenega trga, lahko opazujemo prvi val integracije na stotine miniaturnih neodvisnih založb v velike ali “major” založbe, ki so pogodbeno vezale nase največja imena takratnega rocka in tako sprožile prvo centralizacijo popularne glasbe. Ta je privedla v vsesplošno implozijo glasbe: skoraj vsa glasba je gravitirala k rotirajočemu centru, preostanek pa je dobesedno odpihnilo na periferijo “spektakla”. Ta proces je bil skoraj končan do leta 1975, ko so veliki konglomerati zabavne industrije koncentrirali prodajo plošč v peščico združb (teh ni bilo več kot je bilo proizvajalcev avtomobilov v ZDA tistega časa). Tistega leta se je zgodil tudi prvi poskus zloma hegemonije velikih založb: punk si je v resnici uspel ustvariti lastni prostor, ker je pač uradno pop ozemlje ostajalo bolj ali manj izven dosega. Seveda so glavni predstavniki (evropskega, britanskega) punka (Sex Pistols, The Clash) zelo hitro podpisali za velike založbe, ampak polducata skupin ni naredilo nobene razlike za tisoče bendov, ki so vznikali kot gobe po dežju zunaj v pop podzemlju (“undergroundu”). Ti so si zgradili svojo lastno pop ekonomijo, ki ni bila usmerjena v profit, ampak bolj v preživetje, v željo po šokiranju, doseganje sicer marginalne, a intenzivne reakcije javnosti. Ta ekonomija ni podpirala in pospeševala kariere glasbenikov, ampak je predvsem izvajala napade na javni duševni mir. Cilj tistega, ki je izdal ploščo, ni bil komercialno uspeti, ampak izraziti pripadnost gibanju. Ali preprosto (in dosti bolj banalno) izjaviti “Tu sem JAZ!” Ali: “Jaz SOVRAŽIM/ZANIKAM (vse)!”

Zlata doba neodvisnih založb, ki so nastale s povodom punka, je bila konec osemdesetih let v zatonu. Skoraj celo desetletje se je mreža neodvisnih založb širila v imenu moralnega imperativa: kakovostno boljša glasba in bendi, izbrani iz estetskih razlogov, ne kot rezultat finančnih špekulacij ali na račun “tržnosti” glasbe. Retrospektivno je treba priznati, da so bile tovrstne zahteve (ki so v večini primerov obveljale zgolj kot slogani brez substance) nerealistične. Seveda ne smemo zanikati pomena zagnanih, dobro organiziranih malih neodvisnih založb, ki so omogočile mnogim bendom tako rekoč nemoteno in neomejeno ustvarjanje in s tem omogočile na tone izvirne in visokokakovostne “alternativne” glasbe. Nekaterim od teh “indiejev” prvega trenutka se je uspelo obdržati vse do danes in si ustvariti status – recimo temu – ugledne neodvisne založbe (npr. Touch And Go ali Matador): nadaljnja usoda je v večini primerov ta, da se transformirajo v tako imenovane major “indie” založbe, ki so seveda (z redkimi izjemami) del ene izmed petih multinacionalk, ki nadzorujejo svetovno glasbeno tržišče. Tudi če tehnično gledano niso v lasti teh, se nujno

poslužujejo vsaj dela distribucijske mreže, ki je v njihovi lasti. Za bende se je lekcija glasila približno takole: predanost glasbi ni nujno prevedljiva v ustrezno distribucijo in prodajne številke. Neodvisna mreža je bendom ponudila le omejen dostop do trga in s tem do potencialnega občinstva. Proti koncu prej omenjene zlate dobe neodvisne založniško-distribucijske mreže so tako imenovani "indieji" začeli podlegati načelom igre ("spektakla"), torej trga. To je bil nujen razvoj, saj je z naraščanjem števila potencialnega poslušalstva tovrstne glasbe naraščala tudi potreba po organizirani distribuciji nosilcev zvoka ter tudi po boljši infrastrukturi klubske in koncertne mreže. Volonterstvo je moralo prerasati v posel, tudi na tej ravni. Pojem alternativnega benda danes ni več nujno vezan na netržno usmerjeno glasbo. Gre zgolj za umestitev v levo ali desno od sredine, tako imenovanega mainstrea, v prehodna področja ("grey areas"), ki so praviloma tudi najbolj zanimiva.

Kaj "indie" ali "independent" ali "neodvisen" sploh (še) pomeni danes? Dejstvo je, da danes marsičemu pravijo "indie", četudi gre v mnogih primerih za neprave, "indies"; razen če pomen besede opredelimo kot neodvisen v duhu ali po duši. Če pa definiramo "indie" po načinu financiranja nekega projekta (tako glasbenega ali npr. tudi filmskega, kar je še dovolj primerljivo), potem se krog neodvisnih precej zoži.

O neodvisnem filmu in neodvisni filmski produkciji pravi režiser Toni Drazan v intervjuju za IFP (spletna revija) tole: "Prava neodvisna produkcija je vezana na neverjetno, skoraj neobvladljivo administracijo in mehanizme. Čim težavnejši in bolj tržno nevšečen je projekt, ki ga želiš realizirati, tem težje je zbrati denar zanj. Zdi se, kot da vsaka ovira in vsak izziv, ki ju postavlja samo snemanje, torej ustvarjalni proces pri filmu, zbledita v primerjavi z negotovostjo, ki je vezana na objavo in trženje filma. Poleg tega se vsak režiser dosti raje ukvarja z izvedbo in snemanjem neke scene kot s tem, kako to sceno 'prodati'."

Ovire so sicer dobra stvar. Omejitve, katerim te izpostavijo, te prisilijo v emfatične, močne odločitve. Medtem ko zlahka dosežena odobritev ali potrditev financiranja mogoče povzroči preveč lahkoten pristop in ustrezno nezahteven produkt. Zavrnitve dajejo možnost premisleka, če je izbrana pot res tista, po kateri želiš iti, in kam te bo peljala. Na žalost je zaradi prenasičenosti tržišča postalo za potencialno občinstvo dosti težje (če že ne kar nemogoče) odkriti novo glasbo (filme, knjige ... velja pravzaprav za vse umetniške oblike in izdelke). Če album neke skupine ne uspe najti zanimanja pri občinstvu, potem je toliko težje prodati naslednji izdelek iste skupine. Niše seveda v prvi vrsti ustvarja industrija in pri tem nedvomno črpa iz subjektivnih izkušenj in čustav posameznikov, v tem primeru glasbenic in glasbenikov; pri tem se vedno bolj ozira tudi po obrobnih zvrsteh, skupinah ipd. – na ta način nastajajo tudi

iz skrajnih, neočitnih, alternativnih, bežnih fenomenov objektivno reproduktivni izdelki.

Novost v poznih devetdesetih in seveda tudi v novem tisočletju je pripravljenost velikih založb, da vzamejo v varstvo tudi takšne bende, za katere je že vnaprej znano, da ne bodo prodajali plošč v nakladah nad 500.000 izvodov (in tudi blizu te zlate naklade ne), in sicer ravno z namenom oblikovanja omejenih niš, ki jih potem zapolnijo predvsem z izdelki bendov, ki so le zvodenele, tržno vsečne kopije.

KAKO DELUJEJO VELIKE ZALOŽBE: OD NAČELA “D.I.Y.” DO VSTOPA V KROG KORPORATIVNE GLASBENE INDUSTRIJE

O ‘korporativnosti’ in o korporativni naravi stvari lahko govorimo tudi na ravni neodvisne glasbene scene. Ta raven je seveda še vedno po svoje “D.I.Y.”, naredi sam (z nekaj pomoči prijateljev in znancev). Vendar pa imajo tudi na tej ravni vsi udeleženci ‘igre’ občutek, da so upravičeni do mnenja o tem, kako naj bi bend deloval, povedano drugače: kvazi-pygmalionski kompleks. Koncertni menedžerji in agenti, lokalni promoterji, klubski tonski tehniki ... in nenazadnje tudi poslušalci (“fani”), ki imajo bistveno lažji in večji dostop do glasbenikov. In še mnogi drugi, njihove pretenzije so na trenutke prav osupljive. Vse te intervencije in vsiljevanja takšnih in drugačnih mnenj seveda jemljejo spontanost in zabavo iz ‘igre’, vendar tudi opozarjajo bend na prihajajoče ‘zlo’ (ki bo z že obstoječim seveda v proporcionalnem razmerju glede na dimenzije korporativne glasbene scene). V bistvu gre že tu za problem INTEGRITETE benda. Na primer: na turneji in v vsakem položaju, ki je vezan na izvajanje glasbe v živo, na oder kot prizorišče dogajanja, je bend tako rekoč na “razpolago”, odprt na vse strani. In odprtost je vedno tudi ranljivost. Za uravnoteženje razmerja moči (paradoks odra kot prostora, kjer se ‘dogaja’ svoboda, je namreč ravno v dejstvu, da imaš nadzor, moč, a si hkrati odprt in ranljiv) je zato toliko nujnejše vzdrževanje minimalne privatne sfere. Edini način za bend, da ohrani svojo integriteto, identiteto in zasebnost ali vsaj košček le-te, je, da ustvari okoli sebe zelo tesen ‘notranji krog’, v katerega nima dostopa nihče razen članov benda. Noben “outsider” ne more vedeti, kako neka skupina funkcionira od znotraj. Koncept skupine kot večtelesnega, večglavega organizma, kot posebne socialne strukture, je še posebej v primeru – recimo – ‘demokratskih’ bendov vezan na zelo kompleksno in delikatno psihologijo, na ravnotežje, ki ga je zelo težko doseči in še težje ohranjati.

Zadeva postane seveda še bolj kompleksna in zapletena, ko se poslovnost in profesionalnost dvigneta na najvišjo raven, in sicer ob prehodu iz (bolj ali

manj) neodvisne cone v krog velike glasbene industrije. Glavni akterji (the main men) pri prehodu iz neodvisne ravni na "major" raven so: (osebni) menedžer, ki naj bi bil sicer oseba, ki ji bend lahko še najbolj zaupa, ampak ne smemo pozabiti, da tudi on dela za svoj 'kos torte' (ki ponavadi znaša od 15 do 20 odstotkov celotnega dobička benda, v to so všteti vsi viri dobička, vključno s tako imenovanim "merchandisingom"), agenti A&R, ki so mogoče najbolj negativne figure v tej igri, saj je njihova naloga novačenje bendov, in sicer z vsemi in predvsem z vsakršnimi sredstvi (vključno z zavestno uporabo pretveze, da ne rečem prevare), neodvisna založba, ki te ima v lasti in te proda veliki založbi v zameno za odstotke ali točke in odpravnino (in jo hoče pri tem seveda čim bolj odnesti), odvetnik, ki v tvojem imenu sklene pogodbo z založnikom in ima pri tem pred očmi v prvi vrsti svoj lastni dobiček, odstotni delež ter šele potem tvoje koristi, koncertni agent, ki pri organizaciji turneje velikodušno razpolaga (razsipava) s tvojimi predujmi v slogu "zdaj si pa že lahko privoščite avtobus in tako naprej". Ključni pojem, 'magična' beseda je "recoupable", kar prevedeno v vsakdanji jezik, v tisto, kar ostane 'pod črto', pomeni: bend plača vse. Vsaka še tako ugodna pogodba temelji na principu predujmov, ki se v večini primerov ne povrnejo (povrnili naj bi se iz prodaje plošč; seveda bend ne začne služiti nobenega denarja, dokler predujmi niso odplačani). Večina bendov namreč pri razpolaganju s predujmi nima (ali se ne potruzi imeti) pregleda nad porabljenimi sredstvi, ki z neverjetno lahkoto prerastejo višino zneska predujma, saj mora bend iz predujma plačati snemanje plošče, oblikovanje ovitka, snemanje videa. Nekateri iz predujma financirajo tudi turnejo, nabavo nove opreme in glasbil in tako naprej, ne smemo pa pozabiti niti na menedžerjev delež in odvetnikov honorar – z eno besedo: bend se zadolži v višini več kot 250.000 ameriških dolarjev (če vzamemo neko povprečno cifro, ki se pojavlja v tovrstnih pogodbah). To seveda ne pomeni, da mora bend ta denar v ravnici (torej v gotovini) odplačati. Ne, past je dosti bolj rafinirana: dolg se odplača iz predujma za naslednjo ploščo. In začarani krog se nadaljuje.

To je na kratko povzet in komentiran scenarij, ki ga opisuje Steve Albini v članku *The Problem With Music* (Maximum Rock'n'roll, št. 133); je temačen, skorajda brezupen, vendar v veliki meri realističen. In še vedno veljaven. Ni pa edini možni. Bend se lahko – če je dovolj pameten in previden – izogne večini pasti, ki so skrite v teh pogodbah. Pravzaprav mora imeti sposobnost varčnega razpolaganja s sredstvi, ki mora biti dopolnjena s kontinuiranim vpogledom v strategijo založbe. Sliši se enostavno, vendar je precej težko izvedljivo. Čisto vsak bend namreč na začetku zavede občutek osvobojenosti od pritiska finančnih spon in omejitev, s katerimi so se ubadali v dotedanji karieri (četrt milijona dolarjev je za večino bendov, ki jim uspe skok iz neodvisne glasbene

scene v korporativno, gromozanska vsota denarja). Pomemben faktor je tudi dejstvo, da gre pri predujmih za denar v najabstraktnejši obliki: denar na računu, denar, ki se zgolj prenakazuje, denar, ki ga nimaš v žepu, zato niti ne občutiš njegovega postopnega izginjanja. In to je velika razlika v primerjavi z gotovinskim poslovanjem, kakršnega so bendi vajeni z neodvisne scene. Kljub temu pa menim, da je možno priti na zeleno vejo, če se ne prepustiš toku in si ohraniš nekaj zdrave skeptičnosti. Sicer je predstava (ali, če hočete predsodek), da podpisu pogodbe za veliko založbo sledi tudi radikalno izboljšanje finančnega stanja skupine in članov skupine v veliki meri zgrešena. Edino, kar se v resnici izboljša, je izhodiščna pozicija pri financiranju snemanja plošče. Privatno ostajajo člani benda v enakem položaju (če ne kar v slabšem, vsaj na začetku, ker so se prisiljeni odreči drugim virom dohodka, ki bi jih lahko časovno omejevali pri izpolnjevanju dolžnosti do založbe), vendar je podpis pogodbe (dolgoročno gledano) kljub temu tudi finančno dobra odločitev, saj se čez čas začne obrestovati igranje v živo, ki je pri večini bendov (malih in srednje velikih) glavni vir zaslužka.

IZHODI IN REŠITVE: O POVEZAVI MED KORPORATIVNIM IN SHIZOFRENIM

V tej igri ni in ne more biti dolgoročnih zmagovalcev. Edino, kar šteje, je trenutna zmaga, edina oblika 'dolgoročne' zmage in uspeha pa je dolgoročno preživetje. Preživetje vseh vmesnih dvigov in spustov, ki se kaže v dejstvu, da si po denimo desetih letih še vedno na sceni in delaš točno to, kar si si zmeraj želel: glasbo pod (vsaj delno) tvojimi pogoji. Tisti, ki se zavedajo ciklične narave 'igre' (in uspeha), so edini, ki jo lahko obvladajo.

Obstajajo zelo različni primeri, ki pričajo o možnih izhodih iz navidezno brezizhodne "lose-lose" (zgubiš-zgubiš) situacije v korporativni shemi. Nekaterim, sicer zelo redkim bandom, kot so na primer Sonic Youth, je uspelo obiti pasti korporativnega glasbenega posla in se izogniti 'suženjskemu' razmerju z veliko založbo. Njihova udeležba v korporativni igri je potekala v zelo ugodnih okoliščinah, in sicer predvsem zaradi njihovega že skorajda legendarnega statusa in velikanske "underground" kredibilnosti (pa tudi zaradi vloge, ki so jo domnevno igrali pri podpisu Nirvane za Geffen; govori se, da so Sonic Youth prepričali Nirvano, da se odloči za podpis pogodbe z Geffen, ki je Sonic Youth 'v zameno' ponudila izjemno ugodne pogoje v pogodbi). Sodelovanje je obsegalo običajnih 6 pogodbenih opcij, ki so bend vezale na Geffen za dobrih 10 let, nato (oz. že vmes) so Sonic Youth ustanovili lastno založbo Sonic Youth Recordings (ki obsega Shelleyjevo založbo Smells Like Rec. in Thurstonovo Ecstatic Peace). Založba izdaja njihove tako imenovane 'stranske' projekte in

jim omogoča, da tako iz kreativnega kot tudi iz poslovnega vidika delajo točno in samo to, kar hočejo. Ne moremo mimo dejstva, da jim je pogodba z Geffen zagotavljala skoraj popolno avtorsko svobodo (mislim, da ne pred njimi, ne po njih nikomur ni uspelo skleniti tako ugodne pogodbe z veliko založbo), zato tudi uradne izdaje za Geffen po izvornosti, drznosti in kakovosti ne odstopajo od njihovih glasbenih standardov in želja. Večina drugih bendov, ki so v devetdesetih letih podpisali pogodbe z velikimi založbami, ni imela takšne sreče. Na primer: material za novo ploščo skupine Girls Against Boys (GVSb) že skoraj 3 leta blokira ista založba, ki je Sonic Youth pred osmimi leti nudila optimalne pogoje. Razlog 'blokade' je najverjetneje ta, da bend in založba ne moreta najti skupnega imenovalca za klavzulo o "tehnični in umetniški zadovoljivosti" posnetkov, pri čemer si velike založbe vedno pridržujejo pravico do zadnje besede. Kakšne izhode imajo torej na voljo GVSb? Če niso pripravljeni na kompromis ali če so, pa založba odlaša, nimajo druge izbire, kot da si najdejo alternativne 'ventile' oz. omislijo stranske projekte (projekt pevca in kitarista Scotta McClouda in basista Johnnyja Tempila z imenom New Wet Kojak, s katerim sta izdala že 3 plošče – eno od teh v času blokade novega materiala GVSb) ter izdajajo plošče pri manjših (deloma) neodvisnih založbah.⁴ Kar se tiče stranskih projektov, se mora skupina že pred podpisom pogodbe z veliko založbo zavarovati, in sicer z izključitvijo vseh dejavnosti in izdelkov stranskega projekta ali projektov članov skupine iz pogodbe. Moraš biti zelo previden in dovolj prebrisan, da poskrbiš, da ostanejo nekatera "vratca" odprta. V primeru GVSb in materiala za njihovo naslednjo ploščo gre najverjetneje za to, da založba noče licencirati plošče potencialni tretji stranki; to rešitev je uporabila skupina Clutch, med drugim dober primer benda, ki mu je uspelo preživeti oz. se izogniti totalni korporativni "zasušnitvi".⁵ Clutch s svojimi izdajami manevrirajo med matično veliko založbo Atlantic (prvotno so sicer podpisali EastWest Records, ki je ena od podzaložb Atlantic Records), Elektro in Columbia (ki so dobile licenco Atlantica) ter med manjšimi in neodvisnimi založbami (npr. River Road Records, ki je v resnici kar njihova lastna, za izdajo plošče Jam Room ustanovljena mini založba). Dokler bend zaradi teh 'nihanj' med založbami ni prisiljen v daljšo neaktivnost, je položaj bolj ali manj sprejemljiv, lahko bi skorajda rekli: "This is as good as it gets."

⁴ Prvi dve plošči New Wet Kojak je založila Touch and Go, pri kateri so pred podpisom za Geffen izdajali tudi Girls Against Boys, vendar pa se je pri izdaji tretjega albuma zataknilo, zato je moral bend poiskati še bolj 'alternativno' rešitev in izdati album pri majhni nizozemski "indie" založbi Konkurrel, ki je sicer bolj znana kot distribucijska hiša.

⁵ Izrazje v tem primeru ne spominja zgolj naključno na marksistično navdahnjeno družbeno kritiko; v omenjenem "situacionističnem" družbenem konceptu, ki je zajet v pojmu "spektakla", gre pri mehanizmu, ki tvori osnovo korporativne glasbene industrije, nedvomno za princip zasušnitve.

V čem se torej kaže subverzivnost, alternativnost bendov, ki tako rekoč “balansirajo” med sredinskim tokom in – nekdanjim – glasbenim podzemljem, undergroundom? V obvladanju shizofrenega sveta na shizofren način.

Bendi dandanes NE morejo več biti SAMO ustvarjalci in izvajalci glasbe. Če želijo preživeti in omogočiti pretok svoje glasbe, je nujno, da imajo (ali si pridobijo) določen vpogled v poslovno plat glasbenega sveta, še posebej, če je posel, o katerem govorimo, korporativnega tipa (no ja, če smo odkriti, je danes celotna glasbena scena korporativna, ker ‘prave’ neodvisne založbe komajda še obstajajo in so brez prave prodorne moči, za to morajo na neki točki – pa če so po duhu ali celo po načinu financiranja še tako neodvisne – vstopiti v korporativni krogotok). Če je bend bend po poklicu ali če je izbral rock kot način življenja, ker je to zanj edini način, potem se mora biti pripravljen soočiti z velikimi zahtevami, med katerimi je največja ta, da mora kultivirati neke vrste sočasno bivanje v multiplih svetovih, ki je najverjetneje edina ali vsaj najboljša rešitev, ki pa je na voljo le, če si že del korporativnega sveta glasbene industrije. Ali filmske. Ali katerekoli pravzaprav. To je eno ‘trdih’ kapitalističnih dejstev. Kajti ta fenomen ni omejen na glasbeno sceno. Dober primer bivanja v multiplih svetovih (oz. rezultat le-tega) je tudi film Hurly Burly Tonyja Drazana, ki ga lahko okarakteriziramo kot neodvisni film iz več vidikov: kot neodvisno financiran, neodvisen ‘po duhu’, v pomenu ne najbolj sredinske, tržno sprejemljive in všečne zgodbe. Ponaša pa se s prav zvezdniško zasedbo, v kateri je tudi Sean Penn, ki tudi ‘biva v multiplih svetovih’ (v trojni vlogi kot režiser, scenarist in igralec ter deloma tudi producent ter tudi v manevriranju med sredinskim hollywoodskim tokom in drznejšimi “indie” projekti), zato brez dvoma globoko razume shizofreno naravo igre ali spektakla. Projekt so odklonili vsi tako imenovani “major indieji” v filmski industriji, izhodiščni proračun pa so nižali tako dolgo, dokler ni postalo Drazanu jasno, da lahko za ta denar tudi (skorajda) sam posname film, in sicer z dosti manj kompromisi in z dosti več zadoščenja na koncu. Film je v resnici povrnil svoj vložek in v končni fazi vstopil nazaj v korporativni sistem s prodajo (in predajo) filma veliki distribucijski hiši. V nasprotnem primeru, ko delaš praktično kot najeta roka neke založbe (najsij bo filmska, glasbena ali tudi knjižna), ki ima praviloma drugačne zamisli kot ustvarjalec, lahko zaradi pomanjkanja poguma ali odločnosti ne realiziraš celotnega potenciala, ki tiči v projektu. Vendar je tudi to ena od lekcij, ki so vsaj tako dragocene kot (bolj ali manj) neodvisna uresničitev projekta. Drazan pravi, da “rabiš možnost za neuspeh ravno tako kot rabiš možnost za uspeh”. Drugače povedano: neuspeh je nujna lekcija, do katere pa ne moreš priti, če nisi pred tem že doživel uspeha (v korporativni industriji seveda, ker je tradicionalno definirani uspeh možen predvsem, če ne izključno, v velikem poslu).

Nekateri bendi (in tudi režiserji, igralci, umetniki nasploh) skušajo svoje odločitve racionalizirati v smislu 'ena zame – ena za njih', pri tem seveda mislijo na plošče (na filme). Dejstvo je, da morajo biti vse 'tvoje', mogoče ne vse enako, ampak po bistvu tvoje. V primeru Tonyja Drazana gre – gledano na celoto njegovih odločitev in projektov – za subtilno taktiko, ki ji pravim 'tihi prodor NEOČITNEGA' (the UNOBLIVIOUS). To je na prvi pogled neprepoznavna singularnost, posebnost sloga (vsebinskega in oblikovnega), ki se izkaže šele, če si поблиže ogledamo celoto. Vsem projektom je namreč skupna neke vrste (eksistencialno) nujna povezanost avtorja z vsaj enim od aspektov projekta. Drugače, ampak v znamenju iste taktike, prodira na primer tudi letošnji dobitnik vseh možnih filmskih nagrad Benicio del Toro, čigar kariera je eden najboljših dokazov za prodorno moč NEOČITNEGA. Kot nekdo, ki je več kot deset let deloval v soju žarometov Hollywooda in pri tem ustvaril nekaj najzanimivejših filmskih vlog zadnjega desetletja (dr. Gonzo v *Fear And Loathing in Las Vegas* Terryja Gilliana, Fred Fenster v *Usual Suspects* Bryana Singerja, Benny Dalmau v *Basquiatu* Juliana Schnabla, Longbaugh v *The Way of the Gun* Christopherja McQuarrieja), je letos z vlogo Javierja Rodrigueza v filmu *Traffic* Stevena Soderbergha takor rekoč 'uradno' (in skozi velika vrata, namreč z oscarjem za stransko moško vlogo) vstopil v hollywoodski zvezdni krog. A to – sploh zanj – ne pomeni 'razprodaje' (talenta); del Toro namreč prav tako ve, da je absolutno nujno biti 'v igri', če želiš izvajati kakršnekoli subverzivne poteze in akte, nečitno seveda – kot skriti agent, kot nekdo, ki iz manka ustvari prednost. Kajti tudi, če si del spektakla, imaš možnosti izbire, če si le dovolj pameten in ne preveč pohlepen.

V nebesih spektakla je namreč vse čudovito. Gre hkrati za ujetje revolucionarnega impulza in za zapor, ki ga ustvari. Revolucionarni impulz je opisljiv z izrekom: "I'm nothing and I ought to be everything". (Sem NIČ, a moral bi biti VSE.) Njegova manifestacija je življenje kot nenehna, neprekinjena predstava. Vse, kar je živeto, se razvije v reprezentacijo življenja, v umetnino. Ampak JAZ nikoli ni prisoten tam, kjer je reprezentiran (če citiram dobrega starega Hegla): reprezentacija ni resnična. Gledano iz kibernetičnega vidika je cilj za bende, ki živijo ROCK, prav tako življenje kot nenehna reprezentacija ali neke vrste "Gesamtkunstwerk" celostna umetnina. Celota življenja je podrejena imperativu ustvarjanja glasbe, ki pa jo je treba razumeti kot približek svobode. Poskus integracije vseh aspektov življenja (tudi tistih, ki niso neposredno vezani na glasbo) pod tem skupnim imenovalcem. SHIZOFRENIJA (razumljena kot splošni princip disociacije, in ne kot skupek psihopatoloških simptomov) pod določenimi pogoji nudi model, po katerem je takšna integracija resnično izvedljiva. Shizofreni princip namreč ob aktivaciji enega od

aspektov ne negira drugih aspektov, ampak jih priredi trenutno dominantnemu aspektu, in sicer v razmerju KOMPOSIBILNOSTI. Komposibilnost je sploh ena izmed čarobnih besed, če želimo osmysliti celoto življenja kot soobstoj in skupek sicer bežnih, a silno potentnih, koncentriranih trenutkov (seveda če pri tem izhajamo iz koncepta sveta oz. življenja kot KAOZMOSA, katerega predpostavka je sožitje skrajno različnega). Posledično namreč omogoča integracijo vseh novih aspektov, ki se pojavljajo sproti, v celoto (ki pa ne more biti hierarhično strukturirana). Vse skupaj spet vodi k pojmu TRENUTKA (na odru), v katerem je dosežena neka oblika svobode približek svobode. To so trenutki preboja 'drugega' življenja: tistega, ki ga lahko živiš le na odru, pred (zelo abstraktno razumljenim) občinstvom, in ne na ulici ali v zasebnosti svojih štirih sten. Če ti uspe uloviti ta trenutek v glasbi in ga napraviti slišnega, dostopnega vsem, ki so se pripravljene prepustiti igri, si za trenutek 'gospodar kaozmosa'. Nasprotje med 'drugim' in med vsakdanjim življenjem se v tem primeru ne kaže v neiskrenosti 'drugega' življenja, ampak v možnosti doseči svobodo v vsaj enem od 'življenj', ta pa je vezana na časovno komajda merljivo enoto trenutka. Kakršnokoli časovno podaljševanje 'svobode' se posledično konča z izgubo njenega bistva, z izničenjem svobode (ravno zaradi tega je anarhija kot poskus ohranjanja in umetnega podaljševanja trenutka svobode obsojeno na propad) in z izničenjem tistega, ki jo (do)živi.

Seveda ostaja pri tem problematična identiteta glasbenika (ali glasbenikov, združenih v organizem, ki mu pravimo BEND) kot posameznika. Kot del spektakla je zgolj reprezentacija, izven spektakla pa praktično ne obstaja. Razen seveda v trenutku "sredi rock'n'rolla" (če se ponovno navežemo na citat Kim Gordon). In to je več kot dovolj (predvsem pa več, kot je dano večini).

LITERATURA

- MARCUS, G. (1989): *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- GORDON, K. (1984): *I'm Really Scared When I Kill In My Dreams*, Artforum (januar 1984), New York, NY.
- ALBINI, S. (1994): *The Problem With Music*, Maximum Rock'n'Roll, št. 133, San Francisco, CA.
- GARIBAY, L. (2001): *The Language of Hollywood. An Interview with Tony Drazan*, IFP (Independent Feature Project), <http://www.ifp.org/docs.cfm/Features/>.
- GOLDBERG, M. (1997): *World's Greatest Rock Critic*. Greil Marcus Speaks, Addicted To Noise, št. 8/97.

Kratka zgodovina popularnoglasbenega založništva

ZGODOVINA GLASBENEGA ZALOŽNIŠTVA, S Poudarkom NA AMERIŠKIH NEODVISNIH ZALOŽBAH

Osnova glasbene industrije je še vedno gramofonska plošča. Zametek te, fonograf, je izumil Thomas Alva Edison leta 1877. Z akustično trobljo in s kovinsko iglo je v tanko folijo v obliki cilindra 'vrezal' otroško pesmico Mary Had A Little Lamb, ki je bila resda pri reprodukciji komaj prepoznavna, a zametek je bil tu. Razcvet je založništvo doživelo šele leta 1900 z izumom prave gramofonske plošče, ki se je prvotno vrtela na 78 obratov na minuto in je kmalu prevladala na trgu nosilcev zvoka. Patent gramofonske plošče s pripadajočo tehnologijo snemanja so si lastili trije proizvajalci plošč; Victor, Columbia in Edison. Z zagotovljenimi licenčnimi pravicami so več kot petnajst let uspešno preprečevali konkurenco. Ko je licenca potekla, so se pojavili majhni proizvajalci gramofonskih plošč in založniki. Od leta 1920 do 1970 so neodvisne založbe objavljale izvorno ameriško glasbo: jazz, blues, gospel, country, rhythm and blues, in navsezadnje, rock'n'roll. Te založbe, naj so jih vodili posamezniki ali cele trgovske družine, so prepoznale obete 'svojih' izvajalcev in pripomogle k popularizaciji novih žanrov, preden so velike založbe ugotovile, kaj se dogaja. Nekateri lastniki neodvisnih založb so bili pravi vizionarji, resnici na ljubo pa jih večina ni objavljala plošč zaradi vpliva, ki naj bi ga imela glasba, ampak so v prvi vrsti želeli zaslužiti za preživetje.

Že v dvajsetih letih je množica majhnih založb začela kataloško prodajati plošče z glasbo bluesa in belskega hillbillyja stotine neznanih pevcev. Te plošče so se prodajale v majhnih nakladah in (predvsem črnski) izvajalci so bili slabo plačani ali pa so založniki njihove posnetke objavljali pod izmišljenimi imeni.

Prvi zaton majhnih založb se je zgodil že sredi tridesetih let. Takrat so zavladali plesni ansambli z nastopi na radiu, ki je v Združenih državah postal glavna domača zabava, prodaja plošč pa je v nekaj letih padla na šestino. Večina

bluesovskih in countryjevskih izvajalcev, ki je snemala pri neodvisnih založbah, je poniknila in zanje nismo več slišali. Šele konec tridesetih let se je prodaja plošč spet povečala. Na ameriški trg je vstopila angleška založba Decca, ki je z izboljšano tehnologijo snemanja in s posledično boljšo kakovostjo posnetka popularizirala številne vokalne skupine in obenem s posodobljeno distribucijo znižala ceno plošč.

Še večji premiki v ameriški glasbeni industriji so se zgodili v zgodnjih letih 2. svetovne vojne. Vojaški nabori so oklestili zasedbe velikih orkestrrov, pojavile so se manjše zasedbe in solisti, ki so s pomočjo popularnega džuboksa prodali vse več plošč. Obenem se je vrnila belska in črnska ruralna glasba, kajti veliko prebivalcev iz ruralnih območij se je preselilo v mesta, kjer je cvetela vojna industrija z dobro plačanimi deli.

Za pravi bum v začetku petdesetih let sta poskrbela nova tehnologija kot pojav rock'n'rolla. Snemalna tehnika se je izboljšala z razširjeno uporabo magnetofona in možnostjo nasnemavanja. To je ob manjših stroških povečalo kvaliteto posnetka (prej so snemali neposredno na vosčeno ploščo brez možnosti popravka). RCA Victor je uveljavila malo ploščo na 45 obratov in Columbia veliko na 33 obratov, gramofoni so postali priročnejši in cenejši. V nekaj letih se je pojavilo tisoč majhnih, neodvisnih založb, ki so se oklenile bluesa, gospela, sodobnega jazza, countryja in rhythm and bluesa. Končno se je spremenila podoba sredinske popularne glasbe v Ameriki. Pevci so postali avtorji pesmi in obratno. Billboard je ime rasna lestevica spremenil v lestevico rhythm and bluesa, to je pokazatelj priznanja črnske glasbe.

Termin rock'n'roll je pomagala definirati založba Chess. Ustanovila sta jo brata Leonard in Phil Chess, da bi producirala tradicionalni blues z električno kitaro. V nekaj letih so zanj snemali vodilni čikaški izvajalci bluesa – Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williams, Willie Dixon. Med njimi se je pojavil tudi rhythm and bluesovski kitarist in pevec Chuck Berry, ki se je leta 1955 proslavil z vrsto klasičnih rock'n'roll pesmi. Tudi drugi pionirji zgodnjega rock'n'rolla so najprej snemali za majhne založbe; pri Essex se je najprej kot pevec rhythm and bluesa uveljavil Bill Halley, šele kasneje je pri Decca objavil prelomno ploščo Rock Around The Clock. Pri Checker, podružnici Chess, je uspeval Bo Diddley, Little Richard je snemal za majhno Speciality, Fats Domino za Imperial in James Brown za King Records.

Najzaslužnejši za preboj rock'n'rolla je Elvis Presley. Kot pevec gospela, countryja in rhythm and bluesa s samosvojim slogom je najpopularnejši izvajalec, ki je izšel iz majhne založbe. Odkril ga je Sam Philips, ki je najprej delal kot producent za Chess in Modern Records. Ko je v njegov studio Sun vstopil sramežljivi Elvis Presley, je Sam takoj razpoznal njegov potencial in prve pos-

netke naredil sam in jih tudi objavil. Konec leta 1955 ga je 'prodal' veliki RCA, a pri Sun Records nadaljeval z objavljanjem plošč vplivnih rock'n'roll in countryjevskih pevcev – Carla Perkinsa, Johnnija Casha, Roya Orbisona, Jerryja Leeja Lewisa ... S fenomenom rock'n'rolla se je v letih 1954 do 1957 prodaja plošč povečala za dvakrat.

Za šestdeseta leta je značilna dodatna rast industrije zabave, z njo je še posebej rockovska glasba postala velik posel. The Beatles so postavili nove komercialne standarde, ko so njihove plošče kupovali mladi in starejši. Amerika je morala malce počakati; ko so plošče The Beatles najprej licenčno objavile majhne založbe, kot so Tollie, Swan in Vee Jay, niso doživele množičnega odziva (prvi resen kazalec nemoči majhnih v novih razmerah). Šele podpis licenčne pogodbe s Capitol (ameriško podružnico angleške EMI) je povzročil beatlo-manijo tudi v Združenih državah. Sledili so jim mnogi angleški pop in rock izvajalci (tako imenovana britanska invazija), v drugi polovici šestdesetih let pa so tudi ameriški izvajalci doživeli neslutene prodajne uspehe. Vse to je vodilo v vse večjo konkurenco, posledično so se večali vložki v produkcijo plošč, snemalna tehnika je postajala vse bolj zapletena in je zahtevala večmesečno delo v studiu. Na tej ravni je poslovanje manjših založb postalo vse bolj tvegano. Rockovska produkcija je kmalu postala del velikega glasbenega establišmenta. Majhne, neodvisne založbe niso dohajale vse višjih finančnih vlaganj v snemanje plošč, zmanjšale so se možnosti distribucije in radijskega predvajanja. Za neodvisne založbe, vsaj rockovskega tipa, v šestdesetih letih kmalu ni bilo več prostora.

PREPOROD NEODVISNIH ZALOŽB

Navdušenje nad vse popolnejšo tehniko je rockovsko glasbo pripeljalo v slepo ulico, izgubil se je njen prvinski naboj; povrnila ji ga je lahko le nova generacija ustvarjalcev, in končno nova generacija založnikov.

Vseeno so protagonisti prvega vala punka v Angliji takoj vstopili v sistem velikega glasbenega poslovanja, le tako se je njihov glas najhitreje širil. Sex Pistols in Clash so že prve male plošče objavili pri velikih Virgin in CBS. Zato pa je v zaledju delovalo na stotine skupin, ki niso imele možnosti objave plošč pri velikih založbah, končno so te izbirale le potencialno komercialno uspešne izvajalce. Tu nastopijo neodvisne založbe, večinoma kot podaljšek majhnih, ljubiteljskih ploščarn in klubov. Ali pa so jih ustanovili kar izvajalci sami.

Že leta 1974 je v londonskem predelu Earl's Court začela poslovati trgovina s ploščami Beggars Banquet, ki je kmalu prerasla v promocijsko firmo; po izbruhu punka v Angliji, leta 1977, se je končno registrirala kot gramofonska

založba. Podobno zgodovino ima založba Rough Trade, verjetno najbolj zaslužna za razcvet neodvisne 'scene'. Najprej kot trgovina, ki je prva sploh omogočila prodajo plošč majhnih založb in tako posredno poskrbela za nadaljnji razvoj založništva.

Nekatere neodvisne založbe so ustanovili kar izvajalci sami ali njihovi menedžerji. Daniel Miller je ustanovil založbo Mute zato, da je lahko objavil prvo malo ploščo svoje skupine The Normal. Mala plošča s pesmijo TVOD, prototipom sint-popa, se je prodala nad pričakovanji in Mute je kmalu postala (in tudi ostala) ena največjih neodvisnih založb v Angliji. Factory je ustanovil Tony Wilson, menedžer skupine Joy Division, ki je v izdajo prvenca vložil vse prihranke. Vložek se je prva leta obrestoval, Joy Division in kasneje New Order sta bili izredno uspešni neodvisni skupini. Podobno velja za Creation Records, ki jo je ustanovil Škot Alan McGee. Prvo malo ploščo njegovih varovancev The Jesus And Mary Chain je na police s ploščami postavila prav Rough Trade. Kasneje je Creation z Oasis prerasla v pravega neodvisnega giganta.

Zanimivo je, da so nekatere omenjene neodvisne založbe propadle kmalu po vrhuncu uspešnosti. Rough Trade je kot založba uspevala z The Smiths. Ko so ti razpadli, so naenkrat poniknila sredstva, s katerimi je Rough Trade krpala primankljaj, ki ga je imela z drugimi skupinami. Factory je na krilih uspeha na veliko podpisovala s številnimi izvajalci in vanje vlagala veliko sredstev, ki se nikoli niso povrnila. Ko so New Order nekaj let počivali, je Factory zaprla vrata.

Creation je prostovoljno ukinil kar sam Alan McGee. Ko je poslovna plat prerasla navdušenje nad glasbo in ko je moral zaradi obsega poslovanja za pomoč zaprositi veliko Sony, je kmalu izstopil iz igre. Sedaj vodi majhno založbo Poptones in za promocijo ter prodajo izkorišča predvsem možnosti interneta.

Mute in Beggars Banquet sta navkljub vsemu preživel. Z odkrivanjem novih, izvirnih izvajalcev, ohranjata začetno navdušenje, z ustanovitvijo številnih podzaložb se odzivata na cepitev glasbe na vse mogoče smeri, obenem pa ne pozabljata na poslovno plat založništva.

V Ameriki se je neodvisno založništvo razcvetelo z zamikom. Resda je prva generacija novorockovskih izvajalcev, ki je glasbeno pot začela v znamenitem klubu CBGB, kar po vrsti objavljala male plošče pri neodvisnih založbah. A prav tako so vsi po vrsti uspeli kmalu podpisati pogodbe z velikimi založbami. Predvsem po zaslugi tiskanih medijev v New Yorku (The Village Voice, Rocksound), ki so zvesto spremljali in podpirali večino teh izvajalcev (Ramonés, Television, Patti Smith).

Druge generacije punkrockerjev, glasbeno radikalnejših v odgovoru na konformizem predhodnikov, se je oprijel naziv hardcore punk. Ti so se zaradi nezanimanja medijev začeli povezovati kar sami (revija Rolling Stone s sede-

žem v Los Angelesu se je še vedno posvečala le izvajalcem, ki so uspeli prodati več kot milijon plošč) in tudi sami glasbeniki so objavljali plošče pri lastnih založbah – Black Flag ustanovijo SST, Jello Biafra in njegovi Dead Kennedys so začeli z Alternative Tentacles, v Washingtonu je Ian McKay ustanovil Dischord in v Čikagu so The Necro ustanovili Touch And Go. Vse te založbe so v osemdesetih letih objavile kopico izvrstnih plošč, nekatere to počnejo še danes.

Težave, ki nastopijo pri neodvisnih založbah, so stalnica vseh časov. Če jim uspe odkriti izvajalca, ki postane (tudi po njihovi zaslugi) komercialno uspešen, ga ne zmorejo podpreti, kot zahteva novi položaj. Povečajo se finančni vložki in s tem tveganje, organizacija postane vse bolj zapletena, poveča se število zaposlenih in tako naprej. Posledice so različne; običajno tak izvajalec kmalu podpiše z veliko založbo, nekaterim neodvisnim sicer uspe zadržati uspešnega izvajalca, a običajno njihovo poslovanje preraste začetno navdušenje. Nujen je zunanji vložek, običajno velike založbe, 'neodvisnost' pa postane vprašljiva.

Konec osemdesetih let prinese velike spremembe na področju neodvisnega založništva. V Ameriki vsi popularnejši neodvisni izvajalci podpišejo za velike založbe: Hüsker Dü, Sonic Youth, kasneje še Butthole Surfers in seveda Nirvana, ki sploh sprožijo plaz. Uveljavljene neodvisne založbe, ki so svoja 'odkritja' uspešno prodale, sicer delujejo naprej, a njihova raziskovalna žilica uplahne (SST, Homestead, Sup Pop, Dischord). Medtem se pojavi kopica izvajalcev, ki niso dovolj atraktivni za velike založbe in ne sodijo v trdno zakoličen okvir omenjenih neodvisnih založb. Izjema je Touch And Go, ki se odziva na različne glasbene smeri s pridruževanjem in ustanavljanjem manjših, satelitskih založb. Praznino zapolni newyorška Matador Records, ki se ne ozira na glasbene sloge, temveč dobro ime zastavlja z izbrano, nadvse izvirno glasbo različnih zvrsti. Podobno se zgodi v Angliji. Etablirane neodvisne založbe ustanovijo podružnice, ki skrbijo za razraščajoče podžanre glasb. Ker je produkcija v razmahu (po zaslugi vse cenejše tehnologije, tudi domačega snemanja glasbenega gradiva), se znova razmahne tudi neodvisno založništvo. Izkaže se, da so založbe, ki združujejo glasbeno navdušenje in ustrezno poslovno taktiko, po pravilu uspešnejše, tako pri odkrivanju izvirnih izvajalcev kot v zagotavljanju finančnih sredstev za delovanje.

V celinski Evropi so praviloma uspele prodreti izven državnih meja avantgardno usmerjene založbe. Medijski vpliv Anglije je v Evropi premočan, da bi lahko drugi konkurirali na njihovem področju. Več desetletij z obrobniimi izdajami vztrajajo belgijske Crammed Disc, Sub Rosa in predvsem PIAS, v Nemčiji je uspelo Digital Hardcore Recordings, City Slang, delno Kitty-Yo, Normal in Glitterhouse, ki pa se vseeno večinoma naslanjajo na angloameriške izvajalce.

V zadnjih letih se majhnim založbam nudijo nove možnosti z internetom. Celo v zapostavljeni Vzhodni Evropi se je vzpostavila mreža Tamizdat, ki združuje založnike, ki sami ne bi zmogli prodora čez lokalne meje. Glasba je postala dostopnejša kot kdaj prej.

DOMAČI ZALOŽNIKI

Če se dotaknem razmer v Sloveniji, lahko predam besedo protagonistom, lastnikom ali odgovornim založnikom gramofonskih založb, naj sami razkrijejo namene, navdušenje, prepreke, pobude, perspektive ...

V pogovorih sem se omejil na tri založbe in njihove predstavnike: zato ker so Dallas, Multimedia in Nika podjetja, ki so od prvotnega navdušenja zrasla v podružnice velikih tujih gramofonskih korporacij, in ker njihov domači in tuji katalog zajema plošče, ki jih lahko uvrstimo pod širok pojem rockovske glasbe.

Razcvet domačega založništva se je začel z možnostjo ustanovitve privatnega podjetja, prej so obstajale le državne založbe (v Sloveniji Helidon, Obzorja in Založba kaset in plošč RTV Slovenija, v nekdanjih jugoslovanskih republikah še Suzy, Jugoton, RTB), torej smo bili na domačem trgu odvisni od peščice založnikov pri teh založbah. Nika je nastala takoj, ko je bilo to mogoče. Direktor Dario Rot o nastanku pravi: "Začeli smo leta 1990 in takrat pravzaprav nismo vedeli, kaj vse bomo delali; prva misel je bila le, da bomo prodajali plošče. Vzporedno z Niko, ki je služila za uvoz, smo odprli še trgovino RecRec. Stike s tujimi partnerji smo navezovali v navadni pošti, poslali smo tudi nekaj telefaksov, in odziv je bil kar precejšen. Nekje do leta 1991 smo plošče neodvisnih založb prodajali po vsej nekdanji Jugoslaviji, po osamosvojitvi smo s tem prenehali. Velike založbe so pri nas že takrat uvažale plošče tujih velikih založb, med malimi je prvi podpisal licenčno pogodbo Tomaž Domicelj s Sony Records. Mi smo plošče velikih založb, kot so Warner, BMG in EMI, najprej nabavljali prek Croatia Records, torej nekdanjega Jugotona, leta 1995 smo le podpisali pogodbo o licenčnem partnerstvu neposredno z založbo Warner. To pomeni, da smo v Sloveniji založnik za izdaje podjetij, s katerimi imamo licenčno pogodbo."

Zanimivo je, da so praktično vsi lastniki gramofonskih založb izšli iz glasbe. Ali zgolj kot ljubitelji, torej so glasbo najprej le spremljali (Vinilmanija, State-ra, Nika), ali pa so že nabirali izkušnje kot glasbeniki (Menart, DOTS), organizatorji koncertov, menedžerji in novinarji (Dallas, Multimedia). Med njimi ni nikogar, ki bi prej denimo prodajal stole in nato ugotovil, da bi se morebiti dalo z glasbo bolje zaslužiti. Ne, glasbeno založništvo očitno zahteva določeno glasbeno 'predznanje'. Goran Lisica-Fox je znanje nabiral dolga leta, preden je dejansko ustanovil založbo Dallas: "Zametek Dallasa je že moje osebno ukvar-

janje z rockovsko glasbo, ki se je začelo s pojavom punka in novega vala v drugi polovici sedemdesetih let. Dolga leta sem pisal o popularni glasbi in subkulturah, organiziral sem koncerte, bil sem menedžer različnim skupinam. V osemdesetih letih je bil ŠKUC-Forum jedro tako imenovane alter scene. Takrat še ni bilo mogoče imeti samostojne založbe, privatnih podjetij, v ŠKUC-Forumu so delovale različne sekcije, kot Ropot, FV... Tako je tudi Dallas postal ena od glasbenih sekcij. Delal sem praktično iste posle kot prej, vendar pod etiketo Dallas. Del tega poslovanja je praktično že bilo založništvo: izpeljal bi vse potrebno za izdajo plošče, vendar je bil uradno založnik Helidon ali pa tedanji Jugoton ... Predvsem pa sem pod zaščitno znamko Dallas 'svojim' in drugim izvajalcem organiziral koncerte (t.i. booking), ne le pod etiketo Dallas oziroma ŠKUC-Foruma, ampak so bili tudi koncerti pod okriljem Cankarjevega doma. Te skupine so bile Videosex, Laibach, Mizar, Miladojka Youneed, Let 3, občasno Lačni Franz, Bajaga, Ekaterina, Električni Orgazam; in izkušnje se kar naberejo, saj smo takrat lahko pošiljali te skupine po vsej Jugoslaviji.

Leta 1992 se je ta praksa radikalno spremenila. Po razpadu Jugoslavije je prenehalo tudi licenčno sodelovanje med Mute Records, matično založbo skupine Laibach, in ZKP RTV Slovenije. V dogovoru s skupino in šefom založbe Mute, Danielom Millerjem, sem ustanovil privatno podjetje, založbo Dallas d.o.o. To bi se zagotovo zgodilo tudi brez te iniciative, vendar je bila pravi vzrok takratnega odvajanja od ŠKUC-Foruma potreba po diskografski prisotnosti Mutovih izvajalcev v Sloveniji, predvsem Laibacha. Tako smo postali licenčni partner Muta, skrbeli za izvajalce, kot so Depeche Mode, Nick Cave, Einstürzende Neubauten, Diamanda Galas, Balanescu Quartet itd.

Kmalu zatem smo po istem načelu začeli licenčno predstavljati tudi druge neodvisne založbe, predvsem iz Anglije, npr. Beggars Banquet, 4AD, Cherry Red, Rough Trade ... Po nekaj letih smo začeli z založništvom domačih plošč, najprej z Videosexom, kasneje z mnogimi drugimi. Stvari so se še enkrat korenito spremenile s podpisom licenčne pogodbe z veliko svetovno korporacijo EMI Music leta 1996.”

Založba Multimedia je nastala iz koncertne agencije, ki je v osemdesetih letih izpeljala številne koncerte tujih izvajalcev (Alice Cooper, Motorhead, Bob Dylan) po nekdanji Jugoslaviji. Po razpadu države so se možnosti organiziranja koncertov zmanjšale, Marko Gašperlin kot direktor firme pa se je preusmeril v distribucijo plošč tuje založbe Polygram. S prihodom Igorja Ivaniča (prej glasbeni novinar) je Multimedia začela z založništvom plošč domačih izvajalcev. Igor opisuje tranzicijo: “Multimedia je bila do mojega prihoda, jeseni 1998, predvsem distribucija. Takrat smo začeli tehtati možnosti, kako bi postali še založniki. Vzpostavil sem drugačno strategijo; ker je Slovenija majhen,

posledično tudi specifičen trg, pri nas veljajo bistveno drugačne zakonitosti. Zato smo se odločili za strategijo z manjšim številom izvajalcev. Tržne niše za posamične vrste glasbe so relativno majhne in povsem specifične. Logičen sklep je – če se gremo založbo, ki se bo ukvarjala z domačo produkcijo, da ne bomo podpisovali snemalnih pogodb z velikim številom izvajalcev, ki bi jih potem zaradi pomanjkanja časa prepuščali njihovi lastni pobudi, vključujoč njihovo ustvarjalno izraznost in promocijske akcije, ampak bomo ves založniški del posla z vso podporo dali manjšemu številu izvajalcev, to je petim, šestim, največ osmim naenkrat. Vsaj za zdaj.”

Drži, da je Slovenija specifičen trg. Zlahka se zgodi, da na tujem popularne skupine pri nas igrajo pred peščico obiskovalcev, ali nasprotno, velike dvorane polnijo bendi, ki zunaj igrajo po klubih. Podobno velja za prodajo plošč. Dobro je, da založba, preden se v resnici začne ukvarjati z založništvom plošč domačih izvajalcev, pretipa teren najprej kot distribucija, kasneje kot licenčni partner in končno kot založnik. Razlike med distributerjem in licenčnim partnerjem natančno opiše Fox: “Razlika je v tem, da licenčni partner ne skrbi le za distribucijo izdelkov v maloprodajno mrežo, kar počne distributer, ampak tudi promovira in oglašuje izvajalce in izdelke, skrbi za stike z javnostjo (PR), poskuša izboljšati splošne možnosti poslovanja na določenem tržišču, bori se proti piratom, ukvarja se s problematiko intelektualne lastnine itd.” Obstajajo še vmesne različice, ki jih uveljavljeni pojmi ne morejo zaobjeti. Dario razčlenjuje naprej: “V Sloveniji smo založnik za izdaje firm, s katerimi imamo licenčno pogodbo. Je pa res, da iz tujine uvažamo končni izdelek, ker je tako ceneje. Tiskanje majhne naklade za slovensko tržišče se ne izplača. Mogoče smo se že od začetka napačno predstavljali kot distribucija Nika, smo predvsem založnik. Smo pa distributer za druge slovenske firme kot KUD Levi breg, za založbo Kreslin, torej za te manjše. Sicer pa je vse odvisno od pogodbe; lahko promoviraš samo trgovine in jim razpečuješ plošče, lahko delaš širšo promocijo, od tega je odvisna provizija. Založniška pogodba z domačimi izvajalci pa zajema sodelovanje, kar vključuje financiranje projekta od vsega začetka.”

Ključno vprašanje, ki se mi zastavlja pri domačih založnikih, je njihov odnos do glasbe, ki jo izdajajo. Ali lahko na tem, naj povzamem Igorjevo mnenje, specifičnem trgu, založniki s ‘svojimi’ izvajalci zadostijo tudi lastnim glasbenim okusom ali se prej ko slej uklonijo potrebam tržišča. In seveda, kakšni so njihovi okusi in iz tega izhajajoči kriteriji pri podpisovanju pogodb z izvajalci. Dario takole opisuje proces prilagajanja: “Začeli smo predvsem tako, da nam je bila glasba všeč. Potem smo ugotovili, da se to ne prodaja. Ugotovili smo, da ni nujno, da nam je všeč, ampak gledamo, da je na koncu projekt komercialno uspešen. Torej delaš neko računico. Recimo, da je kombinacija obojega. Na eni

strani ti mora biti kolikor toliko všeč, gledaš pa tudi na to, da izdaja prinese dobiček.” Fox se strinja in dodatno pojasni lastne kriterije za objavljanje plošč, ki so se zanj v času, ko se ukvarja z založništvom, temeljito spremenili: “Osebnost vse bolj čutim pomembnost lastnih izkušenj za vse, kar počnem poslovno. Vendar nikakor ne v pomenu omejevanja – ne čutim niti najmanjše potrebe po kakršni koli ‘pravovernosti’, kar bi lahko narekovalo moje ozadje, privatno bi me tako ali tako bolj zanimala krivovernost. Ozdravel sem od boleznih stilskega ali vsebinskega purizma. Neodvisno od žanra me v popularni glasbi zanima veliko različnih stvari: npr. dobri glasbeniki, tudi stereotipi in klišeji – kot v praktični religiji so v popularni glasbi klišeji včasih zelo učinkoviti. Razburljiva je tudi prepričljiva banalnost: karizmatična osebnost lahko iz tisočkrat prežvečene zadeve izcedi spektakularno komunikacijsko moč. Skladba me lahko pritegne zgolj zaradi dobre produkcije ali pa me izvajalec prepriča zaradi močnega imagea, kot situacija, kot del neke umetniške ali socialne scene, pritegne me neko gibanje, odmik od česa, citat, moda ... Že nekaj časa me še posebej zanimajo formalne spremembe, ki so najbolj izražene v sodobni tehno in ambientalni glasbi. Istočasno sem ljubitelj npr. nove francoske scene, Saint Germaine, Air, Daft Punka, in Helene Blagne, Leta 3, Čukov, Tinkare Kovač, Gibonnija, Madredeusa, Nicka Cava, Jeffa Millsa in Jimija Tenorja.”

Igor prav tako cilja visoko nad slovensko povprečje. Vendar je njegova strategija drugačna, saj že na začetku izdelava celoten model predstavitve in izpeljave projekta: “V največji meri gre za občutek, so pa tudi pogoji, ki jih lahko naštejemo. Skupina mora vsekakor ponujati nekaj več kot povprečje, ki ga poznamo v Sloveniji. Natančneje; čim bliže standardom, ki so uveljavljeni v svetu, ne glede na to, da smo soočeni z majhnim trgom in da v produkcijo vlagamo relativno malo denarja. Govorim na splošno, težnja pa je uveljavljanje izvajalcev, ki jih lahko brez zadržkov pokažemo tudi komurkoli onstran zahodne meje; tudi če se odločimo za popolnoma komercialen projekt, ki bo namenjen le našemu trgu, bomo težili k presežku. Govorim o glasbi, besedilih, samem bendu, ne toliko vizualno, kot to, kako razmišljajo. Način razmišljanja in vrednotenja samega sebe na podlagi trenutnega stanja na slovenski glasbeni sceni, recimo: dovolj dobri za slovensko povprečje me ne zanimajo. Torej šteje ogromno faktorjev, o katerih težko govorim. Gre za celovit vtis izvajalca. Ta mora izražati željo biti vsaj malce drugačen in boljši, absolutno pomemben pa je odnos do dela. Profesionalizem, kolikor ga na domači glasbeni sceni lahko pričakujemo in izvajamo, ter zaupanje v delo založbe sta prav tako izjemno pomembna.”

Na žalost pri nas še vedno velja, da se najbolje prodaja glasba, narejena po preverjeni, karseda preprosti formuli, obenem narejena z minimalno truda in sredstev. Po poslovni plati bi bili ravno tovrstni izvajalci za založnike najbolj

zanimivi. Torej, ali bi založbe Nika, Multimedia in Dallas založile plošče izvajalca, ki ga ne prenesejo, a obstaja velika verjetnost, da se bo plošča odlično prodajala? In nasprotno, ali bi vlagali v izvajalca, ki vnaprej prinaša izgubo, a zadovolji višjim kriterijem in postane trajnejša kulturna vrednost? Dario bi pomišljal, potem pa bi sklenil kompromis: "Na začetku smo šli tudi zavestno v izgubo, za nekaj projektov smo rekli, naj bo, četudi smo vedeli, da se ne bodo prodajali. Zagotovo bomo še šli v kaj takega, ker se nam zdi v redu in naredi malce imidža firmi. Sicer vedno upaš, da boš vsaj pokril. Ampak nikoli ne veš. Nisem povsem prepričan, da ne bi izdal tudi kaj takega, kar bi mi bilo ostudno. Če bi to trg z veseljem sprejel, potem bi izdali. Ker bi na ta račun lahko objavil nekaj, kar mi je všeč in kar cenim." Igor je že bolj načelen: "To je občutljivo vprašanje. Vsekakor vedno tvegaš, pa tudi težko je določiti mejo. Mislim, da bi šlo brez tega, da bi izdajali glasbo, ki je nikakor ne prenesem. Vendar tukaj ne govorim o zvrsteh ali žanrih, pred katerimi pravzaprav nimam predsodkov. Običajno je moteča predvsem raven oziroma neki, recimo mu, higienski minimum. In skoraj nujen je dober odnos z izvajalcem. V teh razmerah, na tem trgu – prav gotovo." Podobno načelen je tudi Fox, skupina Let 3 je pri Dallasu primer izvajalca, s katerim se 'izplača' iti tudi v minus: "Ves čas se mi dogaja oboje. Nismo svetniki, da bi lahko rekel, da izdajamo samo plošče, v katere smo totalno zaljubljeni, ampak lahko rečem, da nismo objavili česa, kar bi nam bilo ostudno. Imamo tudi druge primere, npr. Let 3. Prodajo od 5 do 7 tisoč plošč, to je relativno veliko za rockovski bend. Vendar se njihovi projekti še vedno komaj izidejo, ker v njih 'nelogično' veliko vlagamo. Vnaprej smo vedeli, da ne bomo prodali npr. 20 tisoč njihovih plošč, ker je to za takšno odbito glasbo nemogoče, tudi če narediš nevemkaj. Vseeno smo bili čisto notri, začarali so nas z redko in nenavadno estetiko, idejo. In to je le en primer. Torej smo zavestno investirali v nekaj, kar je izredno tvegano, vendar smo profitirali tako, da smo bili v središču dogajanja, skupaj z bandom smo ustvarjali in opazovali izredno hitre učinke, ki jih lahko v celotni družbi povzroči neki radikalni umetniški koncept."

Ko izvajalec zadosti pogojem za podpis snemalne pogodbe, sledi skupna priprava projekta. Vloga založbe je zelo različna, spreminja se od primera do primera. Iz izjav naših založnikov gre sklepati, da bo vloga založbe v prihodnje močnejša kot nekdanj. Dario o tem meni: "Ko so k nam prihajali izvajalci, ki so bili prej pri Helidonu ali ZKP, so prišli že s končnim izdelkom, tako da pri teh nismo imeli odločilne besede pri nastajanju projekta. Sedaj s tistimi, s katerimi imamo podpisane pogodbe za nekaj let ali za nekaj plošč, poskušamo delati skupaj od vsega začetka. Izbiramo studio, producenta ..." Fox se še vedno raje postavlja v vlogo svetovalca, izvajalcu pušča proste roke: "Izvajalci večinoma sami izbirajo producenta, snemalni studio, režiserja videospotov ... Z nami pa

so vendarle ves čas v stiku in se dogovarjajo, skupaj ustvarjamo celoten nastop na tržišču. V nasprotju s splošnim mnenjem mi kot založniki ne preoblikujemo izdelkov izvajalcev, ne 'fabriciramo'. Za nas so najboljši tisti, ki sami vedo, kaj hočejo, in vedo, kako to doseči. Težava nastopi, če se izdelek slabo prodaja. Takrat izvajalci pogosto pričakujejo, da naredimo čudeže, da prevzamemo vse v svoje roke ... Ampak takrat to načeloma ne pomaga več.

Vem, da nekateri v razmerju med založbo in izvajalcem vidijo založbo kot negativni element, kot 'bad guys', ki izkoriščajo, zatirajo in preganjajo izvirnost, izvajalce. Za Dallas lahko mirno rečem, da smo v tem pomenu benigni, sodelujoči, sočutni in pozitivni. Ob tem bi želel povedati še nekaj. Kvalitetna glasba ni toliko odvisna od tega, ali je podprta z veliko denarja ali ne. Morda sem v nekem trenutku ukvarjanja z glasbo verjel, da čim je glasba povezana z velikim poslom, postane takoj slaba. Sedaj zagotovo vem, da to nikakor ne drži. Nekdo iz geta, ki ima močne razloge, da bi naredil dobro glasbo, je na slabi drogi in naredi zanič glasbo. Mislim, da je kvalitetna glasba lahko posejana povsod. Prav tako slaba."

Najtrdnejše vezi sodelovanja med izvajalcem in odgovornim pri založbi vzpostavlja Multimedia. Igor od vseh najskrbneje spremlja proces nastajanja plošče oziroma kar celostne podobe izvajalca: "Če skupina prinese končne posnetke, kot denimo Siddharta, tu nimamo kaj več spreminjati. Če mi je izdelek všeč, seveda ob upoštevanju dogovorjene programske politike založbe, potem nimam nič proti. Načeloma pa zelo rad sodelujem od začetka do konca, opravi vlogo izvršnega producenta. To pomeni, da z izvajalcem ugotovimo, na čem je pametno graditi. Da ne bi bil narobe razumljen, ne vsiljujem jim svojega mnenja, a od vsakega pričakujem, da tisto, kar povem, dobro premisli. Seveda imajo tudi oni svoj glas, ki ne šteje nič manj kot moj, in absolutno sprejemam tudi njihove predloge in zamisli. Gre za to, da skupaj zastavimo celoto, ki bo zadovoljila izvajalčevo umetniško in ustvarjalno hotenje. Ne vtikam se v to, kako naj igrajo; toda še pred studijsko fazo se skupaj odločimo za producenta, seveda upoštevajoč njegove reference: povemo, kaj želimo, ugotovimo, kaj lahko naredi za nas. Ko dosežemo dogovor, se umaknem, skoraj ne grem več v studio oziroma to počnem čim manj moteče. V redu, pri Shyam sem bil veliko v studiu, ker so pač snemali prvo ploščo, pri Siddharti, ki so snemali drugo, že precej manj. Založba je torej zraven povsod; pri izbiri producenta, pri snemanju, pri izbiri studia, pri snemanju videospotov, pri foto sessionih, pri večini pojavljanj v medijih. Slednje je pri nas pogoj in tega absolutno ne prepuščamo izvajalcu. V vsakem primeru založba nadzoruje promocijsko dejavnost in strategijo. Spet v dogovoru z bandom, nikakor pa se ne prepušča bendu, da bi nekaj počel po inerciji. Noben bend ne vidi realno, kje na medijskem trgu se bo

najbolje uvrstil. Obstajajo na prvi pogled nemogoči primeri in kombinacije, ki jih je mogoče izpeljati, če jih pravilno vsebinsko osmisliš in umestiš v del celovite medijske pojavnosti. Edina izjema glede povedanega je izvajalec, ki ima za seboj že dovolj močan in kredibilen menedžment. V tem primeru bi bil pripravljen prepustiti del naštetega. Ampak pri nas nihče povsem ne pozna pojma menedžmenta. Tudi založništva se vsi še učimo. Tu sem verjetno najbolj radikalen v načinu dela, ampak prvi rezultati kažejo, da ni nepravilen.

Ni težko pridobiti 30 ali 40 skupin in jim izdati ploščo. To je najmanjši problem. Če imaš dobro distribucijo tuje velike založbe, bo vedno zagotavljal dovolj denarja, da boš pokrila domače izdaje. Ta strategija, podpisovanje pogodb z večjim številom izvajalcev, ki so po načelu lastne pobude in "naravne selekcije" prepuščeni tako rekoč sebi, se mi zdi neprimerna. Da ne govorim o škodi, ki jo na ta način utrpita scena; pravzaprav potem niti ni tako težko razumeti res porazno nizke ravni domače scene. Začaran krog ... Bolj smiselna je pravilna izbira izvajalca, ocena položaja in odločitev za tistega, ki je vreden truda. Zanj potem narediš praktično vse. Sprejmeš ga kot enakovrednega partnerja in sodeluješ popolnoma vzajemno. Ob dogovorjenih pravilih, seveda."

Vloga založbe se ne kaže le v pomoči pri objavi plošče, to je treba tudi prodati. Kot za večino drugih izdelkov je nujna medijska predstavitev, potrebni so ustrezni kanali promocije in prodaje, s tem, da kupci plošč niso edini potrošniki glasbe. Prav v zadnjih letih se pri nas na tem področju mnogo spreminja. Fox naprej razčlenjuje naloge založbe: "Imeti moraš organiziran sistem distribucije na terenu, opravljati posle promocije in marketinga za izvajalce. Založba ima tudi finančne zaloge, da lahko vnaprej nekaj gmotno založi. Torej založnik dela predvsem tri stvari: večinoma financira diskografski izdelek, ga distribuira in promovira. Poleg tega založbe delajo še druge stvari, npr. urejajo trg, sami izvajalci ali avtorji tega ne bi nikoli zmogli. Lokalno združenje založb lahko komunicira z 'državo', dosežemo lahko npr. znižanje davkov, spremembo zakonov za zaščito intelektualne lastnine itd. Posredno lahko vplivamo na televizijski in radijski program. Vse to počnemo zase in za vse, ki sodelujejo v ustvarjanju in izvajanju glasbe, pa tudi za potrošnike."

Založbe bodo po novem dobile določen odstotek iz naslova tako imenovanih sorodnih pravic, medtem ko SAZAS (Združenje skladateljev, avtorjev in založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije) pri nas pobira denar iz naslova avtorskih pravic od javnega predvajanja. Tu prihaja do paradoksa, ki je očitno tako močno zakoreninjen v razmerjih med založniki in mediji, da se nihče ne sprašuje, zakaj mora radijska postaja plačevati za pravice do javnega predvajanja, če s tem, torej javnim predvajanjem, naredi uslugo (reklamo) tudi izvajalcu in posredno založniku. Zakaj potemtakem nekateri izvajalci (resda

večinoma manj popularni, ki se šele uveljavljajo) plačujejo za redno predvajanje po radiu? Kot pojasnjuje Igor, je to "povsem ustaljena praksa v razvitem svetu, in glede na to, da smo se odločili sprejeti kapitalizem, moramo sprejeti tudi ta del folklore. Pri nas to še ne deluje, čeprav je koncesija ZFIS (Združenje Fonogramske Industrije Slovenije) že podeljena, uradno pa zaradi nepotrjenih tarif še ne more začeti z delovanjem. Vendar zakon o avtorskih pravicah tovrstno dejavnost predpisuje, to pomeni, da bo pritekal denar tudi od tega. Vendar ga bo treba večino nakazati predvsem lastnikom posnetkov iz tujine in tukaj smo spet pri naših licencodajalcih. Del denarja bo šel v fond za boj proti piratstvu, del pa bo končal na računih založnikov domačega programa. Kljub zakonu se soočamo s težavo zbiranja denarja, s tem se srečuje že SAZAS, ki kljub jasnim zakonskim določilom tudi od največjih medijev ne more izterjati denarja. Moje edino osebno veselje ob načrtovanem vstopu v Evropo je predvsem ureditev teh razmer. Kajti sprenevedanje medijev, sodišč in političnih lobijev je ob jasno napisanem avtorskem zakonu ne le smešno, ampak dvolično."

Navkljub napovedanemu plačevanju tako imenovanih sorodnih pravic založniku in posredno izvajalcu, ni 'bojazni', da bi se zaradi tega znižala cena zgoščenki. Ta se navkljub vse cenejši tehnologiji izdelave kar povišuje. Razlogov je po mnenju mojih sogovornikov več. Fox npr. pravi: "Ljudje včasih go-drnjajo, da so plošče drage, in kako, da ploščo v trgovini prodajajo po 30 mark, če tisk enega izvoda stane le marko in pol, morda dve. To gledanje je zelo površno. Cena zgoščenk je posledica postindustrijske družbe, to je pravzaprav značilen izdelek, v katerem je cena hardwarea res zanemarljiva v primerjavi s ceno softwara, vendar je tudi cena ali vrednost softwara realna kategorija, ne pa samo povečani zaslužek enega kapitalista ali enega avtorja/izvajalca. V maloprodajni ceni je zajetih približno 20 vrst plačil za intelektualno in neintelektualno delo: najprej mora avtor nekaj skladati, nekdo mora to zaigrati in zapeti, tudi vaditi in plačevati najemnino za prostor, skladbo je treba posneti, studii so dragi, zahtevajo veliko opreme, za dober posnetek je potrebno veliko znanja. Zgoščenko je potrebno natisniti, za to moraš imeti kar sofisticirano tovarno, tudi prevoz po svetu stane. Ko plošča pride k veleprodajalcu in/ali založniku, jo je treba promovirati, reklamirati, za to potrebuješ ljudi. Potrebno je oblikovati ovitek, reklamo, časopisni oglas, video spot. V izdelavi video spota spet sodeluje veliko ljudi, v njegovem predvajanju tudi. Plošča od proizvajalca/distributerja pride v trgovino, trgovina je draga, lastnik plačuje prodajalce, najemnino, reklamo ... Vsaki omenjeni fazi moramo prišteti še davke, prometne in DDV, ter tudi obdavčene plače, honorarje ... In to še ni vse. Da bi avtor dobil nekaj denarja od javnega predvajanja, morajo obstajati 'publisherji' ter lokalni SAZAS-i po vsem svetu, ki to nadzirajo, administrirajo, razporejajo denar, kar

spet zahteva veliko ljudi, računalnikov in dobrih računalniških programov ... In vse to je v tistih 30 markah, kolikor stane plošča v maloprodaji.” Svoje doda še Igor: “Ceno tujih plošč v osnovi postavi že licencodajalec. Nesmiselno je prodajati domačo ploščo bistveno ceneje od tuje, namreč glede na prodajo je do nadomestila upravičen tudi avtor in izvajalec, izhajajoč iz zakona o avtorskih pravicah. Ne vidim razloga, zakaj bi bila plošča Stinga več vredna od tiste, ki jo izda Kreslin. Glede na večino povedanega v tem pogovoru bi domače kvečjemu podražil oziroma jih izenačil s tujimi.”

Potrošniki pa se znajdejo po svoje. Tisti z malce zmogljivejšimi osebnimi računalniki in vgrajenim CD snemalnikom z minimalnimi stroški presnamejo zgoščenko. Potem so tu še programi na računalniškem medmrežju, ki omogočajo zastojnsko izmenjavo posnetkov v obliki MP3 datotek. Najpopularnejši med njimi, napster, počasi zapira vrata. Založbe lahko namreč preko sodišča v Združenih državah predložijo spisek izvajalcev skupaj z naslovi pesmi in albumov, ki jih mora napster v programu zakleniti. Torej je dovoljeno le tisto, kar ni prepovedano. Tega pa je vedno manj. Založnike tovrstna odločitev sodišča večinoma veseli, tudi naše. Dario je to pospremil z izjavo: “Pred kratkim sem bil na Dunaju, imeli smo sestanek IFPI (Mednarodno združenje fonografske industrije), in mi vsi, kot del glasbene industrije, smo slavili zmago, ko je napster izgubil tožbo.

Prodaja avdio posnetkov se bo zagotovo preselila na internet in to pod nadzorom velikih založb. Niti ni pomembno, ali bo to napster ali kaj drugega. Vprašanje je le, ali bo plošča s tem izumrla. Po moje ne, vsaj kmalu ne. Prvič, še vedno niso vsi ljudje ljubitelji računalnikov, še vedno obstaja veliko ljubiteljev, ki želijo v rokah držati izdelek – ploščo. To je zagotovo nekaj drugega, kot da imaš posnetke skrite nekje v računalniku. Upam, da bo zgoščenska obstala ali neki podoben format.

Druga težava je domače kopiranje plošč. V Sloveniji se je prodaja plošč zaradi tega zagotovo zmanjšala. Imaš projekte, ki bi jih, po mojem mnenju, lahko bistveno bolje prodali. Recimo Klemen Klemen: njegova ciljna publika so srednješolci, ki znajo uporabljati računalnik in znajo CD presneti na CD-R. Podobno velja za rockovske stvari, tako neodvisne kot pri velikih založbah.

To se pri nas pozna tako, da prodaja ni narasla toliko, kot bi morala narasčati. Smo še zelo daleč od zahodnih standardov, kjer recimo prodajo tri do štiri nosilce na leto na prebivalca, pri nas je to manj kot eden. Torej celotna slovenska glasbena industrija proda manj kot 2 milijona nosilcev na leto, vsaj po naših raziskavah.”

Četudi bi šel trend prodaje plošč navzdol, glasba ne bo izumrla, tudi založbe ne. Spremenila se bo kvečjemu njihova vloga pri posredovanju med izvajalcem

in potrošnikom. Igor vidi prihodnost v nadzorovani prodaji MP3 datotek po internetu, le da bo za to "potreben še bolj razvit internet, predvsem razvoj večje pretočnosti podatkovja in boljšega nadzora. Pristajam tudi na možnost, da bodo prihajajoče generacije povsem zadovoljne s standardom MP3. Vendar je ta format neprimerljiv s kvaliteto zvoka formata WAV, torej tega, ki ga poznamo z zgoščenk.

Doma bi bila možna prodaja MP3 datotek, a dokler stvari niso urejene globalno, se tule ne izplača opravljati nekega pionirskega dela. V bistvu bi s tem samo olajšali delo tistim, ki nenadzorovano izmenjujejo MP3 datoteke – če je vsebina teh avtorsko zaščitena, torej kršiteljem zakona. Zakaj bi torej ob neurejenih razmerah na internetu prihranili piratom še kodiranje posnetkov oziroma pretvorbo iz WAV v MP3 format."

Fox se zagleda še dlje v prihodnost: "Težnja je jasna; založniki želijo predati pooblaščenim firmam možnost legalne distribucije glasbe po internetu, s prodajo MP3, pečenjem zgoščenk zase doma, vse za pošteno plačilo. Nepooblaščen uporabo in distribucijo pa preganjajo. Očiten je trend zmanjševanja prodaje fonogramov in povečanja prodaje pravic v najrazličnejših oblikah, ki so odvisne od razvoja tehnologije. Ne kaže pa, da bomo lokalni založniki zaradi tega kar izginili, vsaj ne tako kmalu, saj bodo še vedno potrebni lokalno promoviranje izdelkov, lokalni nadzor legalnosti in drugo."

LITERATURA

CAVANAGH, D. (2000): *My Magpie Eyes Are Hungry for the Prize: The Creation Records Story*; Virgin, London.

GOLIČ, J. (1998): *21 let – Beggars Banquet*; revija Muska, november 1998, Ljubljana.

GOLIČ, J. (1999): *Prvih deset let – Matador Records*; revija Muska, avgust 1999, Ljubljana.

KENNEDY, R., in MCNUTT, R. (1999): *Little Labels – Big Sounds*, Indiana University Press, Indiana, USA.

SAVAGE, J. (2001): *25 Years Of Rough Trade shops*; zbirka štirih CD plošč, Mute Records, London.

Pogovori z lastniki in odgovornimi pri domačih gramofonskih založbah so nastali posebej za članek od marca do maja 2001.

Brati Rock & Roll¹

Pri teoretični poziciji je najpomembnejše to, da te vodi do odločitev, ki jih drugače sploh ne bi sprejel, saj bi temu nasprotoval dober okus.

Brian Eno

UVOD

Po tradiciji so bile humanistične vede sestavljene glede na niz znanih nasprotij: visoka kultura proti popularni, brezčasnost proti kratkotrajnosti, original proti imitaciji, delo proti igri, umetnost proti zabavi. Ker smo odraščali na obeh straneh tega razkola, so se nam takšne distinkcije vedno zdelo močno umetne in kontraintuitivne. Britansko književnost smo osvojili z britansko invazijo: the Beatles in Stonesi, the Sex Pistols in Elvis Costello so tako pripravili duše za Shakespeara in družbo, z Remain in Light in Louder than Bombs smo razširjali naše disertacije o Blaku in Joyceu. In tako je tudi danes, bodisi ko poučujemo Jima Morrisona poleg Williama Blaka bodisi, ko namignemo, da je Richard Thompson bolj neosebno poetičen, kakor je bil kdaj T. S. Eliot.

V tej očarljivi zmedi umetniške prevlade nismo osamljeni. Iz študij humanističnih ved je izšla cela generacija kritikov, kulturološke študije pa so pričele pridobivati veljavo in obračati pozornost v popularno kulturo. Ta fenomen se kaže v eksploziji tako imenovanega "šolskega dela" z rockovsko glasbo. Ameriški univerzi Duke in UCLA sta v prvih šestih mesecih leta 1997 gostili konferenco o popularni glasbi, mednarodne univerze nudijo predavanja o rockovski zgodovini in v zadnjem času so pri glavnih akademskih založbah izšle številne pomembne kritiške študije o popularni godbi. Kljub velikemu zanimanju ostaja domet kritiškega pristopa, ki je dostopen študentom na tem polju raziskovanja, nekoliko omejen, deloma tudi zato, ker je bil akademski študij

¹ Prevod uvoda v Reading Rock & Roll, Columbia University Press, New York 1999.

rocka v popolni prevladi birminghamske šole kulturoloških študij. Ta vpliv se še posebej čuti v pionirskih študijah rockovskih subkultur piscev Lawrence Grossberga in Dicka Hebdirga, v najnovejših delih Angele McRobbie, Tricie Rose in Andrewa Rossa in celo v knjigah, ki so v množični prodaji, kot na primer dela Raya Pratta in Rebece Garofalo.

Nakopičeno znanje je nedvomno pospešilo študij popularne glasbe. Opomnilo nas je, da se glasba ne dela v nekem praznem prostoru, temveč je postavljena v institucionalne in kulturne kontekste. Kot posledica birminghamske šole je bil še vedno prisoten dvom ob čisto formalni analizi umetnikovih besedil. Andrew Ross je v uvodu knjige *Microphone Friends* mnenja, da so se sodelavci zbornika osredotočili na vprašanje "Zakaj je potem popularna glasba sploh dobra?" Sestava in funkcionalnost zbirke torej ne sloni na estetiki kritike, ampak sta poudarjeni "ocenitev vloge in funkcija popularne glasbe, spojene z mladinskimi kulturami". Tako tudi sodelujoči pisci ne sledijo odgovoru na enako pomembno vprašanje: "Kaj JE popularna glasba in kakšne formalne značilnosti utemeljujejo njeno popularnost?" Simon Frith v knjigi *Performing Rites: On the Value of Popular Music* sicer primerja te posebne iztočnice, zelo redko pa analizira individualne umetnike in njihove pesmi. Razglablja o The Pet Shop Boys in Portishead, toda te misli so bolj izjema kot pravilo in nekakšen uvod in sklep k njegovim bolj abstraktnim meditacijam o kulturnih vrednotah in estetiki. Ko govori o posameznih umetnikih, jih Frith primerjalno umešča kot neke vmesne reference, kakor nerealizirane ilustracije splošnih tez: "Kaj je na plošči posebnega, da izjavimo na primer: 'Saj to ni mogoče!' (Moja reakcija na Graceland Paula Simonova, na primer)". V zbirki esejev *Reading Rock and Roll* smo se odločili poudariti besedila. Kljub pastem in kratkovidnosti novega kritiškega branja se namreč zavedamo in verjamemo, da poststrukturalne in postmodernistične teorije omogočajo branja, ki posvečajo veliko pozornosti drobnim detajlom individualnih kompozicij, medtem ko jih umeščajo v socialne, zgodovinske, politične in kulturne kontekste. Ali na kratko, odgovoren bralec mora – če parafraziramo Frederica Jamesona – vedno iskati miselne povezave (konceptualizirati).

V zbirki smo zajeli različna in večplastna branja, želeli smo doseči nek "interktextualen" pristop do rockovske glasbe. Rockovske pesmi imajo omejeno dolžino (tri do štiri minute) in so v svojem najboljšem zgoščene in jedrnato alegorične, podobno kakor domišljajska poezija. To pomeni, da mora rockovski kritik raziskovati, kako so rockovski umetniki zaklinjali literarne muze v številnih pop standardih, od močnega orisa Kate Bush v *Wuthering Heights* do veličastne dramatisacije Orwellovega dela 1984 v pesmi *Diamond Dogs* Davida Bowieja, do pretkane uporabe P. B. Shelleyjevega *Alastorja*, s katerim so U2 na svoji kon-

certni predstavi *Mysterious Ways* hoteli parodirati sodobne, kulturne medije. Ta rockovska "intertekstualnost" je sicer pogostejša in naravno referenčna, kajti zgodovinsko gledano je spremenila besedila prejšnjih pesmi. Na primer: the Beatles med iztekom posnetka *All You Need is Love* vrinejo refren pesmi *She Loves You*, ali nekoliko bolj svež primer, *Veruca Salt* in simultano namigovanje v *Volcano Girls* na nedoumljiv prvi hit *Seether* ter na najbolj referenčno pesem Beatlov *Glass Onion*: "Well here's another clue if you please / The seether's Louise."

Če upoštevamo zgolj slušno glasbeno dimenzijo, pomeni sprejetje intertekstualnega pristopa do rocka nekaj, kar je krepko nad pomeni standardnih literarnih analiz in običajno skromnega zanimanja v glavnem sociološko naravnanih kritikov. Seveda literarni kritiki radi verjamejo sebi in svoji občutljivosti do "glasbe" literarnih besedil, toda ko govorimo o glasbi neke poeme, je naš jezik v glavnem metaforičen. Skozi tiho sredino pisanja lahko poet sproži tudi druge umetniške oblike in nam jih vsadi v spomin v trenutku, ko se zateče k Bachovi toccati ali Beethovnovemu godalnemu kvartetu. Če primerjamo: George Martin lahko najame sodoben kvartet, da zaigra *Eleonor Rigby*, in tako simultano prevede McCartneyjevo preprosto pop melodijo v nekakšno umetniško pesem, ki sugerira resnost namena in globino pomena, ki ju besedilo samo ne more zajeti. Kot dodatek tej domači razlagi visoke kulture pa rockovski glasbeniki pri snemanjih pogosto dodajo sestavo, kompleksnost in humor tako, da si sposodijo glasbene motive zato, da sprožijo asociacije v poslušalčevi duši. *The Smithereens* so tako na primer duhovito polepšali svojo himno dobro znanemu utajevalcu davkov Gotti tako, da so jo opremili z basovsko linijo iz Harrisonove *Taxman*; *the Kinks* so nanizali skupaj serijo rock & roll prijemov v *Do It Again*, da bi zvočno ponazorili dolgčas in repeticijo, ki ju opisuje besedilo. Ta tip alegorične in citatov polne strategije je doživel seveda logično skrajnost v rapovski in hiphopovski tehniki semplanja; primer: nekaj taktov pesmi *The Ocean Led Zeppelin* se dviga in tvori podlago v skladbi *She's Crafty* *Beastie Boys*; M. C. Hammer si je prilastil začetne rife skladbe *Super Freak* Ricka Jamesa, to se zdi mnogim, vključno z Jamesom, netaalentiran in nadut napad na uveljavljen umetniški glas. Tako lahko tudi zvočna slika, združena z iskanim producentom (na primer *Phil Spector*, *Brian Eno*, *Steve Albini*), nemudoma obudi serijo predvidljivih odgovorov in resonanco med glasbeno izobraženimi poslušalci. Predvidevamo, da je točno zato *David Bowie* povabil k sodelovanju *Briana Ena*, ki mu je pomagal pri albumu *Low*; le zato so se *The Rolling Stones* poslužili uslug *The Dust Brothers* in drugih, ki so jim pomagali pobrisati prah z zaprašjenih formul za njihov zadnji album *Bridges to Babylon*.

Končno je tu še položaj rocka v multimilijardni dolarski industriji, katere izključni namen je, da nas zasiči z nenadnimi zvočnimi in vizualnimi podoba-

mi in si konec koncev lahko privoščiti neke vrste “intertekstualnost”, ki je neuporabna v večini drugih umetniških medijev. Kričeč primer takega trgovanja so kariere bendov, ki so posnemali zvok preteklih umetnikov: Badfinger in Oasis so v različnih obdobjih dosegli komercialni uspeh z brezsravnim konstruiranjem glasbe Beatlov. Ali bi Tom Petty sploh obstajal, če ne bi bilo prej skupine The Byrds? Dinamika intertekstualnosti je še bolj značilna v rockovskih priredbah pesmi, ki so bile slavne že v izvedbi drugih. Tako se je pri snemanju Cashove zaščitne pesmi Ring of Fire sarkastični novovalovski bend Wall of Voodoo zanašal na naše občutke in predvsem na asociacije z glasom Johnnyja Casha in povzročil vrsto poznavalskih neskladij. Pesem je sicer lahko ostala ista, toda naša izkušnja z njo nikakor. Povsem drugače, večče, toda še vedno provokativno so podobo Johnnyja Casha izkoristili U2. Ko je Johnny Cash zapel sklepno pesem The Wanderer z albuma Zooropa, so navidezno navdihnili vizijo postapokaliptične, črne puščavne z nekoliko globljim pomenom, ki ga prida znameniti, grenak in odkritosrčen glas Johnnyja Casha. V javnosti povezan s podobo moža, ki se je boril z drogami, alkoholom in ljubezenskimi preizkušnjami in je vendar prestopil linijo. Toda istočasno se Cash pojavi na albumu, s katerim se skupina zavestno prizadeva oddaljiti od lastnega slovesa iskrenosti; ali ne gre pri pesmi in prisotnosti Johnnyja Casha zgolj za subjekt ironične perspektive preostanka zgoščeneke – vtis, ki se pogloblja nastopaško, v katerem je Cash zapisal zadnje besede: “THE WANDERER STARRING JOHNNY CASH”.

Najbolj izzivalna rockovska glasba se je vedno okoristila z raznovrstnimi razsežnostmi, da bi zapletla in bogatila tisto, kar je bilo videti kot enoglasno sporočilo. Močno verjamemo, da je ta verbalna in slušna polifonija vredna resnega študija. Pravzaprav postavlja ta zapletenost pred rockovske kritike specifične zahteve, ko poslušajo vsako zvočno podrobnost večkanalnih snemanj. V ponazoritev nam lahko služi navidezno preprosta pesem Something in the Way z Nirvaninega najbolje prodajanega albuma Nevermind. Gre za zvočno najbolj preprost posnetek z albuma. Butch Vig – sicer bolj znan po nerafiniranih občutjih ali čustvenih dotikih – se je končno odločil, da posname Cobaina, ki sam v studiu brenka na kitaro z najlonskimi strunami in poje v komaj slišnem šepetu, z jakostjo glasu, obrnjeno na najnižjo stopnjo. Taka uglasbitev se zdi poetično povsem primerna osamljenosti in bolečini, ki veje iz pesmi, osnovni posnetek je podoben krhki, ravnodušni All Apologies: samo fant in njegova kitaro. Besedila so včasih skrivnostno nejasna, to je sploh značilno za Cobainovo liriko (čeprav ne nerazrešljiva): osnovno pripovedno zanimanje velja možakarju, ki živi v šotoru pod mostom, je ribe, ki jih ulovi, in na splošno preživlja težke čase (“v redu je, če ješ ribe, ker nimajo nobenih čustev”).

Toda pesem je mnogo bolj razpoznavna, kot bi lahko sklepali po njenem ogrođju. Za začetek: lirika ni samo "lirika", in ne gre samo za preproste izlive čustev Cobainove trpeče duše ali za spontano poplavo močnih čustev. *Something in the Way* je pesem, ki skriva v sebi pesem Beatlov, in če v njej enkrat prepoznaš Harrisonovo *Something*, ti prav ta "intertekst" globoko otežuje verbalno in slišno sestavo pesmi. Harrisonova *Something* je v samem srcu, kot bi se izrazil Paul McCartney, "smešna ljubezenska pesem", predvsem zaradi sofisticirane melodije in aranžmajev: "*Something in the way she moves / Attracts me like no other lover ...*" Po drugi strani Cobainova pesem ni pesem o skrivnostnem, čutnem *Something*, ampak o nečem *in the way*. In medtem ko George Harrison navaja "*I don't want to leave her now / You know I believe and how*", Cobainov pripovednik ne ve, komu ali čemu in kako naj verjame. Struktura melodije refrena je praktično enaka kot v začetnih taktih *Something*, samo nižana v nižji ključ, ki seveda ne omahuje z lebdečim izzivanjem izven dosega, ampak s popolno, kruto nedosegljivostjo. Tak občutek je seveda lahko izrečen naravnost, brez poudarjenega "intertekstualnega" odmeva "preteklosti"; za pop publiko, ki je zrastle ob Beatlih, pa ima to ironično zaklinjanje vsekakor veliko glasbenega in mnogostranskega dela z Nirvano: implicitno kritizira dominantno ideologijo pop pesmic tako, da poudarja vpliv, ki ga imajo Beatli še vedno na sodobno romantično domišljijo, in predlaga nekatere načine glasbenih in emotivnih pejsažev, ki so se pojavili po Beatlih.

Something in the Way naj bi tako brali predvsem kot premišljen prispevek k neprekinjenemu dialogu med tradicijo in individualnim talentom, in ne zgolj kot nepristopen liričen izraz. Toda pomembna je vsaj še ena intertekstualna razsežnost pesmi, kajti *Something in the Way* ne obstaja v kontekstu angloameriške pop glasbe, ampak dokaj eksplicitno v kontekstu, ustvarjene v albumu *Nevermind*. Ta kontekst je že sam po sebi preveč zahteven, da bi na tem mestu lahko zašli v podrobnosti; mogoče je najbolj izstopajoča značilnost albuma včasih usihajoča ironija. *Something in the Way* je na albumu, ki se začinja z dvema najbolj ironičnima – celo posmehljivima – pesmima, ki sta užili uspeh v devetdesetih letih, *Smells Like Teen Spirit* in *In Bloom*, uvrščena zadnja. V taki divji soseščini ima lahko pesem, kot je *Something in the Way*, težave pri posredovanju iskrenosti namenov, še posebej pri poudarjanju lastnih ironičnih in podzavestnih glasbenih in liričnih postopkov. Ti nameni so deloma označeni v igri čela, nerazložljivo dodani v refrenu v končnem miksu. Gre za neke vrste diakritično znamenje avtentičnosti komunikacije pesmi. *Something in the Way* ni na seznamu najbolj zapletenih pesmi skupine Nirvane niti album *Nevermind*, niti širše, in vendar potrebuje ta folk, blues balada poslušalce, ki lahko zvočna gradiva simultano obdelujejo na več ravneh. Kolikokrat nas je rock-

ovska kritika vzpodbudila, da prisluhnemo na ta večplasten način? Ali nam vsaj poskušala pokazati, kako?

Prav posvečanje besedilom je odlika, ki ločuje to zbirko esejev od drugih akademskih študij rockovske glasbe. Seveda so tu še drugi, prav tako razsežni aspekti, ki so vodili k projektu Reading Rock & Roll in so podobno kot druge, sodobne študije, na primer Frithova *Performing Rites* in Gracykova odlična *Rhythm and Noise*, delile zanimanje za estetiko rockovske glasbe. Kar nas razlikuje, je mogoče nekoliko širši pristop k tematiki. Raje kot da odkrivamo specifično metodologijo za rockovsko glasbo, skušamo raziskati, kaj ta odkriva v estetiki poznega dvajsetega stoletja. V esejih, ki analizirajo dvosmeren dialog med rockom in drugimi neglasbenimi diskurzi, je ta obsežna tema morda najbolj opazna: kako si je rock prilastil sodobno leposlovje, film in video umetnosti in kako so si ti prilastili rock. Dokazujemo tudi, da ima študij rockovske glasbe mnogo opraviti z našim bolj splošnim razumevanjem postmodernizma. Po mnenju zgodovinskih pričevanj je rock & roll ugledal luč sveta približno v tistem času, ko je postmodernizem že kazal vpliv na ameriško in tudi na evropsko kulturo. 5. julija 1954 je v Phillipovem studiu Recording Service Elvis Presley posnel pesem *That's All Right*; samo osemnajst mesecev prej je bila v Parizu uprizorjena drama *Čakajoč Godota* znamenitega znanilca postmoderne drame Samuela Becketta – in osemnajst mesecev kasneje je *Godot* proslavljala ameriško premiero. Rock je v resnici že od nastanka služil kot neke vrste umetniški laboratorij, v katerem so se oblikovale številne sodobne, umetniške tendence. Znameniti pop umetnik Andy Warhol je leta 1965 kot pokrovitelj in menedžer, na primer, vzel v svoje varstvo *the Velvet Underground*. Toda retrospektivno je težko reči, ali je Andy kdaj naučil *Velvet Underground* toliko, kolikor so oni njega.

Zastopamo stališče, da postmodernistični rock ni novost, temveč nekaj, kar je obstajalo od rockovskih začetkov. Z mešanim izvorom ter intimnim družanjem z množičnimi občili in visoko tehnologijo produkcije je bil rock vedno močno samozavestna in često ironična umetniška forma ter nedvomno pravi branik iskrenosti in kontrakturne opozicije, ki jo je odkrilo rockovsko pisanje. Z drugimi besedami: za vsako Joni Mitchell ali Brucea Springsteena je bil tam vedno pripravljen Ray Davies ali Frank Zappa, da se norčuje iz rockovske gorečnosti; na vsakem Woodstocku so bili tam Sha Na Na, čakajoč, da preluknjajo njegove tisočletne težnje. V času, ko pišemo te vrstice, naj bi bili najbolj opazen, visoko profiliran, pristen in politično angažiran bend v poslu *Rage Against the Machine*. Vendar na medmrežju dokaj hitro naletimo na parodije polno spletno stran *Rage Against the Coffee Machine*, kjer si lahko posnameš pesmi, kot na je primer *Our Copier Broke Down, Motherfucker* v

zahvalo “zlobnim korporacijam, brez katerih ta zelo jezen album ne bi izšel.” Mogoče pa vsak Beatles zaplodi lastne Rutles.

Seveda je tako pojmovanje rocka, predvsem kar se tiče njegove izvirnosti, bistveno drugačno od mnenja kritika Lawrenca Grossberga. V študiji iz leta 1992, *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, dokazuje, da ima rockovska zahteva po izvirnosti “poseben” prostor v življenju povojne mladine:

Ideologija verodostojnosti je uzakonila dejstvo, da je rock pomemben samo, ko primerja svoje različnosti z drugimi kulturnimi oblikami. Rock se absolutno razlikuje od gole zabave, prav zahteva po presežku je osnova te drugačnosti. Ideologija izvirnosti sekundarno vrača glasbeno obliko in rockovsko liriko; ali vsaj odvisno od presežka, ki ga lahko stilistično označimo bodisi z mladostniško radoživostjo in zabavo, bodisi z dejstvom, da je rock pomemben. Presežek razlikuje med glasbeno kulturnimi praksami in oboževalci, čeprav se obe razsežnosti ne ujemata vedno. Oznake gredo v več smeri: izvirno proti neizvirnemu, središče proti obrobju, mainstream proti undergroundu, komercialno proti neodvisnemu, pop proti rocku.

Toda z vzponom postmodernizma – in po Grossbergovo njegovega glasbenega sinonima: punka – so bila vsa ta mnenja zamenjana z logiko “ironičnega nihilizma” ali “avtentično neavtentičnega”, kjer se vsaka identiteta sprejme kot “enak ponaredek” in vse podobe kot “enako umetne”. Potemtakem rock danes “ne nudi ne odrešitve, ne transcendence, ne anarhije zabave ali narkotične blaženosti. Rock je prizorišče sodobnega vlaganja, nemočen v preoblikovanju vsakdanjega življenja.”

V rockovskem kritištvu so bile Grossbergove teze tako vplivne, da celo nekaj esejev iz zbirke eksplicitno ali implicitno ustreza njegovim mislim. Predvsem takrat, ko poudarja nasprotje med verodostojno rockovsko preteklostjo in neizvirnostjo sedanosti. Zaradi njegove ironične strategije kar nekaj esejev dokazuje, da pomeni rock še vedno močan vir opozicije do statusa quo, če uporabimo Grossbergov termin “postmodernističen” rock, ki nadaljuje z zavzetostjo in vplivom na vsakdanje življenje poslušalcev. Ta postmodernističen rock ali kakor ga že imenujemo, ironičen rock, samozavesten rock, sredinski rock, terja od poslušalcev različne strategije poslušanja. Če so celo kritiki, kot je Grossberg, dvignili roke nad rockom in objokujejo izgubljeno izvirnost in zaupanje, ki sta izginili njega, potem bodo tudi najbolj zahtevno izzivalne vsebine naletele na gluha ušesa. Ali kakor je to poimenoval Simon Reynolds: “blissed out” ušesa.

Na koncu bi opozorili še na zadnjo značilnost, ki ločuje omenjeno zbirko od gradiv istega žanra, to je poskus ujeti neke vrste energijo, ki smo jo zasledili v

najboljšem rockovskem novinarstvu in jo težko najdemo v tako imenovanem akademskem pisanju. Na tem mestu sta najpomembnejša primera divji otrok ali mučenik rockovskega pisanja Lester Bangs in posthumna epska izdaja njegovega izbranega pisanja, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* s podnaslovom "Rock'n'Roll as Literature and Literature as Rock'n'Roll". Greil Marcus v veličastnem uvodu prida Bangsu mitičen pridih, tako da ga opeva kot "pomembnega, divjega rockovskega moža". Naključnim bralcem pa svetuje, da lahko zapopadejo Bangsovo magijo samo tako, da "sprejmejo dejstvo, ko najboljši ameriški pisec piše samo recenzije plošč in skoraj nič drugega". Bangsovo frenetično in nepopustljivo pisanje še danes izvablja silovita mnenja. Neizpodbitno je, in to bi morali vsekakor upoštevati številni resni kritiki, da lahko strast pisca, ki mu je resnično veliko do glasbe, prekrije večplastnost grehov. Kdo drug kot Lester Bangs je članek o ameriškem punku za revijo *Creem* naslovil James Taylor *Marked for Death*?

Čeprav so mnogi bolj ali manj uspešno skušali oponašati Bangsov slog, so pisci pri revijah *Rolling Stone* in *Spin* nadaljevali z obračanjem rockovske surove moči v močno prozo. Popularni pisci, kot so Robert Christgau, Greil Marcus, Robert Palmer, Anthony De Curtis in Elysa Gardner, niso nikoli prikrivali iskrene ljubezni do glasbe. Zavedali so se nevarnosti pisanja s pozicije glasbenega potrošnika in ljubitelja, raje kot zgolj kritika, da se razumemo. Spoštovanja vreden, svež primer nalezljive energije takega stila pisanja je knjiga *Route 666* Gine Arnold. Nič, kar smo zadnje čase brali, nas ne prepriča bolj, kako je, če si noro zaljubljen v rockovski bend.

Arnoldova je fanatična ljubiteljica, vendar ne kot Pamela Des Barres (avtorica *I'm With the Band: Confessions of a Groupie*). *Route 666* je čudovita poroka inteligence in strasti v službi glasbe. Mark Crispin Miller je v znameniti kritiki *Mystery Train* pisca Greila Marcusa zapisal: "V knjigi je več rockovskega duha, kakor ga je v rockovski glasbi." Ali kakor pravi Michael Stipe za zbirko Anthonyja DeCurtisa *Present Tense*: "To stranje rocka!"

Pisci, zbrani v zbirki, imajo z novinarskimi kritiki skupno željo, da ustvarijo živahno in strastno rockovsko kritičtvo; odklanjajo, da bi teoretični diskurz iztisnil življenje iz njihovih proz. Gotovo je nekaj perverznega, ko v istem stavku nastopata glasba Abbe in zaklinjanje mnenja, kot je Althusserjev "ideološki državni aparat". Prepričani smo, da lahko namesto tega energija glasbe in individualni glas pisca, po besedah Susan McClary in Roberta Walserja, demonstrirata "veliko pripravljenost, da metaforično opišeš efekt, da preneseš izkušnjo, kako glasbo občutiš". Tak pristop, neformalen in teoretično poučen, bo, upamo, prinesel sadove: zbirko, ki bo privlačna akademski in obči bralski srenji.

Ali kakor namiguje epigraf Briana Ena, lepota teorije je v tem, da ti dovoli, da bereš navadne stvari različno in jih tako oživiš zase in za druge. Več različnih teorij dopušča več različnih vrst razkrivanj in čudežev, ki se utegnejo zgoditi.

Prevod in priredba: Varja Velikonja

Spol, upor in Rock'n'roll¹

DVOJNA ODTUJENOST: NJENA ROCKOVSKA ZGODBA

Razmišljamo o tem, kaj je rock'n'roll naredil iz žensk, in nasprotno, kaj so ženske naredile iz rocka. V nasprotju s prototipi in predhodniki moškega rockovskega uporništva, ki ga je lahko lokalizirati, je takoj jasno, da so prednice ženskega rockovskega uporništva težje opredeljive. Namesto jasno začrtane poti izstrelka (npr. The Beats, Jim Morrison, Iggy Pop, Nick Cave) je žensko uporništvo primer reke ponikalnice, ki nenadoma izbruhne in potem spet ponikne. Ne glede na ponavljajoče se medijske norosti "žensk v rocku", je bil položaj ženskih umetnic vedno odvisen od okoliščin v moških prevladujočih gibanjih, kot so surrealizem, beatniki in kontrakulture.

Tako Kerouacov *On the Road* ni samo biblija beatnikov, temveč temeljni tekst prvega vala rockovskih upornikov. V beatniškem gibanju je bila ženska pozicija ujeta v naslovu dela Joyce Johnson, ki je bila kratek čas poročena s Keruacom: *Minor Characters*; v njem je Johnsonova častilakomna pisateljica, ki hrepeni po sodelovanju s Keruacom. Ko ga je nekoč vprašala, zakaj ga ne sme spremljati na potovanjih, jo je on zavnil s tistim: "Kar v resnici hočeš, so otroci. To hočejo vse ženske in tudi sam jih hočem, čeprav sem rekel, da ne." Ženske so bile beatnikom še vedno nujno potrebne na obrobju, pod pogojem, da so nudile varno zavetje, prehrano in vzgojo; pogosto je bilo slišati, da so bili beatniki "pravi moški", ker so imeli ženske, ki so zajezile njihov len življenjski slog. V *Off the Road* se Carolyn Cassady spominja življenja z Nealom Cassadyjem. V nasprotju s Keruacom so bile Cassadyjeve avanture široko odprte, gostobesedne in sproščene, gre za Carolynino pravljico o klavstrofobiji in zapuščeniosti.

Čeprav so kontrakulture napadale malomeščansko konvencionalnost, je bila ideja o ženski gospodinji (ostati doma) sveta. Protagonistka klasičnega hipijev-

¹ Prevedeno iz *The Sex Revolts, Serpent's Tail*, London 1995.

skega filma *Alice's Restaurant* ni neka Alice v čudežni deželi, psihedeličnega odkrivanja, temveč mati, ki z ljubečo skrbjo in kulinarično sposobnostjo vzdržuje skupnost. Medtem se njen delavski mož zapija in sanja o "groovy" ideji skupnega življenja v Cerkvi čudežni, potujoči pesnik Arlo Guthrie pa prihaja in odhaja, Alice mu seveda priskrbi oporo stabilnosti za naslednje dogodivščine. Ko je nekoč le enkrat preveč v filmu slišala refren: "Alice, skuhaj nam vsem nekaj jedače", je zbežala od hiše, rekoč Guthriju: "Mislim, da sem prasica, ki ima premalo seskov. Nisem jih mogla imeti vseh pri sebi." Take "hišne matere" so res obstajale. (Alice je osnovana na resnični osebi). Skupno gospodinjstvo Jefferson Airplan na ulici Fulton Street v San Franciscu je vzdrževala mlada ženska Sally Mann, ki je kuhala, čistila in nakupovala. V povračilo je "bila plačana s hvaležnostjo Airplanov", piše v tistih časih *Rolling Stone*. Velik acid rock nomad Jimi Hendrix se je tudi posluževal uslug "začasnih žena". Takole pravi: "Mesta se spominjam samo po njegovih pičkah. Peljale so te naokoli, prale tvoje nogavice in te skušale spraviti v dobro voljo." Ta močna materinska tradicija se nadaljuje še dandanes. Penelope Spheeris jo dokumentira v dokumentarcu o metalski sceni v LO Angelesu, filmu *The Decline of Western Civilization*, kjer dekleta še vedno skrbijo za bende, ki si šele utirajo pot, tako da perejo njihova oblačila, jih vozijo naokoli in so jim nekak nadomestek za mamila. Keruacov in Cassadyjev duh živi in diha, eh?

Portret Sally Mann se je leta 1969 pojavil na naslovnici revije *Rolling Stone*, ki je bila posvečena groupies. Biti groupie je bil in je še vedno eden izmed načinov, kako priti bližje akciji. Izredna številka revije *Rolling Stone* uvršča v termin groupie dekleta, ki so se "specializirala", da spijo z rockovskimi zvezdami, ter tudi številne oblikovalke, fotografke, rockovske pisateljice in druge ustvarjalne ženske. Ne glede na njihov "legitimni" prispevek sceni, so bile te ženske postranski privesek uživaške slave združenja. Ženski prispevek je bil v kontrakulturah povečini omejen na seksualnost. Frank Zappa je proslavljal groupies kot Svobodne Bojavnice za Seksualno Revolucijo: "To je dobro za dekleta. Verjetno se bo večina med njimi poročila z navadnimi delavci, uslužbenci, skratka s povprečnimi fanti. Ti fantje so lahko srečni, da bodo dobili dekleta, ki so doživela premnogotero seksualno dogodivščino. To je dobro za vso deželo. Ti fantje bodo zato srečnejši, lažje in bolje bodo opravljali svoje delo" V resnici lahko domnevamo, da so bile mnoge izmed groupies zafrustrirane umetnice, ki so iskale kakršnokoli zvezo in ustvarjalno pobudo. "Resnično, biti groupie je, kakor da živiš življenje drugih," je povedala neka anonimna za *Rolling Stone*. "To ni nekaj, kar lahko narediš. Zato so te groupie pičke tako bedne. Ta groupie scena je neprestana frustracija."

Rockovska kultura je ženskam ponudila izbiro: ali deseksualizirano podobo matere ali divjo in svobodno, popolnoma seksualno osvobojeno žensko – in

vendar je težko razumljivo, da so imele zgodnje rock'n'roll upornice konfliktno razmerje z ženskostjo. V razpršeni zgodovini ženskega rockovskega uporništva lahko razločimo štiri strategije (čeprav se, ko pridemo do karier posameznih umetnic, često prekrivajo). Prvi pristop je odkrit: zmorem to pot, kot denimo: "Kar zmore moški, zmore tudi ženska." Ta tradicija se vleče od Suzi Quatro, Joan Jett do L7: hard rock, punkovski običaj, ženske, ki so jih navdihovale žilavost, neodvisnost in prezir moške uporniške drže. Ta fantovski pristop se zdi nezadosten; čeprav preprosto tekmuje z moško upornostjo, brezpogojno drži za nekoga, kot je Joan Jett, da hoče biti le ena izmed fantov, sprejeta v 'gang'. Drugi pristop si raje prizadeva navdihniti rock z "ženskimi" kvalitetami; namesto da bi oponašale moške, so skušale predstaviti žensko moč, ki je enakovredna, vendar drugačna od moške. Primeri vključujejo strast in muko Janis Joplin in Lydie Lunch, dostojanstvo in skrb za socialo Tracy Chapman in Nathalie Merchant iz 10,000 Maniacs, izzivalno avtonomijo in politično odkritost Sinead O'Connor in Queen Latifah. Ta predstavitev "ženskih" kvalitet utrjuje žensko identiteto tako proti 'straight' družbi kot tudi uporni kontrakulturi. Toda čeprav vrednoti "ženskost", prevzema tveganje potrjevanja patriarhalnih predstav o tem, kaj je žensko (emocionalno, ranljivo, materinsko ...). Sorodne strategije proslavljajo ženske podobe in ikonografijo, toda bolj profesionalno in postmodernistično. Tako liki kot Kate Bush, Madonna, Siouxsie Sioux in Annie Lennox izbirajo med vrstami ženskih arhetipov v strategiji vlaganja in razgaljanja: uporabljajo klišeje, ne da bi bile reducirane na te klišeje (ali vsaj argumenti tako kažejo). Ta "šmin-karsko-oblačilni-lepotilni" vidik je temeljito prebrskal zgodovino in mitologijo začasnih identitet, ki bi bile lahko uporabljene kot orožje, ženske so obrnile stereotipe proti družbi, ki jih je ustvarila. Kritiki te strategije bodo rekli, da lahko to izvablja nerazumevanje, obsojanje praktičnega človeka in "neavtentičnost" maškarade, živeč življenje kot neprestano igro. Končno je tu estetika, ki se ne ukvarja z utrjevanjem ženske subjektivnosti, temveč s travmo sestave identitete. Ženski spol ni tu niti esenca niti strateška serija osebnosti, temveč boleča napetost med obema. Biti ženska je torej kot biti trn med biološko reničnostjo in fikcijo ženskosti. Ta napetost odraža nerešljivost narave nasproti kulturni debati. V rocku so raziskovalke agonije in uživanja življenja v nasprotju neodločne in vključujejo Patti Smith, Rickie Lee Jones, Throwing Muses, Mary Margaret O'Hara. Vse te "nenehno spreminjajoče se" pevke so se upirale lastni identiteti, in to je morda tudi najbolj radikalna (toda tudi najbolj nevarna in zbegana) oblika ženskega uporništva. Življenje torej ne temelji na identitetah, temveč je proces, včasih celo blaženo osvobajajoč proces. Ta vidik deluje v svetu, ki se izmenjuje na stabilnih identitetah in jasno artikuliranih izjavah. Patti Smith je začela kot tomboy, toda včasih vsebuje mistično nav-

dušenje nad “ženskostjo”, mnoge ženske, ki prihajajo v valovih, se prav tako igrajo s seksualno osebnostjo in premoščajo vrzel med decentrirano identiteto in strategično shizofrenijo pretvarjanja. Ko pridemo do “žensk v rocku”, ni nič posebej jasno, zmešnjava rodi zmešnjavo.

Če pogledamo delo ženskega surrealizma *Subversive Intent: Gender, Politics, And the Avant-Garde*, v katerem se Susan Rubin posveča težavam, ki so jih imele ženske v izmišljanju serije lastnih podob, “različnih od že objavljenih ženskih teles, vendar točno tako neresničnih, kot je ta podoba.” Podobna težava velja za ženske v rocku, kjer je izražena potreba po subjektu, ki bi se prilagodil rock’n’roll postopku (z nagrado za strast, konfrontacijo, nujo in skrajno mejo izražanja); subjektu starih rockovskih uporniških pripovedk, kjer so doslej obsodili ženske na igranje obrobni vlog (sopotnice na motociklih, zatočišče na koncu Odisejeve poti, objekt želje ali strahu). In rockerice so odkrile, da imajo svoj lasten nemir, svoje demone, celo lastno verzijo Dionizičnega ognja. Te ženske imajo zahteven odnos do rockovskega uporništva, podobnega “dvojni odtujenosti”, ki ga Suleimanova odkriva v delu eksperimentalnih ženskih umetnic: “Na eni strani (odtujenost) formalnih eksperimentov in nekaterih kulturnih navdihov zgodovinske moške avantgarde; na drugi strani pa feministična kritika dominantne seksualne ideologije, vključujoč avantgardo.” Courtney Love lahko prizna, da je bil njen bend Hole pod močnim vplivom hard core skupine Big Black, ko se je sama vključila v uničenje mačizma in sovraštva do žensk na hard core sceni, ki vključuje tudi Big Black. Vprašanje je, če se je sploh mogoče kosati s skrajnimi izrazi moškega rocka, medtem ko ločuješ glasbo od ženskega zagona, ki velikokrat podčrtuje njeno moč.

ENA IZMED FANTOV: ŽENSKA MAČIZMA

“Mislim, da se bolj istovetim z moškimi glasbeniki kot z ženskimi, ker mislim o ženskih glasbenicah kot ... ah, ženskah.”

Kate Bush, 1978

V Bushinem nepotrebnem ponavljanju besed najdemo veliko zajedljivosti. Pionirske ženske v rockovskem izrazu, tiste, na katere gledamo kot na junaške predhodnice današnjih umetnic – Bush, Patti Smith, Chrissie Hynde –, so tvegale na nedovoljenem ozemlju; v glavnem so bili moški edini vzori, ki so bili na razpolago. Da so sploh opozorile nase, so morale oponašati moške upornike in se označiti “proti omejitvam” ženskosti. V obdobju odraščanja je bila Patti Smith v navzkrižnem ognju obstreljevanja s tradicionalno patriarhalnostjo in tradicijo moškega uporništva. Ni hotela biti “očkova majhna punčka” – toda

alternativa je bila mizoginija Rolling Stonesov. Prevzeli so jo v celoti (to ni bila glasba maminih fantkov ... Slepa ljubezen do mojega očeta je bila prva stvar, ki sem jo žrtvovala Micku Jaggerju), toda ženska pozicija v uporniškem rocku šestdesetih let je bila izredno šibka. V boemski kulturi je "ženskost" označevala domačnost, konformizem ali idealno zavetišče in pomoč. V večini primerov so bile ženske izbire omejene na vlogo ljubic ali muz. Majhen čudež je Hobsonova izbira med različnimi oblikami podrejenosti, to je "odkar lahko čutim potrebo po tem, da lahko izbiram, izberem moškost."

Kot mnoge uporne punce prej in potem je bila Smithova tomboy. V eseju iz leta 1993 *Details* se spominja: "Celo otroštvo sem se upirala vlogi zmedene kikle, opremljene z nalepko junakinje. Namesto tega sem iskala nekoga, ki bi križal te spolne meje. Nikoli si nisem želela biti Wendy, temveč bolj Peter Pan." Nosila je hlače namesto 50 krinolin, sovražila je ženske sobe, trudila se je, da zatre vsako žensko vedenje, ki se ga je naučila od matere. V iskanju vzorov se je oprijela prgišča nenavadnih žensk: Madam Curie, Joan D'Arc, Audrey Hepburn. Toda njeni glavni vzori so bili moški: Arthur Rimbaud, Brian Jones, John Coltrane, Keith Richards (nosila je njegovo frizuro) in nad vsemi Bob Dylan (oblačila se je kot on, hodila kot on, kopirala je njegovo hladnost). Na začetku si je lahko samo domišljala, kam jo pelje njena seksualnost. V takratnem umetniškem svetu so prevladovali ženske kot modeli in ljubice. Takrat se je odločila, da postane umetniška muza; kakor da ne bi videla nobene druge poti razen tiste, ki jo v deklaraciji *The White Goddess* izpričuje Robert Graves, ko pravi: "Ženska ni poet, temveč Muza ali pa nič." V zgodnjih dneh si je utirala pot kot pesnica in glasbenica, poskušala je biti umetniška prostitutka, podporna in prehranjevalna. O zvezi z Allenom Lanierjem iz *Blue Oyster Cult* v letu 1975 pravi: "Resnično sem poskušala biti ženska za tega tipa. Veste, vedno sem se hotela naučiti to, kako je biti ženska, kajti nikoli nisem sprejela ženske – v sebi." Leta 1977 je na predstavi v Hammersmith Odeon kričala: "Sem prava starfakterka! Nikoli se ne bom prodala, zato ker je Allen Lanier moj stari in on peče kruh v naši hiši!" Ne glede na to in navzlic temu, da so bili vsi njeni vzori in junaki moški, je Patti Smith oblikovala feministično verzijo življenja na robu rock'n'rolla s svobodno formo *Babelgates* in z vizijo sebe kot ženskega Mesije. Zdi se, da se je upognila pod težo vzdrževanja te androgine osebe in trčila v nasprotno skrajnost, širokosrčno se je vrgla v materinstvo in gospodinjstvo.

V ISKANJU PETRA PANA

Pevka in kitaristka istoimenske skupine Polly Harvey je odraščala konec osemdesetih let v mali angleški vasi, prav tako zmedena glede seksualne iden-

titete kot Kate Bush ali Patti Smith. Postala je tomboy, brez ženskih vzornic, obdana z ljubljenim starejšim bratom in njegovimi prijatelji. "Igrali smo se 'vojne', nikoli nobenih deklških iger. Običajno sem lulala kot fantje, stoje. Šele v osnovni šoli so mi povedali, da moram na potrebo v žensko stranišče in da ne smem nositi kravate, ker sem preveč podobna fantu. Bilo je grozljivo, ko so mi začele poganjati prsi, bila sem zgrožena."

Harveyjina zgodnja groza ženskosti ni bila simbolična, temveč pragmatična. Oblačiti se v ženske obleke je pomenilo omejevanje njenega fantovsko razvitega telesa, omejevanje pri igranju, biti "sladka in dišeča in vse tiste prijetne stvari."

"Spominjam se, kako me je mama silila oblačiti krilca, ko sem bila majhna. Oblekla sem jih in potem sem v njih tako divjala, še najraje dobesedno po blatu in nesnagi, ali pa sem se zamulila nekje v kotu vse dotlej, dokler mi ni spet dovolila obleči hlač."

Poudariti je treba, da je njena podoba v zgodnjih devetdesetih letih, po desetletjih "žensk v rocku" in pojavljanju vse močnejših ženskih performerk, kljub vsemu črpala iz skorajda samih moških vplivov: Captain Beefheart, Tom Waits, William Burroughs, Nick Cave, The Pixies, Big Black in Steve Albini (ki je tudi produciral njen drugi album *Rid of Me*). Podobno kot pri teh klasičnih moških upornikih in neobitnikih je tudi njena umetnost pokala od želje ulti domačnosti. "To je beg pred klavstrofobijo, pred zadušitvijo, ki jo tako močno občutiš v tej deželi. Počutiš se, kot da se dušiš. Kot da te dušijo lastni starši." Podobno kot mnoge upornice prve generacije so jo navduševali serijski morilci in ljudje, ki živijo na robu psihe.

In vendar v njenih delih zasledimo globoko ravnodušnost do moškosti; po svoje je nevtralna do moških rock'n'rollerjev, njihove svobode. Zato bo izjavila: "Ko delam glasbo, niti za hip ne pomislim na to, ali sem moški ali ženska. Ne počutim se ne eno ne drugo." Po drugi strani pa je nevoščljiva, mačistično bahanje jo odbija. V precejšnjem številu njenih pesmi je opaziti parodirajoče in utelešeno uporniško samopovelikevanje. V *Man-Size* igra vlogo v usnjene škornje obutega mača, tipa, čigar tiransko razgrajanje diši po bitki "kako izgnati punco iz glave", sledeč logiki "najboljša obramba je napad"; je karakter, ki zaduši ta ženski alter-ego ali živalski duh. *50 Ft. Queenie* je zadnja falična ženska, dobro preskrbljena Amazonka, ki se razglasi za "kralja sveta". *Queenie* je titanični, tiranski lik v tradiciji Jimmija Hendrixa in njegove *Voodoo Child* ali bahave *Stager Lees blues*. V *Me-Jane* se Jane s krikom 'prenehaj že enkrat s tem jebeni dretjem' bori proti bahaškemu Tarzanu, ki se brije po prsih. Moški so v svetu P. J. Harvey oboje, smešni in mogočnejši od življenja, tirani z neovrgljivo močjo in svobodo; "krvno sorodstvo", ki se ga sama ne bi sramovala. Le kdo bi ji zameril?

NA SLABEM GLASU

Podobno kot hard rock je tudi hardcorovska punkovska scena zahtevala od žensk, da trdo garajo, če želijo biti sprejete. Kim Gordon igra v skupini Sonic Youth bas, poje in piše pesmi skupaj s Thurstonom Moorom in Leejem Ranaldom. Gordonova je o tem zgovorno pisala v *The Village Voice*, o paradoksih, s katerimi se sooča ženska, ki želi igrati "neženstven" slog glasbe. "Preden sem vzela v roke bas, sem bila samo še eno dekle s fantazijo. Kako je, če si tik pod vrhuncem energije, med fantoma, ki križata kitari. Biti basistka je idealno, kajti v vrtincu glasbe Sonic Youth pozabim, da sem dekle. Rada sem v šibkem položaju, ki ga utrjujem v močnejšega."

Ameriška posthardcorovska scena, iz katere so izšli Sonic Youth, je bila znana po spogledovanju z ambivalentnostjo, tabuji in navdušena nad raznimi psihozami. Splošna lastnost pesmi Sonic Youth je lahko "izven območja človeških izkušenj", v tem kontekstu morajo pesmi Kim Gordon nuditi nejasne, ambivalentne podobe ženske želje in identitete.

V *Secret Girl* (iz leta 1986, Evol) se loči od telesa in tudi od duha: opisuje se kot fant, ki uživa v "nevidnosti", toda mogoče ta nevidnost posredno in nezavedno namiguje na "tomboya v rocku", dekle, ki je lahko sprejeto samo, če se skriva pod zunanjo hladno eleganco in je "sprejeta" za moškega. Na *Daydream Nation* (1988) so liki Kim Gordon bodisi pasivni bodisi odtrgani. V *The Sprawl* je nenasitna, svobodna najstnica, ki hoče vedno "še in še". *Eliminator Jr* je nora seksualna fantazija, v kateri se Gordonova sprehaja med nasilnimi sopihanji telesnih pišev in vizijami moških tujcev, ki "so šli skoznjo". Po pričevanju pisca biografije o Sonic Youth Aleca Foegeja je pesem "impresionističen račun" razvpite "male šole umora" iz leta 1988, v kateri je Robert Chambers zadavil svoje dekle (po pričevanju med surovim seksom).

Poznejše pesmi Kim Gordon so nekoliko bolj feministične. V *Kool Thing* (iz *Goo*) vrača rapovski udarec, ko trivializira tako ikono črnske moške jeze, kot so denimo Public Enemy, s tem da jih obravnava kot seksualne objekte (ko obrne črne panterje v seksi mucike). Nekje na sredini pesmi sprašuje Chucka D-ja, če se dekleta vklaplajo v njihovo revolucionarno kampanjo proti beli korporaciji Amerike in parodira skladbo Public Enemy *Fear of A Black Planet* v "strah od ženskega planeta;" odgovor Chuck D-ja je neko inkohorentno jecljanje. Leta 1992 posnet *Dirty* je eksplicitno agitpropovstvo, ki se izraža v pesmi *Youth Against Fascism* (kasneje je Gordonova izpovedala svojo podporo Aniti Hill). Gledano s tega vidika je Kim Gordon umeščena v vlogo botre novih generacij ženskih bendov, kot so L7 in Hole (producirala je prvenec skupine Hole): spočela Riot Grrrl gibanje.

ODPRI SVOJE SRCE

Čustveni nudizem

Mit izpovedne glasbe ali poezije kot čiste in neomadeževane resnice je nič več in nič manj kot zgolj mit. Zgodba je izpoved in celo v naših najbolj osebnih dnevnikih interpretiramo in okvirjamo naša življenja kakor sliko. Pristop pisanja pesmi v stilu "Dragi dnevnik" je v rocku le težko večen, v zadnjih letih so se pojavile alternativne pevke, ki pišejo besedila (Julianna Hatfield, Barbara Manning, Liz Phair). Za nekatere je dnevniški pristop k pesmi samo zaigran, preveč odkrit in pošten. Te ženske so na lovu (na vsak način iščejo alternativo), ki za neko vrsto čustvenega nudizma, stališče "katarze" in "izganjanja hudičev" so bili dolga leta klišeji v rockovski govorici. Z glasbo Lydie Lunch in njenih naslednic (Hole, Babes in Toyland) so te metafore spet dobile izvorno živahnost in pristnost. Delo Lydie Lunch je bližje "izpovedi izganjalca hudiča", boju proti čarovnicam. Od zgodnjih dni v poznih sedemdesetih letih in newyorške No Wave scene in skupin, kot so Teenage Jesus and the Jerks in 8 Eyed Spy, do sodelovanja s Foetusom, Rowlandom Howardom, Thurstonom Moorom in plejado solo albumov in projektov govornje besede Luncheva zleze pod kožo z razkritjem morbidnega procesa. Njeno delo vabi in po svoje bega voajerizem. Njena retrospektiva *Hysterie* (ženski psihosomatični "nered", ki se je obrnil v predstavo psihiatra Jean Martina Charcota, za zabavo moških bolnikov) razkriva zamisel o pisanju skrivne zgodovine (ali njene zgodovine) ženskega življenja. Lunchino delo je arheologija znanja, ki v sodobni uradni obliki avtobiografije spodkopava plasti zato, da prekrije osnovne rane, ki jo silijo v umetniško delovanje (podobno kot Sinead O'Connor je bila tudi Luncheva v otroštvu spolno zlorabljen). V intervjuju za *Melody Maker* iz leta 1988: "Tu sem, da razložim in dokumentiram stvari, za katere vem, da so ga doživele tudi mnoge druge ženske. Nisem našla rešitve problema in niti ne trdim, da obstaja rešitev, problem samo poudarjam, da ga lahko vsakdo vidi tako, kot sem ga jaz. Delo Lydie Lunch je "hiter in nasilen tečaj", neke vrste terapija s šokom. Njena zgodnja glasba je bila strogo disciplinirana in zelo ozka; bolj kot "spontanega izgorevanja" si je želela, da bi bili Teenage Jesus and the Jerks strog regiment s skorajda vojaško natančnostjo. V pesmih tistega časa raziskuje dinamiko žrtve in krivca, najbolj eksplicitno v *In the Closet*, kjer se primerja z Mansonovo žrtvijo Sharon Tate in se pritožuje nad nezmožnostjo izpovedi. Osrednja metafora v delu Luncheve je postalo puščanje krvi, stara zdravniška praksa. Kri naredi bolečino vidno, je transgresija mej med zunanostjo in notranostjo, med javnim in privatnim, osebnim in javnim. V *I Woke Up Dreaming* opisuje ljubimca z besedami "moja britev", Baby Doll prosi mamo za dovoljenje, "da bi

krvavela, samo enkrat.” Queen of Siam, njen solistični album iz leta 1980, je poln slik teles, ki se utapljuje v obilici krvi in solz; to je negativna Jouissance, agonija kot ekstaza, bolečina libida. V Tied and Twist recitira s pojočim glasom otroške pesmice podob in kipov, ki se utapljuje v “milijonih solz”. Knives in the Drain je grozljiva seksualna metafora, ki igra na analognih podobah maternice in vagine, orožja in falusa: Luncheva kolje brez krvi. Na tem albumu se vrača spet na staro stvar – na tradicijo ženske katarze. Nosilna pesem je priredba pesmi Gloomy Sunday Billie Holiday. V nadaljevanju osemdesetih let se je delo Lydie Lunch razdelilo med alegorično izgrajene psihične zapuščine Honeymoon in Red, apokaliptične vizije Stinkfista in popolno, napadalno avtobiografijo (spoken word, albumi tipa The Uncensored Lydia Lunch in Oral Fixation). Tam, kjer so druge pevke hotele izraziti meje bolečine in navdušenja, ki je zaobšlo jezne, torej neverbalne ekspresije (Patti Smith, Yoko Ono, Diamanda Galas), so nastopi Lydie Lunch ostali koherentni in dešifrirani tudi na najvišji ravni – jeze. Njeno razumevanje in tesnoba sta preveč pomembna, da bi bila okleščena v razlaganju; namesto tega sama kot mitraljez rešeta občinstvo. Z uničujočimi javnimi nastopi si prisluži vzdevek “prasice”, prepirljive in zadirčne ženske, babure, ki je strah in trepet patriarhata, ženske, ki ne bo tiho.

V intervjuju za knjigo *Angry Woman* se Lydie Lunch postavlja v vlogo tihe, trpeče večine žensk. Lastne primere uporabljam v dobro vseh, ki so trpele podobne frustracije: strah, grozo, jezo, mržnjo ... In zgodbe sploh niso samo osebne, velikokrat so zelo politične. V *Daddy Dearest* (iz *Oral Fixation*) uporablja obliko pisma za opis očeta, ki jo je zlorabljal. Slikovite, neizprosne podrobnosti, ki jih opiše deklica, stara šest ali sedem let, so naravnost pogubne. Živo popiše invazijo, ki jo je doživela deklica, s posebnim poudarkom na vonju, ki je vel iz njegovih ust, dihu, ki je smrdel po viskiju, nikotinu, čebuli. Z žolčno kritiko, ki močno spominja na slavno poemo Sylvie Plath *Daddy*, je Luncheva končno razkrila očetov zločin, njegov smrad in gnus, ki sta popolnoma iztirila njen naravni, nedolžni, življenjski razvoj. V monologu *Oral Fixation* je priznala, da je frustrirana zaradi nasilne narave svoje umetnosti. Pravi, da se zapira v cikle samouničenja (pitje, drogiranje) in žaljivosti (nesramnost, jokavost) in se jih hoče rešiti. Toda ta trenutek ji pomeni zloraba (nas) prvi korak samoozdravitve: gre za neke vrste vreščec zdravstveni “pristop”.

V *Oral Fixation* se Luncheva z bleščočim in iskrivim pogledom na bitke med spoloma odmika od osebnega k širšemu, političnemu okviru. Razburja se nad glasom moškosti, pretirava in parodira, še posebej je to razbrati v *Outlaw/Rebel*, vse zelo domače njenim zvezam s tipi, kot sta Nick Cave in Clint Ruin. Neonaci z “nočno-naježenim tičem”, obotavljajoč stil Clinta Eastwooda, kulturna voditelja Jim Jones in Charles Manson, užitkarski upornik Jim Morrison, seri-

jski morilec Ted Bundy, množični morilci, prav vsi zasedajo različne pozicije istega spektra mrtvega čaščenja moškosti. Njeno žolčno govorjenje je spet obudilo misel Gora Vidalija z idejo o 3 M, in sicer Miller-Mailer-Manson-Moški: mejni ameriški duh, frustriran in spreobrnjen v "stroj smrti", ki se pelje k svojemu koncu Noči. Njeno zasmehovanje postaja vedno bolj pikro, parodira opravičila, ki jih bruhajo sociopati, ki se branijo s prostosti, zato ker "se ne morejo braniti sami". Kjer Luncheva "izgubi oblast nad seboj", dobi njen nastop zvočno drisko, nesposobnost, da preneha govoriti o svoji bolečini in ponižanju z mačo orožjem. Neizprosni rušilni povračilni udarec njenih monologov lahko vzporejamo z nenadzorovanim nekrologom ponižanih moških primerkov, ki jih proučuje pod svojim mikroskopom.

BRUHATI (NJEVOVO) UMETNOST

Lydia Lunch je botra "jeznih žensk" devetdesetih kot so Courtney Love iz skupine Hole in Kat Bjelland iz skupine Babes In Toyland. Medtem, ko razne ženske v večini primerov veliko dolgujejo razbijanju tabujev in železni izraznosti Lydie Lunch, so same glasbeno veliko bolj navezane na ameriški, pretežno moški hardcore.

Babes In Toyland in Hole si delijo mnoge skupne teme in značilnosti, saj sta bili Kat in Love dobri prijateljici in sodelavki: najprej v skupini Sugar Baby Doll in kasneje v zgodnji inkarnaciji Babes. Tako se je tudi Bjelland, podobno kot Love, zapletla v ozke dvoboje stereotipov, ki so jo omejevali. Na debi albumu *Spankin Machine* (1990) ima *Swamp Pussy* isti neumni voodoobeat kakor psihobilly skupine *Cramps*, toda Kat s strastno pobesnelostjo obrne to umazano, pridušeno, cinično in mizogino hihitanje Cramsovih pesmi kot *What's Inside A Girl?* in *Smell of Female*. Kakor da bi prezir nenadoma oživel, pridobil monstrozno obliko in strašil pogoltne moške. *Swamp Pussy* se je obrnila sama vase. Tudi Kat se nevarno giblje na robu prepada ženske biologije in vseh njenih procesov; to je vir skrivnostne, temne moči in grožnja identitete. V *Handsome and Gretel* (Fontanelle, 1992) se izkaže, da je pridna punčka v bistvu slaba, s "presredkom, ki govori".

Za Babes in Toyland je emocionalni nudizem postal odkritosrčna operacija, očiščenje je vulkanski izbruh ogabnih tekočin, kakor v pesmi z naslovom *Vomit Heart*. Tukaj Bjellandova rjove "razčesnite mojo glavo na kose", kot da bi razkosanje lahko prekrilo resnico njenega obstoja. Medtem ko naslov nejasno asociira na bulimijo, pa se besedila sklicujejo na drugo žensko perverzno, samokastracijo, ali na njen na videz manj drastičen duševni ekvivalent, morbidne fantazije samopohabljanja. Take fantazije lahko koristijo kot duševni ventil

sovražnim čustvom studa: zaradi lastničnih težav je telo kaznovano ali celo uničeno. Podobno projekcijo samosovraštva naletimo v Pearl (iz Fontanelle), v podobi kosa, ki vrešči v Katini duši. "To je kot krivda, kot zavest, nekaj, kar te spravlja v slabo voljo, zato jo moraš miriti ...," je povedala Kat Bjelland za Melody Maker. "Utrujena sem od nenehnega vreščanja v moji glavi." Vse skupaj je prignala tako daleč, da se je velikokrat zatekla v bolezen in celo v odpovedovanje določenih telesnih funkcij, opisujoč svojo dušo kot "gnojno" ali "naša glasba je kot Pepto-Bismol (nevtralizator), lepa, roza in prijazna, če odmisliš to, da je okus za en drek! Toda po njej se počutiš bolje!"

Naslov Fontanelle pripelje psihične podobe do točke samoparodije (kakor nam jo tudi prikažejo oblike surovega, krvavega mesa v notranjosti). Beseda mečava (anatom.) lahko pomeni telesno jamo ali luknjo ali pa prostor med otroškimi kostmi ali fetusovo lobanjo. Oživlja idejo o "prevrtanju lobanje", to je prazgodovinska praksa, ko so naredili preluknjale lobanjo zato, da bi imeli demoni, ki so bili odgovorni za duševne bolezni ali delirium, prostor, da lahko zbežijo. Misel, da imajo ženske težave z usmerjanjem in osvobajanjem jeze, je že zelo stara. Pesnica Emily Dickinson se vidi kot "nabita puška", kot "Vezuv doma", ki samo čaka, da izbruhne; Kristin Hersh iz skupine Throwing Muses poje o "puški v glavi". Če primerjamo jezne ženske bende devetdesetih let z moškimi dvojniki, se spet vrtimo okrog tega, da je moška jeza eksplozivna in ženska impulzivna. Medtem ko moški punk bendi od Stooges naprej projektirajo agresijo navzven kot projekte, se mnogi ženski bendi požrejo, ko nepričakovano eksplodirajo. Vedno so govorili, da v ženski ne obstaja Jeza. V intervjuju za Rolling Stone obuja Yoko Ono spomine na kolidž: "Mislila sem si, da mora biti nekaj v meni, kar me dela noro. Vidite, pisala sem pesmi in glasbo, risala, toda nobena od teh dejavnosti me ni v celoti zadovoljila. V vsaki družbi sem se počutila neprimerno." Marianne Faithfull, partnerica vodilne ikone šestdesetih let, Micka Jaggerja, je imela podobne strahove: da jo bo požrl lasten bes, toda namesto, da bi jih uresničila v umetnosti, je izbrala megleno, žgoče dno omame mamila. "Mamila so mi preprečila, da bi postala teroristka," je izjavila v intervjuju, ki ga je z njo naredila A. E. Hotchner. "Reči hočem, da sem nekoč prišla do točke, ko sem čutila, da bom eksplodirala v nasilje – ali pa bom v sebi zatrla to "eksplozijo". In odločila sem se za drugo možnost. Toda ta destruktivnost bi prav lahko ubrala drugo pot. Če bi naletela na Ulrike Meinhof, predvidevam, da bi takoj pridružila moj terorizem njenemu in eksplodirala v nasilje proti družbi." Faithfullova je postala ena izmed najbolj slavnih osebnosti šestdesetih let, ki so izgorele do konca; nekoč blagovščna folk devica na albumih od Broken English (1979) do Blazing Away (1990) s kadilskim glasom poje izbrisane šlagerje.

Čeprav je rock idealno sredstvo za avtentičnost in surovost, je šele v zadnjem času rockovska kultura jeznih mladeničev postala dom za žensko bojevitost. Pevki kot Courtney Love in Kat Bjelland sta zgradili goreč most med rockovskimi koreninami v tradiciji gospela in bluesa ter med sodobnim, samouresničevalnim diskurzom, s poudarkom na razgaljanju jeze, "lastimo" si negativna čustva. Za hip Bjellandova govori, da je bila v osnovi pod vplivom gospela, soullovskih in bluesovskih pevk, v naslednjem hipu pa opiše pesmi kot Fork Down Throat kot terapijo kričanja – "če se boš izkričal, se boš počutil bolje." Jezne mlade ženske: manjkajoči člen med bluesom in bulimijo?

AMAZONKE V KUHINJI

The Slits, še ene arhetipske ženske punkrockerice, so bile razpete med uporom proti praznini potrošniške družbe in hrepenenjem po holističnem, ozemljenem življenju. Njihova estetika je nihala od demistifikacije do misticizma (poveličevanje Matere Narave in naravnih ritmov). V začetku so bile The Slits osredotočene na demistificiranje pomena glasbene produkcije, njihovi zgodnji posnetki (izdani z zamudo na albumu brez imena iz leta 1980) nudijo preprost, mrzek hrup. Tako akustični primitivizem v pesmi Once Upon A Time in A Living Room pove, da je bila pesem posneta v živo in spontano komponirana. Veliko bendov je prehodilo podobno pot, ko so ambicije presegle možnosti: lofi, preprosti ritmi, napevi otroških pesmic, prenasičeno popačenje zvoka. Nekateri kritiki sodijo, da so zgodnji posnetki The Slits veliko bolj subverzivni v njihovi zavrnitvi raziskovanja kakor poznejši, glasbeno veliko uspešnejši prvenec iz leta 1979, album Cut. Na naslovnici članice pozirajo gole, oblečene le v predpasnike in od glave do peta zamazane z blatom, kot nekakšne moderne primitivke. Ko pozirajo pred klasično angleško vilo z rdečimi vrtnicami, ki se vijejo po belih zidovih, delujejo The Slits kot ponosne, kljubovalne Amazonke. Na zadnji strani albuma se z zamaskiranimi obrazi skrivajo v gozdu. Tako nam pesem Spend Spend Spend v duhu te jedke demistifikacije ženske oblike ponuja simultano, sarkastično, ostro razkrinkavanje smrti množične kulture.

Shematična socialna kritika bi lahko naredila iz The Slits ženski ekvivalent Clashom (in njihovi urbani odtujenosti in občutjem v pesmi Lost in the Supermarket). Toda mamljiva, dubovsko zavita punkovsko reggae glasba benda the Slits je prenašala veliko bolj evokativen in melanholičen občutek atomiziranih posameznikov, ki so bili omamljeni od kulturnega metadona pop kulture. Fantomski FM opisuje radijsko oddajanje kot neprestano pohabljanje, ki služi desnici v želji, da se počutiš prestrašen in neprimeren. Pevka Ari Up se tako sprašuje, "kaj hrani moje krike", in namiguje na svetovalne radijske od-

daje, ki ustvarjajo težave, ko predvsem ženske oskrbujejo s strahom in ujetostjo.

V letih 1979/1980 so se The Slits, vpete v postpunkovskega miselnost, ki je videla pop kulturo kot mrežo laži, z radostno živahnostjo usmerile v stereotype spolov in konvencionalne seksualnosti. V *Love and Romance* karikirajo to sentimentalnost in zvestobo čednemu, malomeščanskemu zaročencu, Ari pa se zmagoslavno sprašuje: "Kdo želi biti svoboden?!"

In vendar velja za himno The Slits nesrečna *Typical Girls*. V njej se s serijo zapisov distancirajo od konvencionalne ženskosti, ki bi jo razglasili za mizoginistično, če bi prihajala iz moških ust. The Slits v nasprotju z neuporniškimi puncami niso pustile, da bi jim mediji prali možgane. Jedro pesmi namiguje na zaroto: tipično dekle je izmišljotina, "marketinška poteza", ki se prodaja mladim ženskam. Nagrada za konformizem in samokastracijo pa je, da dobi "tipičnega fanta". Kdo to sploh potrebuje?

Podobno kot The Slits je tudi Raincoats vzpodbudila izjava, da neizkušeni in nepoučeni nimajo pravice ustvarjanja glasbe. Za nekatere je bil prav njihov zgodnji antiglasbeni trušč najbolj subverziven trenutek. Omogočiti hrup in jezo je v bistvu vse, kar šteje. Gre za pogled osvobajanja, ki je bil ponovno uveljavljen v fanzinih postpunkovskega undergrounda. Ne glede na najbolj napredne virtuozne obstaja teorija o delanju neprecedenčne glasbe, ki je najbolj osvobajajoča takrat, ko jo ustvarjajo neizobraženi (primer je kultno oboževanje in spoštovanje najstniškega garažnega benda the Shaggs iz šestdesetih let, članice so se trudile igrati pop, toda zvene le tako, kot bi padle z Marsa). Greil Marcus je na zavihku živega albuma *The Kitchen Tapes* (1983) zapisal: "Nihče, niti same The Raincoats, ne morejo ponoviti svojih zgodnjih pet minut predstave. Zgodnji posnetki ... so videti, kot da nimajo motiva, delujejo na osnovi, na kateri je druga glasba sploh nastala ... Plošče ne zvenijo kot izjave, ampak so zgolj dogodki, poprejšnji slučajji, podobno kot v življenju; to je v bistvu posledica bendove nesposobnosti, da natančno sledi svojim nameram. Marcus obžaluje premik Raincoatsov od 'neurejenega naturalizma' do 'delanja kariere'."

Ločeno od neresnega kulturnega konteksta poznih sedemdesetih let, ko je vsakdo od Scritti Politti do the Pop Group dekonstruiral rockovsko sintakso, se je glasba The Raincoats zdela, gledano retrospektivno, izboljšana s pridobitvijo elementarne tehnike. Brez vsaj površnega znanja in izkušenosti dvomimo, da bi bile sposobne ustvariti tako zelo "žensko" zvoneč postrockovski album, leta 1981 izdano prezrto mojstrovino *Odyshape*. Na prvencu iz leta 1979 The Raincoats sicer rockovsko obliko skrivljajo in lomijo, vendar je ne zlomijo. Ta grob, preprost folk punk, z raztegnjenimi ritmi, kričavimi vokali in razmajanimi strukturami je nekje na sredini med spontanostjo do-it-yourself koncertnih nastopov in izgubljeno zapletenostjo zvočnih posegov na albumu *Odyshape*.

Demistifikacija je, lirično gledano, stvar benda The Raincoats. Podobno kot antiromantična pesem *Love Like Antrax* benda the Gang of Four, sta tudi skladbi *The Raincoats Black and White in In Love* (z EP plošče *Adventures Close To Home*) napad na “resnično” predstavitev romantične izkušnje: vsi klasični simptomi zaljubljenosti (izguba apetita, haluciniranje z ljubljenim obrazom, ki te spremlja vsepovsod) so neurejeno prikazani kot disfunkcionalnost, prevara, delirij. Implikacija je torej: kdo hoče biti zaljubljen, če sta posledica bolezen in nenehno vznemirjenje? Vse to je vpleteno v glasbeno zgradbo skladbe *In Love* z razburljivim tempom in hrumnimi harmonijami.

V intervjuju iz leta 1981 je violinistka in pevka Vicki Aspinall pojasnila, zakaj so nerockovske vsebine tako prevzele The Raincoats: “Obstajala so tradicionalno ženska področja, čustvena, s hišo in vso domačinsko šaro. V nasprotju z drugimi rockericami se jim nismo povsem izognile, temveč smo poskušale o tem pisati resnično avtorsko.”

The Raincoats so preslepile in pod zanosno rockovsko držo trgovale z banalnimi, neromantičnimi področji ženske izkušnje, kakor je, na primer, materinstvo (*Baby Song*). Uvodni komad na albumu *Odyshape, Shouting Out Loud*, definira žensko kot “moškega s strahovi”. Če je borbeni rock, kot pri bendu the Clash, obrnil zatiranje v samoočarljivo dramo *Us Against Them*, so se The Raincoats posvetile bolj rutiniranim oblikam, kakor je npr. pasivno agresivni mož v *No Looking*, ki kaznuje svojo ženo z molkom in se izogiba pogledu v oči.

Skupini The Slits in The Raincoats je vodila pot od demistifikacije ženskosti kot bolj afirmativna politika telesa; nato so se vrnile k manj odtujenemu in bolj “naravnemu” načinu življenja. Premik k naravi se je ujema s skoraj mističnim verovanjem v “naravne ritme”: valovanje groove reggaeja, pa tudi funk in afriška glasba sta se zdeli manj moški kot rock. V komadu *In the Beginning There Was Rhythm* so the Slits naredile ritem za kozmični princip. *Ari Up* v hitrem rapu blebeta čez punkovsko funky prijeme in veličasten dubovski miks, himno “naravnemu ritmu”, moči, ki vlada nad vsem. Od spola do letnih časov. The Slits so se videle v ospredju tribalne zavesti, ozdravitve avtentičnega življenjskega sloga. Od Rastafarijancev niso prevzele samo težke basovske ritme, temveč tudi zamisel (ne dobesedno) migracije nazaj k naravi, beg od odtujenosti zahodnega potrošniškega kapitalizma.

The Raincoats so dregnile v nekaj, kar so takrat imenovali “rjav, rižev funk”, *Animal Rhapsody* (s koncertne kasete *The Kitchen Tapes*, 1983) je imela tudi novi hipijevski in zeleno zavesten dražljaj. The Raincoats so čez zrahljan in popustljivo pomešan groove opevale fraze kot “ko spoznaš svoje telo, spoznaš svojo dušo” in oddajale oster duh holistične teorije. Zdi se, da je bila sreča osvobajajoče seksualnosti in naravne harmonije redko tako privlačna. Odkritje

želje in užitka telesa je pri Raincoats, podobno kot tudi pri drugih demistificiranih skupinah (poglej tudi album *Sense and Sensuality* benda Au Pair), postalo načrten del njihove politike.

Postpunkovska demistifikacija je ena izmed velikih faz “žensk v rocku”, še nikoli ni bilo toliko žensk, igralk in ideologinj vpletenih v bende. Čeprav večina glasbe Au Pairs, Delta 5 in drugih ni zastarela, te skupine niso vzdržale kot vplivne, referenčne točke. Zdi se, da so zapleteno povezane v posebni zgodovinski fazi razpršitve punka. Postpunkovska avantgarda, ki vključuje v glavnem ženske bende ter tudi Scritti Politti, the Pop Group itd., je odgovor “smrti punka” (in njeni kooperativnosti in množični prodaji) z zasledovanjem nedolžnosti. To pomeni samozavestno distanciranje od konvencionalnih rock’n’roll struktur (antirockizem); poizkus ukaniti velike glasbene založbe z ustanavljanjem neodvisne infrastrukture založb, distribucije in trgovinske mreže; pomeni tudi prakticiranje strogega zaslisevanja – ki nedoločno spominja na maoistične samokritične tribunale – iz vsake pozicije aktivnosti: od notranje politike benda do lirike, odrskega nastopa, samo zato, da bi zatrli reakcionarne ideje.

To iskanje čistosti se neizbežno izjalovi v puritansko nezaupljivost zabavi, užitku in blišču. Protislovje, na katerem je osnovan agitpopovski načrt, je v tem, da se erotične politike – čeprav je bil namen osvoboditi razmerja med telesom in dušo od spreobrnjenih efektov klimatizacije in ideologije – često niso čutile osvobajajoče ali seksi. V determiniranosti, da raziščejo politično naravo tega, kar se dogaja v spalnicah (ljubezensko-telesna pogodba), so tako imenovani demistifikacijski bendi prikazovali samo polovico zgodbe: zadržali pa so psihoanalitične, iracionalne dimenzije seksualnosti in spola. Ne nazadnje so se poskusi, da bi se izognili nadzoru (omejevanju drugih, nasilnih pritiskov), razlili v moreč nadzor.

Čeprav so demistifikacijski bendi naredili to, kar je Greil Marcus poimenoval kot “predstavitveni ples, da stvari niso take, kot so videti”, je ostalo le bore malo od strogega procesa potrjujoče dekonstrukcije. Ko napadaš sladka mnenja ženskosti, je kot da življenju jemlješ začimbe; glede na to, da tega v resnici niso z ničemer zamenjali, razen z neke vrste enospolno tehtnostjo. Zgodovinsko je bilo gibanje uravnoteženo na stičišču med premikom od radikalnega feminizma (ki se je namenil odpraviti razlike med spoloma) h kulturnemu feminizmu, ki prevladuje še danes (in sprejema obstoj razlik med spoloma, vendar poskuša vrednotiti ženske lastnosti).

TELO V TEŽAVAH

Pasti telesa

Medtem, ko so nekatere umetnice sanjale o pobegu iz ujetosti telesa, so druge uprizorile pravi jetniški upor. Tako pesmi P. J. Harvey dramtizirajo konflikt med telesnostjo, željo in poželenjem na isti način, na katerega cilja seksualnost.

V liriki in samopredstavitvi je Polly Harvey izpopolnila neke vrste samorazkritje, ki enkratno povezuje zapeljivost in grožnjo, intimnost in ohladitev. Na prvencu, albumu *Dry* (1992) je na naslovnici slika njenih ustnic z močno razmazano šminko, spačenih v izraz, ki lebdi med našobljenostjo in kljubovalnostjo tesno stisnjenih ustnic. Na drugi strani albuma je fotografija Polly Harvey, ki leži v banji: vidne so njene gole prsi, toda sama izraža izredno hladnokrvnost in prisebno mirnost. V času, ko je izšel album, je pozirala na naslovnici NME "zgoraj brez", s hrbtom, obrnjenim proti kameri, toda vidni so obrisi njenih prsi. Posnetek odlično lovi protislovnost njene osebnosti, ki je hkrati iskreno čista in zastrta obenem, zapeljiva, toda avtonomna.

Harveyjeva je priznala: "Bila sem zakompleksana zaradi svojega telesa. Moj videz mi ni bil všeč in nisem se počutila v redu. Mislim, da to v sebi rada spreobračam in smešim, vse v želji, da bi se sprejela." In doda: "Rada se ponižujem do te mere, da se poslušalec počuti neudobno. Kombinacija obojega bi bila idealna." Tu zasledimo odmev Lydije Lunch in njenega erotiziranja gnusa, zadrege in rdečice kot vrste prevzetosti.

V intervjuju je Polly Harvey izpovedala: "Mislim, da so te pesmi resnično nelagodne. Kot da bi se nenehno spotikala in padala, vse to je zelo neprijetno." Telo je skoraj vedno vir neugodja in konfliktov v njenih pesmih. V *Dress* je njeno telo "močno nabito sadno drevo", tesno omejeno z obleko. Nora glasba izpostavlja dilemo, ki je pestila P. J. Harvey, ko je proučevala to napetost, ujeto v oblačenju na ženstven način (takrat je še dajala prednost ležernemu, rock'n'roll stilu). Oleka nudi v svojih senzualnih plasteh obete užitka, toda obenem je omejujoča, ovira njeno gibanje in s sabo prinaša vse možne posledice. V videu je Polly oblečena v nabrano oblekico iz petdesetih let, točno tiste vrste, ki naj bi jo najstnice nosile na šolskih proslavah. Ko leži na tleh, jo moški člani benda ogradijo z lepenko, jo oblikujejo in imobilizirajo v perfektno sliko deklitstva. Kot mantra ponavlja v zboru "if you put it on". To je osrednji del pesmi, vse se vrti okoli odločitve: obleči obleko ali ne. Če jo obleče, bo lahko ujela res srčkanega fanta, toda lahko bo tudi izzvala nedobrodošle pozornosti druge vrste. Oblikovala bo mnenje drugih ljudi o tem, "kakšne vrste punca" je. V *Plants and Rags* se kot neroden objekt spet pojavi telo, mrtva teža, ki onemogoča njeno prosto gibanje. Sheela-Na-Gig opozarja na vrzel med žensko kot eterično ikono in svežo realnostjo ženske psihologije. Sheela-Na-Gig je strah

vzbujajoča podoba, keltska ikona plodnosti, spomenik debele, čepeče ženske, ki si narazen vleče vagino, da jo lahko vsi vidijo. V verzih se P. J. Harvey posmehuje svojemu "otroškem vedenju in potrnosti", samo da bi jo ostro zavrnil zbor, kjer igra del prezirljivega ali škandaloznega moškega: "Ve ekshibicionistke! Medtem, ko so ikone od Sheele-Na-Gig do Device Marije idealizirane, so ženske iz mesa in krvi, s svojimi mesečnimi perili in duhovi, proglašene za umazane.

Na drugem albumu P.J. Harvey, *Rid Of Me* (1993), se žensko telo poudarja s še večjo krutostjo. Glasba je neustavljivo energična. Način, kako Harveyjeva igra previdno, s katero seka ritmične akorde, ti nikoli ne dopustijo, da bi pozabil, da je človek iz mesa in krvi, ki se bori z instrumentom, s stvarjo, da prihaja hrup iz njenega telesa. Pesmi utelešajo ljubezen kot bližnji boj, ki pogosto zveni kot Led Zeppelin. Naslovni zapis *Rid of Me* je scenarij Usodne privlačnosti, kjer ženska obrne svojo "potrebo" v pohlepno grožnjo. Pesem nasilno odskoči med maščevalne fantazije (Harveyjino grozeče bobnenje in obupna potreba zbora v "liži moje noge", ki ga poje bobnar Rob Ellis v bolestem, ponižujočem falsetu). V pesmi *Dry* zveni Polly otožno in izsušeno, medtem ko ponuja moškemu še zadnji odgovor: "Puščaš me suho." V pesmih *Hook* in *Yuri G* je Harveyin glas filtriran skozi ojačevalec, tako da zveni zvezano pridušen, nezmožna je "videti" ali "čutiti". Govori o implozivni naravi ženske jeze, o poti, ki se zagnoji, če si ne da duška. "Samo občasno se sprostim in kričim nad kom. Zato zbolimo, zato nas bolijo ramena, zato si grizemo nohte, ustnice, zaradi nasilja, ki ga nenehno obračamo vase."

Ena izmed obsedenosti Polly Harvey je tudi letenje. Kot študentka oblikovanja je naredila celo serijo letečih predmetov, ki so osnovani na Ikarovi temi in visijo s stropa. V intervjuju za *Sirene* je izjavila: "Zelo rada bi letela. Tako dobiš občutek svobode in na stvari lahko gledaš z viška, namesto z iste višine."

Podobno kot Ikarusovi rockerji prve generacije tudi Polly Harvey na videz hrepeni po odmiku od prezira biološke identitete in se želi povzdigniti v kraljestvo brezmejnosti. Toda v svoji glasbi sili žensko telo nenehno v ospredje, v obup, toda tudi v "jouissance" lastnice.

Prevod in priredba: Varja Velikonja

Riot Grrrls, feminizem in lezbična kultura

POSTFEMINIZEM

Feministična teoretičarka Susan Faludi je prepričana, da je postfeminizem del strategije, naravnane proti feminizmu. Vendar pa postfeminizem lahko razumemo tudi drugače: kot distancirano in ironično rabo feminizma (denimo gibanje Riot Grrrls),¹ kot tisto gesto novega vala feminizma, ki se v glavnem posveča problematiziranju in medijski (re)prezentaciji spola in seksualnosti.

Gre torej za sodobno različico feminizmov, ki daje pečat razvoju feministične in lezbične zavesti na prelomu tisočletja in ki analizira, kaj se bo zgodilo z družbenimi razmerji spolnosti, s spolnimi načini komunikacije teles, z željo in s spolno razliko v dobi kodirane metafore. Za koncepte postfeminizma je značilen premik onkraj feminizma, kot smo ga poznali doslej, in to celo do te mere, da se zdi postfeminizem nekakšna antiteza klasičnih feminizmov, kot je nekje zapisala ameriška esejistka Camilla Paglia. Dobršen del drugega vala feminizma je bil obremenjen s sporno ekofeministično ideologijo o "starodavni identiteti narave kot zaščitniške matere", z ideologijo, ki je služila dokazovanju globoke povezanosti feminističnega pogleda z ekološkim. Danes v postfeminističnih krogih feminizem sedemdesetih let pogosto označujejo kot zastarel, monumentalen, preveč politično korekten, esencialističen, antitehnološki, aseksualen in povsem nerelevanten za nove okoliščine, povezane z novimi tehnologijami.

Ironično, parodično, humorno, jezno in celo agresivno delo ženskih skupin je pomembna manifestacija nove subjektivne in kulturne ženske reprezentacije v družbenem prostoru. Zato tudi ni in ne more biti vseeno, ali se bodo postfeministke uspele otresti škodljivih napak feminizmov iz preteklosti ali ne. Za postfeministke je reinterpretacija pretekle feministične analize, kritike in stra-

¹ Vidnejše glasbene predstavnice gibanja so skupine in posameznice, kot so Babes in Toyland, Belly, Bikini Kill, Bratmobile, Breeders, Concrete Blonde, L7, Luna Chics, Liz Phair, Elastica, Fluffy, Kim Gordon, P. J. Harvey, Hole, Huggy Bear, Heavens to Betsy, Sleater-Kinney, Throwing Muses in druge.

teгий nujna. Pa ne samo reinterpretacija že videnega, pač pa tudi vzpostavljanje novih tem – teorije seksualnih razlik, analize spolnih reprezentacij in seksističnih reprezentacij žensk itn.

Odnos med postfeminizmom in feminizmom je primerljiv z odnosom med postmodernizmom in modernizmom: igrivo, ironično in začasno dojemanje identitete nadomešča poglede, ki so verjeli v nekakšen avtentični jaz. Videti je, da “post” označuje možnost sprevračanja nekaterih stereotipnih aspektov “ženskosti”, kar je feminizem strogo zavračal. Etnične in spolne manjšine so tovrstne načine in strategije upora vgradile v svoje diskurze: homoseksualci so obrnili pejorativne izraze kot sta queer in dyke v simbole ponosa, gangsta raperji so transformirali izraz niger v bratski pozdrav, postfeministične umetnice se igrajo s tipičnimi stereotipi o ženski, kot sta vamp in vlačuga in tako naprej. Riot Grrrls, denimo, po svojih telesih pišejo psica, vlačuga, posilstvo, umazanka, kurba ..., ker so to natanko tiste reprezentacije, ki jih moški vidijo v ženskih telesih.²

KRIK KOT STRATEGIJA DRUŽBENEGA UPORA

Ker so bile domala vse besede kritike sodobne patološke kulture nasilja, temelječe na cinični plutokraciji, že izrečene in tudi izkrivljene, je edino, kar nekemu senzibilnemu posamezniku ali posameznici sploh še ostane, krik. Prav kričanje je tisto, kar imajo grunge, hip hop, metal, pank in Riot Grrrls skupnega. Pri tem ne gre za nekakšno terapijo s kričanjem, po kateri bi se počutili bolje, po kateri bi doživeli katarzo, pač pa za svojevrstno “novačenje” drugih kričačev – in to na očeh javnosti, kar gre oblastem močno na živce. “Kričanje,” meni Kim Gordon iz Sonic Youth, “je sredstvo izražanja posameznika na načine, ki jih družba ne dopušča.”

Joanne Gottlieb in Gayle Wald sta se pri proučevanju subkulture Riot Grrrls igrali z reduciranjem krika v slepi ulici postmodernističnega termina jouissance; pri tem sta ugotovili, da kriki niso samo fluidni označevalci, ampak tudi čustvena praznjenja, povezana z asociacijami posilstva, orgazma ali rojstva otroka – z najbolj ranljivimi in občutljivimi točkami ženskosti. Kakofonijo v glasbi lahko tako razumemo kot poskus, da bi dosegli razumevanje s sredstvi, s katerimi zveni celotna kultura.

Večina sodobne glasbe je tržno blago v domeni multinacionalk in korporativnih trustov. Ženske, ki v zadnjem desetletju ustvarjajo rock, se upirajo globalni logiki kapitala in so prepričane, da je edina subverzivna drža biti in ostati ravnodušna, razosebljena, podcenjena in tako naprej. Nove rockerke se trudijo

² Nehring, N., *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, Sage, 1997.

mladim dekletom odpreti in približati alternativne življenjske sloge z zavračanjem pozicije "žrtve svojega spola", na kar so vse predolgo pristajale klasične feministke. Vendar pa feminizem Riot Grrrls ni neka samostojna platforma; v bistvu gre za povezavo ženskih osvobodilnih gibanj šestdesetih let, ekološke politike zelenih, vegetarijanstva, vpliva avtorice Susan Faludi in njene knjige *Backlash*, dela *Beauty Myth* Naomi Wolf in drugih, na videz nezdržljivih, virov. Rezultat teh vplivov ponazarjajo, na primer, *Bikini Kill*, ki s kričečo retoriko, temelječo na esencialnih, emocionalnih in intelektualnih procesih, polnih zabave, svetu sporočajo, da je revolucija lahko vsakdanja igra. Ta revolucija v internem smislu generira "posebno spolno identiteto", ki temelji na zavesti solidarnosti in skupnosti med ženskami, navzven pa želi prepričati celotno družbo o veljavnosti feminističnih zahtev, ki izzivajo obstoječe oblastne strukture. Candice Pedersen iz založbe K Records meni, da je prvenstvena vloga Riot Grrrls zagotavljanje varne socialne mreže, ki bo mlada dekleta ščitila pred miselnostjo, da so zaradi nekonvencionalnosti psihično motene.

Glasba, ki jo igrajo Riot Grrrls, je pank, ki je z amaterizmom ideologije "naredi sam" zavnil glasbeno virtuoznost (članice gibanja povezujejo eksistenco z etiko, ki se glasi: "Če imaš kaj povedati, pograbi kitaro, napiši pesem in to povej."), s pristopom antiromantizma pa je omogočil rezke, samozavestne, gromoglasne zahteve. Vendar Riot Grrrls niso preprosto drugi val ženskega panka, pač pa "novi trenutek v njegovi zgodovini". Učinkovita kombinacija jeze in odkritega izražanja seksualnosti v glasbi in v performansih odpira prostor za ženske feministične intervencije ter za politizacijo seksualnosti in ženske identitete.

POP IN DEKONSTRUKCIJA ŽENSKOSTI

S sprevačanjem norm, s performativnostjo spola in s politizacijo seksualnosti se ukvarja tudi pop kultura. To počne s pomočjo kempovske in dragovske estetike, ki sta vedno razkrivali fiktivno naravo spola in dejstvo, da je ženskost, ne v esenci osebe, temveč v rekvizitih, kot so ličila, lasulja, visoke pete, glamurozna oblačila in tako naprej.

Madonna je, denimo, uporabila gejevske kode in jih prenesla na trg množične kulture. Njen video *Vogue* (1990) je njen virtualni manifest. Gre za tipičen primer "izposoje" gejevske subkulture; v tem primeru črnkega gejevskega kulta *vogue*, ki s simbolizacijo razkošnega življenja reprezentira triumf. Vendar so voguerji v bistvu žrtve, in ne zmagovalci. Dvakrat marginalizirani – kot črnici in kot geji – imitirajo vrednote in imaginarij heteroseksualnega sveta, iz katerega so popolnoma izključeni. Mnogi med njimi sanjajo o tem, da bi bili uspešni modeli, filmski igralci ali pop zvezdniki ali da bi se poročili z bogatim, belim

moškimi in posvojili otroke. Njihove fantazije so tako skrajno konvencionalne, tako kolonizirane, da mejijo že na parodijo "strejt" vrednot. Njihove ideje o tem, kaj pomeni biti ženska, so skrajno reakcionarne. Vogueing je čudovit primer Baudrillardovega koncepta hiperkonformizma: povratna zanka, ki se pojavi, ko ljudje simulirajo medijske reprezentacije. To je verjetno najbolj odtujena subkultura na svetu. Madonnino recikliranje in vzorčenje samo podvaja tragične razsežnosti; navsezadnje njihove fantazije o prestižu pripadajo njim, zdaj pa so "prodane" svetu kot žgečkljiv freak show. Ključni moment v pesmi Vogue je, ko pravi: "Tukaj ni ničesar". Če parafraziram Baudrillarda, je ravno ta nič tisto, kar pomeni subverzivnost te subkulture: ideja, da se za svetlikajočo površino ličila in maškarade ne nahaja nobena avtentična identiteta. Ženskost je tako dekonstruirana. Ravno to pa je tisti kontroverzni dejavnik pop kulture, v katerem navidezna reakcionarnost in ultrakonformizem postaneta celo revolucionarna.³

MADONNA VERSUS COURTNEY LOVE

To, kar opisuje Madonno in Courtney Love, so nenehne metamorfoze, nenehna fluidnost identitet, ki jih uprizarjata. Madonna poseblja seks in igro s spoli, Courtney pa droge. Madonna je pop ikona, Courtney postpankova diva. Pri Madonni se zdi, da ima vse še preveč pod nadzorom, medtem ko je Courtney popolnoma izven njega. Prva je "svetnica", ki je bila predolgo brez otrok, druga je junkie mama. Obe pa se v svojem delu osredotočata na tisto "narobe" s telesom drugega.

Madonna in Courtney Love sta dve izmed vidnejših figur v sodobnem umetniškem diskurzu, ki se ukvarja z žensko seksualnostjo. Nekatere ženske grabijo svoje mednožje v javnosti (Madonna in Roseanne) ali ga parodično razkazujejo v glamuroznem revijalnem tisku (Courtney Love v Vanity Fair in Sandra Bernhard v Playboju). Pri tem je šla v predstavah body arta morda najdlje postpornografska modernistka Annie Sprinkle, ki v eni od predstav poziva občinstvo, da si skozi spekulacijo ogleda njeno notranjost. S tem dejanjem umetnica učinkovito ruši simbolni prostor in vnaša dvom v kulturno razlikovanje resnice in iluzije, naravnega in nenaravnega, resničnega in izsanjanega. To na sebi lasten način počnejo tudi Riot Grrrls; na odru razgaljajo svoja telesa in po njih čečkajo manifeste v obliki napisov: vlačuga, posilstvo, jebite se ali klitorični rock. Na ta način se upirajo pasivnemu izražanju seksualnosti v obliki ponujajočega se blaga ali fetiša, ki zadržuje pogled in naracijo.

³ Prav tam.

Ko govorimo o Madonni ali Courtney Love, ko sledimo njuni kulturni produkciji (glasbi, videu, intervjujem), lahko zaznamo elemente nove teorije spolov, teorije, ki izziva tradicionalne feministične poglede o viktimiziranem ženskem telesu, o ženskem jeziku kot osvobajajočem samoizrazu ali o ženski podobi kot objektu potrošnje. Njuno poigravanje z rasnim diskurzom in z biseksualnostjo (ki sta jo obe izjavili, vendar sta to izjavo zanikali kot laž) kaže, da kljub navidezemu "pretiravanju" še zmeraj ostajata zapleteni v konvencionalne feministične sheme. Madonna in Courtney Love delata, čeprav z različnimi pristopi, na zelo krhkih mejah jezika in telesa. Obe uporabljata žanrske in fluidno spolne strategije, mešata moške in ženske gibe, križata glasbeni performans z umetniškim in tako naprej. Nenehno sta (pre)okupirani z vprašanji interpretacije in prezentacije, branja in manipulacije. Njune upodobitve ustvarjajo domnevo o površini in globini, resnici in ponaredku, banalnem in resnem, jeziku in telesu, seksu, drogah in rock'n'rollu.⁴

(R)EVOLUCIJA ZDAJ: ROCK IN POLITIČNI POTENCIAL SPOLA

Ameriška teoretičarka Teresa de Lauretis meni, da je spol produkt različnih družbenih tehnologij, ki vključujejo oblike tako imenovane popularne kulture, institucionalne diskurze, kritiške prakse in prakse vsakdanjega življenja. Spol je istočasno izgrajen in je v nenehni izgradnji. Teresa de Lauretis je uporabila Foucaultov termin "tehnologija" in z njim opisala način, kako moč učinkuje za nadomeščanje in multipliciranje sebe same.

Rock je ena takih tehnologij spola, v kateri je "moškost" okrepljena in multiplicirana: rockovska maskulinitet je v diskurzivnem in fizičnem smislu še vedno v ospredju in je nekaj, kjer je kakršnakoli sled ženskosti zabrisana ali izbrisana. Če upoštevamo diskurzivno in stilistično distinkcijo rocka in popa, vidimo, da je v tej shemi rock povezan z avtentičnostjo, pop pa s ponarejenostjo. Ob globljem spustu po tej retorični strmini pa vidimo, da avtentično predstavlja maskulinitet, umetelno ali ponarejeno pa feminilnost. Tako je rock "moški", pop pa "ženski". Oba sta razvrščena v binarno razdelitev drug proti drugemu, moškost pa je postavljena na prioritetno mesto. Rock naj ne bi bil toliko zvok ali slog igranja glasbe, ampak naj bi predvsem reprezentiral stopnjo čustvene iskrenosti, glasbene progresivnosti in še nekatere, subjektivnejše aspekte. Pop pa naj bi bil rafiniran, prefabriciran in uporaben za ples. Povečana vidnost in popularnost ženskih rockerskih performerik bi lahko naredila to razliko vpraš-

⁴ Manners, M., Fixing Madonna and Courtney, v: Dettmar, K. J. H. in Richey, W. (ur.), Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics, Columbia University Press, 1999.

jivo, to pa bi ogrozilo veljavni diskurzivni red. V atmosferi, kjer glasbenice avtomatično uvrščajo v pop, kjer je prezrta njihova produkcija in, kjer je njihov uspeh povezan z njihovimi tomboy karakteristikami, so rockerske glasbenice za zdaj reprezentirane in etiketirane kot "jezne mlade ženske". To pa je tipična strategija obvladovanja, nujna za ohranjanje in stabilizacijo prioritete vloge moškosti, ki jo vse bolj ogrožajo tiste rockerske performerke, ki sledijo pravilom tako imenovane avtentičnosti: standardni instrumentalizaciji, odkriti, pogosto seksualno eksplicitni liriki in tako dalje. Prav transgresija, razkrivanje umetno ustvarjenih spolnih mej in delitev pa je največja grožnja uveljavljenim kategorijam in vzorcem, grožnja nevidnim, vendar zelo potentnim pravilom moči v rocku, ki delujejo z mobilizacijo tropov "tradicionalne" ženskosti z enim samim namenom: da bi žensko obdržali na njeni historični marginalni poziciji. V tej igri imajo mediji odločilno vlogo; tako je bila, denimo, Liz Phair postavljena na naslovnico revije Rolling Stone kot alternativno opolzko in pohotno pin-up dekle leta 1993.

Drugi primer medijskega ustvarjanja realnosti je zgodba o novi radikalni ženski mladinski kulturi, ki se veže na pojav gibanja Riot Grrrls (1991). V nasprotju s pogledom večine medijev kultura Riot Grrrls na unikatni način, z ekscesi, ironijo, s fragmentirano rekontekstualizacijo in s parodičnimi upodobitvami žensk v množični kulturi te poglede sprevrača in reformulira adolescentno deklitstvo kot močno lokacijo kulturne in politične identitete. S to prelomno razliko, z dekonstrukcijo populističnih pojmov o adolescenci, ženskosti, mladinski kulturi in političnem aktivizmu je gibanje ogrozilo dominantni družbeni red. Populistični tisk je namenoma prezrl politične konotacije gibanja Riot Grrrls in ga obravnava kot izključno kulturni (t.j. glasbeni) fenomen, da bi tako zmanjšal in zakril njegov pomen.⁵

Zaradi vztrajnega ponavljanja napačnih reprezentacij v medijih z visoko naklado – v New York Timesu, Newsweeku (ZDA) in v Melody Makerju (VB) – so Riot Grrrls leta 1993 prekinile komunikacijo s populističnim tiskom. Na ta način so hotele ohraniti nadzor nad definicijo posebej tistih aspektov gibanja, ki so reprezentirani v njihovem performansu, posnetkih in fanzinskih mrežah in ki kreirajo feministično prakso preizpraševanja spola, seksualnosti in patriarhalnega nasilja. Žal pa je njihova komunikacijska blokada povzročila izgubo nadzora nad predstavitvijo gibanja v natanko tistih medijih, ki so se jim dosledno izogibale. Tako ostaja, kljub številnemu ženskemu občinstvu in trenutno trendovskemu položaju tako imenovanih "jeznih žensk", kljub močni

⁵ Kearney, M. C., Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture, v: Whiteley, S. (ur.), Sexing the Groove: Popular Music and Gender, Routledge, 1997.

ženski subkulturi, ki se ukvarja z rockovskimi tropi, odgovor na vprašanje, ali so ženske še zmeraj izključene iz rocka, nespremenjen: ja, so.

Vendar pa prispevek žensk v rocku, predvsem mlajših predstavnic, kot je Courtney Love, ki igrajo kitaro, kričijo in pojejo iz zornega kota ženske izkušnje in ženske seksualnosti, nedvomno vnaša vse več težav v performans moškosti. Še več, vse to odpira Pandorino skrinjico seksualnosti, saj je bil rock pred tem odvisen od nenehno ponavljajočih se stabilnih reprezentacij heteroseksualne, običajno bele moškosti, bil je fantazijski prostor razuzdane moške seksualnosti, ki je niso (z)motile prikazni nosečnosti, aidsa ali česarkoli drugega. Na ta način je rock postal utrdba mitske moči belega moškega.

Obravnava žensk v zgodovini rocka potrjuje to, kar sta Stallybrass in White poimenovala "premeščena zavrženost". Gre za proces, ko šibke družbene skupine usmerijo figurativno in resnično moč, ne proti oblasti, ampak proti tistim, ki so v družbeni hierarhiji še nižje od njih samih (proti ženskam, Židom, homoseksualcem, živalim, itn.). Z analizo tovrstnih mehanizmov v rocku lahko pojasnimo vprašanja o precenjenosti moških pevcev in o omalovaževanju žensk (ki se kaže v označevanju žensk kot grupies ali tomboys ali jeznih mladih žensk) ter zmanjševanju pomena njihovega prispevka v zgodovini rockovske glasbe.

Odkar je bil rock konstruiran kot "naravno moška sfera", v kateri ženske zaradi spola in seksualnosti nikoli ne morejo biti popolnoma inkorporirane, termin "ženske v rocku" namiguje na naključnost in nepopolnost ženskih performer. Pa tudi na njihovo neavtentičnost v primerjavi z moškimi umetniki. Tako glasbenice še vedno v prvi vrsti obravnavajo kot ženske in šele zatem kot glasbenice. Primer: Riot Grrrls se imajo za pankerke, medijska reprezentacija pa jih označuje kot dekliške pankerje oziroma punkettes. Takšna medijska raba ženskega označevalca delegitimizira kulturo Riot Grrrls in ignorira njene neglasbene sestavine in tudi vse tiste posameznice in posameznike, na katere je ta kultura močno vplivala.⁶

MANJKAJOČI ČLEN: RIOT GRRRLS IN LEZBIČNI AKTIVIZEM

Medtem ko mediji Riot Grrrls običajno povezujejo z radikalnim feminizmom, s prožensko ideologijo in z etiko naredi sam/a, pa je le malo tistih, ki si "drznej" narediti korak dlje in povezati gibanje z lezbičnim aktivizmom. Vendar je dejstvo, da obe gibanji, Riot Grrrls in lezbično, izražata:

– jasno prožensko držo;

⁶ Coates, N., (R)evolution Now, v: Whiteley, S. (ur.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, 1997.

- radikalno opozicijo hierarhiji, patriarhalnosti, mizoginiji, heteroseksizmu, homofobiji;
- ustvarjanje “varnih prostorov” za žensko druženje in samoizražanje;
- samoorganizacijske strategije;
- alternativno produkcijo, temelječo na naredi sam/a;
- kolektivizem in sodelovanje;
- demokracijo in enakost;
- antikorporativno ideologijo.

Mediji vztrajno umeščajo kulturo Riot Grrrls v širši heteronormativni okvir. Skladno s tem reprezentacijo “deklishe ljubezni” prikazujejo kot nedolžno, otroško igračkanje, ki nima nobene zveze z odraslo, veljavno obliko (homo)seksualnosti. Kljub tem poskusom ponarejanja realnosti pa ostaja povezava med lezbištvom, queercorom in Riot Grrrls nesporna. Za lezbijke, ki (so)delujejo v queercore skupinah,⁷ pomeni gibanje Riot Grrrls pribežališče pred homofobično pank sceno in konformistično gejevsko kulturo. Revolucionarna kontrakultura in radikalni politični aktivizem mladim ženskam na sploh pomenita eskapizem pred vse agresivnejšo komercializacijo, mizoginijo, rasizmom in homofobijo, pred vsemi oblikami diskriminacij, ki jih na lastni koži doživljajo v vsakdanjem življenju.⁸

CARNIVAL – METAFORA ZA PREBOJ RIOT GRRRLS IN JEZNIH ŽENSKIH BENDOV

Rock je prostor ostanka karnevalskosti moderne družbe, prostor, ki je istočasno vključen v mainstreamovsko kulturo in odstavljen iz nje. Kot ugotavljata Stallybrass in White, je buržuazna kultura poznega 19. stoletja proizvedla območje perifernih bohemov, ki so prevzeli številne oblike karnevala: inverzijo, groteskni telesni simbolizem, praznično ambivalentnost in transgresijo. Rock lahko razumemo kot eno izmed možnosti figurativnega izstopa iz buržuaznega življenja. Pomeni, ki se vežejo nanj, vključujejo hiperseksualnost, hrup, razbrzdanost in avtsajderstvo, vse to pa spominja na duh karnevala.

Apel skladbe Carnival (Bikini Kill, 1991) je očiten: meri na pripadnike hitre plesne glasbe, ki živijo za udarce na minuto. Prav tako nas skladba sooči

⁷ Tribe 8, Random Violet, The Mudwimmin, Team Dresch so nekatere izmed vidnejših riot grrrls in queercore skupin, ki so s pomočjo provokativnih, besnih, celo surovih praks usmerile pozornost k diskusiji o spolu in seksualnosti v kontekstu rock kulture. Samopromocija skupine Tribe 8 je brezkompromisna in ostra kot britev: “Me smo sanfranciška vselezbična, deklarirana, neposredna, z rezili mahajoča, skupinsko kastrirajoča, z umetnimi penisi mahajoča, sranje razkrivajoča, po posluhu pornografska, neandertalsko perverzna, patriarhat razbijajoča skupina pičkolizk!”

⁸ Kearney, M. C., Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture, v: Whiteley, S. (ur.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, 1997.

s spolno zlorabo. Prisiljevanje poslušalstva, da se sooči z neprijetnimi realnostmi glede seksa in nasilja, pa je ena tipičnih strategij Riot Grrrls. Carnival v liriki izraža parodijo, ne zgolj na konvencionalne poglede na tako imenovane "dekline", pač pa na celoten proces konstrukcije ženskosti.

Že sam naslov Nirvaninega albuma Nevermind je bil, denimo, parodija na konvencionalne teorije o apatiji in pasivnosti postmoderne mladine. Celo gangsta rap ima nekaj skupnega z grunge glasbo in z Riot Grrrls: obraz, ki ga prikazuje belemu občinstvu, je parodija na histerične mainstreamovske predstave o urbani črnski mladini.

Nekatere teoretičarke predlagajo razlikovanje feminističnega dela od drugih oblik postmoderne parodije, saj so prepričane, da so feministke v svojih praksah lucidnejše. To trditev utemeljujejo na primeru Riot Grrrls. Prav parodično sprevračanje besede dekle in ustvarjanje novih pomenov v lastnem feminističnem pankovskem besednjaku je eden najpomembnejših dosežkov revolucije Riot Grrrls.

Carnival pomeni tudi prelom s konvencionalnim pojmovanjem spola in ga lahko uporabimo kot metaforo za celotni preboj Riot Grrrls in jeznih ženskih bendov. Karneval, Carnival, je več, kot le zabava ali festival: je opozicijska kultura zatiranih, znotraj katere vsi marginalizirani in izločeni prevzamejo center. Na tem mestu je morda zanimiva primerjava z Bakhtinovim opisom karnevalov v knjigi Rabelais in njegov svet: "Karneval je začasna odstranitev vseh hierarhičnih razlik in pregrad med ljudmi in vseh prepovedi vsakdanjega življenja. Rezultat je nova zvrst komunikacije, ki ustvarja nove oblike govora ali daje nove pomene starim oblikam." Kot, denimo, rock'n'roll. Karneval lahko razumemo tudi kot izjavo o preziranju uradne kulture, in to ne samo visoke kulture, temveč tudi množičnih medijev, ki vztrajajo v lastni trivialnosti in banalnosti.⁹

Dve esencialni obliki govora, značilni za karneval – parodija in prostaški jezik –, sta v pesmi Carnival skupine Bikini Kill povsem očitni. Obe v tem primeru služita ostri kritiki in negaciji konformistične "zdrave pameti". Nasploh celoten koncept upora Riot Grrrls sloni na treh temeljnih postulatih: na parodiji procesa reprezentacije ženskosti, na kultiviranju energije jeze oziroma prostaškem govoru ter na razkritju osebne izkušnje v duhu feminističnega prepričanja: osebno je politično. V karnevalskem smehu – pri tem mora imeti predvsem raba prostaškega jezika izostren klovnovski občutek za samoparodijo – najdemo fundamentalni anarhizem. Bakhtinova dialektika, denimo, temelji na ideji, da so destruktivne strasti kreativne, kar izhaja iz Heglove teorije negacije. V kombinaciji jeze in smeha ima element negacije pozitiven, regeneracijski

⁹ Nehring, N., *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, Sage, 1997.

učinek, ki prinaša najavo nečesa boljšega. To nekaj boljšega postane iskra karnevalskega ognja, ki obnavlja svet. Prav dialektika med smehom in jezo ter njen pozitiven, regenerativen učinek sta tisto, česar kritiki, okuženi s ciničnim postmodernizmom, niso sposobni razumeti. Glasba Riot Grrrls ima lahko morda na videz le bežen vpliv, vendar ta izraz karnevalske energije ne glede na vse ponuja trojno alternativo uradni kulturi, trajno, nezadržno in neukrotljivo možnost, da negativno in legalno izraža zavračanje. Kot je bil prepričan že Bakhtin, ima negacija pozitivne preporoditvene rezultate, saj ustvarja občutek solidarnosti med tistimi, ki so jezni na konformnost oblasti, na aroganco in brezbriznost vladujočih političnih struktur, ki povzročajo in omogočajo bedo, neenakost in diskriminacijo številnih posameznikov in skupin v družbi. Zato ne preseneča, da večina sodobne jezne glasbe, vključno z jeznimi ženskimi bendi, črpa prav iz teh idej in pripada anarhistični avantgardistični tradiciji.

LITERATURA

- Coates, N., (R)evolution Now, v: *Whiteley, S. (ur.), Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, 1997.
- Kearney, M.C., *Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture*, v: *Whiteley, S. (ur.), Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, 1997.
- Manners, M., Fixing Madonna and Courtney, v: *Dettmar, K. J. H. in Richey, W. (ur.), Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, Columbia University Press, 1999.
- Nehring, N., *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, Sage, 1997.
- Reynolds, S., in Press, J., *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, Serpent's Tail, 1995.

Rave in rock: meditacija o razlikah, ki morda niso to, kar si o sebi mislijo

1. UVOD

V zadnjem desetletju ali dveh se je v družboslovju izredno hitro razmahnila znanstvena disciplina, ki jo imenujemo s precej nezavezujočim imenom kulturne študije. Razlog za njeno izredno popularnost je nedvomno tudi v tem, da funkcionira kot izredno odprt prostor za srečevanje misli in idej ljudi iz zelo različnih nacionalnih, disciplinarnih, teoretskih in drugih okvirov in okolij, toda ključni faktor za njeno nadvse hitro širjenje je vendarle verjetno predvsem predmet preučevanja: sodobna popularna kultura. Nesporno dejstvo je namreč, da je popularna kultura v vseh tako rekoč neštetih pojavnih oblikah tista, ki najintenzivneje vpliva na življenja velike večine ljudi in jih odseva (in ne klasična "visoka" umetnost, ki je bila do nedavnega bolj ali manj edini predmet resne znanstvene obravnave), to pomeni, da če želimo razumeti družbeno resničnost okoli nas, je ta segment širokega pojma kultura verjetno eden bolj obetavnih za takšne namene.

Toda posebnost kulturnih študij je v tem kontekstu ta, da v nasprotju z mnogimi drugimi teoretskimi šolami kulture ne razumejo v ozkem estetskem pomenu "kot predmete estetske odličnosti, niti (...) kot proces estetskega, intelektualnega in duhovnega razvoja". (Storey, 1996: 2) V skladu z izrazito levičarsko politično naravnano avtorjev, ki delujejo v tem disciplinarnem okviru, je namreč kulturološko zanimanje za popularno kulturo izrazito politično. Beseda politika tu seveda ne pomeni politike v aktualnopolitičnem smislu delovanja političnih strank, parlamenta in podobno, temveč se na bolj temeljni ravni nanaša na domnevo, da v družbah obstajajo skupine z različnimi količinami moči, privilegijev, bogastva, prestiža in podobno in da med njimi obstaja ekspliciten ali impliciten boj, saj si nadrejene družbene skupine prizadevajo ohraniti obstoječa razmerja moči, bogastva itd., podrejene (spolne, rasne, etnične manjšine, delavski razred itd.) pa uveljaviti pravičnejšo razdelitev omen-

jenih dobrin, s tem pa si tudi zagotoviti možnosti enakopravne participacije v družbenem življenju. Kulturologi v tem kontekstu v skladu z levičarsko orientacijo razumljivo simpatizirajo s podrejenimi, marginaliziranimi, manjšinskimi ali kako drugače odrinjenimi družbenimi skupinami in v skladu s tem producirajo védenje, ki naj bi pomagalo pri odpravljanju podrejenosti teh skupin (emancipaciji). Če torej kulturološko zanimanje za popularno kulturo in za razmerja moči v dani družbi združimo, lahko ugotovimo, da avtorje s področja kulturnih študij zanima, na kakšne načine se različni segmenti popularne kulture umeščajo v obstoječa razmerja moči v družbi, ali natančneje, ali popularna kultura prispeva k reprodukciji neenakosti (kot je na primer že zdavnaj trdil Adorno) ali pa, nasprotno, omogoča artikulacijo glasov podrejenih družbenih skupin, s tem pa tudi če že ne odpravljanje, pa vsaj zmanjševanje družbenih razlik.

Ne da bi se spuščali v podrobnosti, ki za naše namene niso pomembne, po-vejmo, da danes v kulturnih študijah obstaja temeljno strinjanje o tem, da ima popularna kultura iz politične perspektive v osnovi ambivalenten značaj, se pravi različne hegemonске in emancipatorne učinke hkrati,¹ naloga konkretnih raziskovalnih projektov pa je, da ugotovijo, kako natančno se posamezen (preučevan) segment popularne kulture umešča v ta kompleksna razmerja moči. V tem kontekstu lahko na primer razumemo tudi množico spisov, ki so se pojavili kmalu po izbruhu rave gibanja ob koncu osemdesetih let prejšnjega stoletij: teksti Seana Potrnoya (1999), Adama Browna (1997) in Simona Reynoldsa (1997) pomenijo lepe primere konkretnih kulturoloških razmislekov o politično progresivnih in regresivnih dimenzijah rava, saj avtorji izpostavljajo določene značilnosti tega gibanja, ki se jim zdijo bistvene, in jih osmišljujejo iz kritične, politično zavedne kulturološke perspektive. Trije navedeni primeri so lepa ilustracija, saj predstavljajo tako rekoč celoten razpon možnih sklepov: Reynolds obsoja rave kot slepo ulico nereflektiranega hedonizma, Brown ga slavi kot resnično demokratičen izziv disciplinarnim in nadzorovalnim praksam hegemonskega reda, Portnoy pa opozarja, da ima rave hkratne progresivne in regresivne učinke, saj je kljub svoji protifašistoidni formi po vsebini demokratičen, vendar pa po drugi strani ne dovolj subverziven, da bi bil resnično emancipatoren.

¹ Beverly Best na primer opozarja, da se morajo sodobni teoretiki popularne kulture spoprijeti "s težko nalogo iskanja srednje poti med Scilo optimizma in Karibdo pesimizma v teoriji popularne kulture. Povedano z drugimi besedami, sodobno teoretiziranje o popularni kulturi mora dopustiti prostor za konceptualiziranje odpora in dominacije, izkoriščanja in kulturnega imperializma. V skladu s tem mora izhajati iz predpostavke o kontradiktorni naravi popularnokulturnih produktov, ki so lahko prostor hegemonске in protihgemonске produkcije hkrati (...)" (Best, 1997: 19). Do podobnih stališč o popularni kulturi so prišli tudi na primer Grossberg (1997), Storey (1996: 5 in naprej), Du Gay, Hall et. al. (1997), Shuker (1997: 30) in še mnogi drugi. John Storey nazorno povzema to teoretsko pozicijo z besedami: "Nasprotovanje naziranju, da so potrošniki popularne kulture kulturni bebci, še ne pomeni vztrajanja pri tem, da (nas) potrošnikov vsaj občasno ni mogoče nategniti". (Storey, 1996: 6)

Razmišljanje v tovrstnih političnih terminih je gotovo zanimivo in v mnogočem tudi zelo produktivno. Toda po drugi strani se tu vendarle odpira vprašanje, ali ne bi bilo smiselno (če že ne celo potrebno) fokus kulturološkega preučevanja fenomenov sodobne popularne kulture razširiti prek teh precej ozko zamejenih političnih okvirjev? Družbeno kritična pozicija raziskovalcev je namreč vsekakor dobrodošla, toda ali ne bi bilo morda vendarle prav v trenutku, ko so se kulturne študije razširile tako rekoč po vsem svetu in ko so analizi izpostavljeni skrajno različni segmenti popularne kulture, v ta disciplinarni prostor poleg množice predmetov preučevanja vpeljati tudi množico interpretativnih okvirov in teoretskih perspektiv? Te namreč niso pomembne zgolj iz načelnih razlogov širjenja možnih zornih kotov, ki bi nam omogočile veliko število zelo raznolikih in zanimivih ugotovitev, tematizacij in izsledkov o popularni kulturi, temveč tudi zato, ker je konec koncev mogoče takšne rezultate šele potem dodatno preveriti tudi iz morda bolj specifične (v ožjem smislu besede) kulturološke perspektive, ki jo zanimajo politične dimenzije popularno-kulturnih fenomenov, kar spet odpira nove možne horizonte razumevanja in interpretiranja popularne kulture.

In še več: Jim McGuigan na nekem mestu v knjigi *Kulturni populizem* tudi opozarja, da je enodimenzionalna osredotočenost na politično dimenzijo pri preučevanju popularne kulture sporna vsaj v dveh pomenih. Prvič,² takšna osredotočenost pomeni, da se odlaša s postavljanjem nujnega in v mnogočem bistvenega vprašanja estetske sodbe pri preučevanju popularne kulture, in drugič, enodimenzionalno zanimanje za politične dimenzije estetike pomeni tudi nevarnost, da se politično progresivni segmenti popularne kulture pričnejo enačiti z estetsko kvaliteto, kar je verjetno nesprejemljivo (McGuigan, 1992: 81–83).

V skladu s temi argumenti smo prepričani, da bi veljalo v prihodnje vsaj nekoliko razširiti teoretski fokus kulturoloških analiz različnih segmentov popularne kulture. Da je to mogoče in celo zelo produktivno, dokazuje³ – če ostane mo pri fenomenu rava, ki bo tudi sicer predmet naše analize – Sarah Thornton s knjigo *Klubske kulture: glasba, mediji in subkulturni kapital* (1996). To delo je namreč nadvse iluminativen vpogled v subkulturno dogajanje v Angliji devetdesetih let, pri čemer avtorica po našem prepričanju v mnogočem očitno ne izhaja iz standardnega političnega levičarskega diskurza sodobnih kulturnih študij, temveč uporabljajoč teoretske rešitve, ki jih je razvil francoski sociolog Pierre Bourdieu, oblikuje koncept subkulturnega kapitala, ki na uporaben in na

² Tu se McGuigan sklicuje na delo Charlotte Brundson.

³ Tukaj seveda ne upoštevamo mnogih študij, ki se izogibajo tovrstnim teoretskim dilemam tako, da ostajajo na povsem etnografski ravni deskripcije (glej na primer: Rietveld (1997), Champion (1997), Haslam (1997) in Rozina (1999)).

trenutke celo izredno zabaven način pojasnjuje pomemben segment interne subkulturne dinamike (glej Thornton, 1996: 98–105), se pravi segment, ki je bil v dotedanjih študijah na temo subkultur povsem spregledan.

Ker smo prepričani v koristnost takšnih neortodoksnih spoprijemov s popularno glasbo ter z njenimi spremljajočimi sociokulturnimi pojavi in ker verjamemo, da iskanje hegemonskih in protihgemonskih segmentov v teh pojavih ne more izčrpati zanimanja radovednih kulturologov, bomo v nadaljevanju predstavili tematizacijo sodobne rave kulture in na njo vezane elektronske plesne glasbe tako, da bomo poskušali nakazati še eno smer razmišljanja o sodobni popularni kulturi izven prevladujočih kulturoloških konceptov in zanimanj. V tem smislu lahko bralec tekst razume na dveh ravneh: najprej na bolj teoretski kot proces kritičnega dialoga z uveljavljeno tradicijo britanskih kulturnih študij, pri čemer je naš argument ta, da zamejevanje analize popularne kulture v okvire političnega diskurza ni smiselno, na bolj konkretni ravni pa kot še enega od mnogih poskusov razumevanja sodobnega pojava rava. Razumljivo v tekstu ne bomo poskusili podati neke dokončne ali absolutno veljavne interpretacije, kaj rave je ali kaj pomeni, temveč zgolj opozoriti na še enega od možnih mnogih pogledov na ta vsekakor zanimiv pojav, natančneje, na vsaj en njegov segment.

V tekstu nas namreč ne bo zanimal rave kot fenomen v vsej pestrosti in kompleksnosti, temveč se bomo omejili zgolj na analizo glasbe, in še to iz neke povsem specifične perspektive. Naš argument na tem mestu bo, da v nasprotju s popularnim prepričanjem o radikalni drugačnosti elektronske plesne glasbe od klasičnih oblik rocka (in popa)⁴ v nekem razmeroma dosledno muzikološkem pomenu razlike niso velike, da glasba, ki na različne načine spremlja rave gibanje (in ga hkrati konstituira), v svojem bistvu zgolj nekako dovršuje projekt, ki ga je začrtal (sedaj že) "klasični" rock. V nadaljevanju bomo potem poskusili tematizirati implikacije takšne ugotovitve, vendar spet ne kot izpeljavo nekega zavezujočega in dokončnega sklepa, temveč zgolj kot ilustracije analitičnih potencialov kulturološke analize, ki se ne poskuša omejevati na analizo političnih dimenzij popularne kulture. Za začetek si najprej na kratko pogledjmo, kaj sploh je rave gibanje.

⁴ Rock in pop je vedno težko ločevati, kajti termina se v mnogočem prekrivata, večji del najpomembnejših izvajalcev na tem glasbenem področju pa tako ali tako deluje nekje na meji med žanroma. V nadaljevanju teksta bomo kljub temu uporabljali zgolj termin rock, saj se ta vsaj načelno nanaša na tiste bolj ustvarjalne segmente sodobne glasbe, pri tem pa vendarle opozarjamo, da s tem ne trdimo, da je "pravi" rock zgolj tisti, ki ni popularen, ali da pop ne more biti ustvarjalen (pomislite na Princea, Madonno...).

2. THIS IS GROOVY, BABY

Zametki plesne elektronske glasbe segajo kar daleč nazaj v zgodovino popularne glasbe, vse do prve polovice sedemdesetih let, ko so se pričele pojavljati prve dokaj dosledno elektronizirane, pa tudi komercialno odmevne skupine (Kraftwerk, Tangerine Dream in podobni). Petindvajset let sicer ni tako zelo dolgo obdobje, toda v svetu popa se vse dogaja veliko hitreje. Kakorkoli, kljub zvočni progresivnosti teh prvih skupin se je po eksploziji disko glasbe s konca sedemdesetih let zdelo, da je elektronska glasba bolj ali manj rezervirana za raznorazne (kot bi rekel Frank Zappa) dancin' fools, ki jih ne zanima nič drugega kot le ples, pijača, bejbe in razkazovanje (nesramno odpeta srajca) poraščenih prsi in zlatih verižic.⁵ Stvari so se resneje pričele spreminjati šele v drugi polovici osemdesetih let,⁶ ko je nekako vzporedno s popularizacijo elektronske rap glasbe pričela nastajati tudi posebna belska zvrst plesne glasbe, ki je izkazovala (za razliko od diska) serijo provokativnih in kontrakulturnih konotacij. Nov zvok je izvorno nastal v Chicagu,⁷ od tod pa so ga postopno prevzeli evropski didžeji. Ti so ga najprej popularizirali v diskotekah hedonistične Ibize, od tod pa se je kmalu razširil po angleških klubih in kasneje tudi po vsem svetu (glej: Rozina: 1999: 54). Okoli tega novega zvoka (izvorno house in acid-house) se je v evropskih klubih postopoma oblikovalo tudi gibanje rava in kasneje klubiranja (clubbing), ki je v pretežni meri zaznamovalo popularnokulturno dogajanje v devetdesetih letih.

Rave kultura je v osnovi vezana na velike plesne dogodke (rave), kjer se (včasih na ilegalnih lokacijah) zbere množica pristašev sodobne plesne elektronske glasbe,⁸ ki – pogosto podprti z ekstazijem – v ritmu glasbe migajo pozno v noč, najbolj zagrizeni pa celo do jutra, ko se potem odpravijo na še kakšen after. Iz te bolj izrazito uporniške kulture rava se je nekoliko kasneje postopoma razvila tudi njena bolj umirjena alternativa, klubska kultura, ki je vezana na manj spektakularne klubske dogodke in večere,⁹ neke zelo jasne meje med tema dvema kulturama ni mogoče potegniti, saj sta obe praviloma del istega dogajanja. Kontinuirano in manj eksplozivno klubiranje občasno (še posebej poleti) dopolnjujejo večji rave dogodki (partyji) in prireditve na prostem, ko pa teh ni,

⁵ Se kdo še spomni Travolte v Saturday Night Fever?

⁶ Tukaj sicer zanemarjamo ne povsem redke glasbene projekte, ki so na sledi omenjenih progresivnih eksperimentatorjev že dlje časa uporabljali elektroniko za uveljavljanje novih glasbenih idej (new wave...).

⁷ Za podrobnejši prikaz tega dogajanja glej na primer Rietveld, 1997, ali Ingham, 1999.

⁸ Ali vsaj kakšnega od njenih mnogih podžanrov, na primer trancea, minimala, goe, techna, drum'n'bassa, housa itd.

⁹ Iz teksta Jamesa Inghama je mogoče razbrati, da je razmah klubske kulture vsaj do neke mere tudi posledica zakonskih prepovedi ravanja v Veliki Britaniji (glej: Ingham, 1999: 120).

se pripadniki rave gibanja družijo in zabavajo na klubskih večerih. Klubiranje je sicer v zadnjem času izgubilo nekaj izvornega kontrakulturnega naboja, saj je postalo zelo popularno tudi v bolj konvencionalnih krogih, pri tem zanimivo prednjači sicer do alternative običajno skeptičen jet set,¹⁰ ampak takšne prisvojitve alternativnih in subkulturnih praks so se v preteklosti zgodile že prevečkrat, da bi nas lahko presenetile. Kakorkoli, ko bomo v nadaljevanju govorili o rave gibanju, bomo seveda naslavljali tudi to njegovo klubsko različico.

Pri rave partyju igrata osrednjo vlogo predvsem dva subjekta, po eni strani množica plesalcev, v katero se posamezniki v hipnotičnih ritmih glasbe potopijo, po drugi strani pa tudi kulturna figura didžeja, ki kot neke vrste novodobni šaman usmerja dogajanje ter s svojim izborom in prirejanjem glasbe nekako vodi sinhrono katapultiranje plesalcev v kolektivno transcendenco. Stvar sicer zveni dokaj ezoterično, toda kakor večina bralcev nedvomno tudi sama ve, rave kot velik plesni dogodek v svojem bistvu ni veliko več kot zgolj neobremenjena zabava v varnem objemu čutnih ritmov in prijateljsko razpoložene množice. K slednjemu poleg raznoraznih new age ("be positive") ideologij in ikonografij nedvomno pripomore tudi ekstazi, ki konzumenta senzibilizira za druge ljudi.¹¹

Ampak te pojavnne dimenzije rava nas tu ne bodo ne zanimale. Ne samo da bralci verjetno vse to poznajo,¹² nedvomno mnogi celo bolje od avtorja teksta, ambicije kulturoloških analiz se tudi ne morejo ustaviti na tej, vsem očitni, opisni ravni. Izziv, s katerim se moramo analitiki spoprijeti, je, kako postaviti konkreten predmet zanimanja v širše družbene, ideološke, estetske, ekonomske politične in druge okvirje, povedano z drugimi besedami: poskusiti moramo nakazati, kako je mogoče ta pojav misliti in ga interpretirati. To je seveda mogoče narediti na različne načine (nekaj primerov takšnih analiz smo v besedilu že navedli), konkretno na tem mestu se bomo zadeve lotili z analizo glasbe oziroma, natančneje, v neke vrste polemiki s popularnim prepričanjem o drugačnosti sodobne plesne elektronske glasbe od klasičnega rocka.

Izhodišče za tovrstno analizo je ugotovitev, da sta nastanek in širitev rave kulture konec osemdesetih let in v devetdesetih letih prinesla množico zanimivih inovacij, sprememb in premikov, na popularnoglasbeni sceni in nanjo vezani ravni alternativnih življenjskih stilov, identitet, estetik in podobno. Mnogi od teh premikov so bili, če že ne pričakovani, pa vsaj povsem razumljivi in smiselni, pri čemer pa je moč zaslediti pomembno izjemo: presenetljivo odklonilen odgovor večjega dela "klasično" rockovske publike na rave. Pre-

¹⁰ Glej na primer članek v novembrski številki angleškega Voguea iz leta 1999: Cosgrave, 1999.

¹¹ Neki avtorjev znanec je na primer nekoč izjavil, da je človek "na e-ju tako zelo cool do vseh, da si počasi pričinja sam sebi iti na živce".

¹² Če morda ne, priporočamo v branje na primer tekst Andreja Rozina, 1999.

senetljivost te negativne reakcije je v tem, da sta rockovska glasba in kultura, ki sta tako rekoč od začetkov stali na okopih zvočne progresivnosti, inovativnosti in uporabe najnovejših tehnoloških dosežkov v glasbi, na rave reagirali ne le izrazito negativno, temveč tudi izrazito konservativno, v očitnem nasprotju z deklarirano progresivnostjo. Te reakcije so bile sicer v različnih okoljih različne, toda v načelu verjetno drži, da elektronska plesna glasba ni pripeljala do radikalne spremembe zvočne podobe devetdesetih letih, kakor bi bilo mogoče pričakovati glede na njeno svežino in aktualnost (uporaba novih tehnologij, tematiziranje elektronsko posredovanega izkustva sodobnega človeka itd.), temveč je v pomembni meri ostala nekje na meji med margino in mainstreamom, v posebni niši, ki nima tako zelo pomembnega vpliva na druge glasbene žanre, kot bi bilo mogoče pričakovati. Še več, zdi se, da se je velik del popularne glasbe devetdesetih let celo izrecno obrnil nasproti ravu oziroma elektronski glasbi z neke vrste samoreferenčnim vračanjem h konvencijam klasičnega kitarskega rocka (grunge, low-fi kakšnega Becka, kitarski revival na Otoku (Oasis, Blur in drugi)).

Namesto integracije novih glasbenih zamisli in rešitev elektronske plesne glasbe s konvencijami klasičnega rocka imamo torej danes opravka z ravno nasprotno situacijo, diferenciacijo. Kitarska in elektronska glasba ne le, da živita tako rekoč vsaka svoje življenje (z ločenimi mediji – najočitnejši mainstreamovski primer je nemška glasbena televizija Viva s prvim programom za elektronsko glasbo, drugim pa za rock), med njima, natančneje, med njunimi avtorji in poslušalci, obstaja tudi precej visoka stopnja odklonilnosti; še posebej glasni so mnogi privrženci rocka, ki kritizirajo elektronsko plesno glasbo kot “plastično”, “umetno”, “hladno”, “eskapistično” in podobno. Pri tem je še posebej zanimivo to, da pristaši rockovske glasbe pozabljajo, da so na rock sam pred desetletji leteli podobni očitki glasbenih konservativcev tistega časa (zaradi električnih glasbil), poleg tega pa na neki temeljni ravni razlike med tema dvema splošnima žanroma v sodobni popularni glasbi sploh niso zelo velike. Kaj sedaj to pomeni, kako je to mogoče? Vprašanja, ki se postavljajo, so zelo zanimiva in vsaj delno bomo na njih poskusili odgovoriti v nadaljevanju, toda osrednja pozornost bo v tekstu vendarle namenjena naši že navedeni trditvi, da v vsaj enem strogo muzikološkem pomenu razlike med klasičnim rockom in plesno elektronsko glasbo niso velike, vsaj ne toliko, da bi upravičevale stopnjo odklonilnosti med obema plemenoma pristašev.

Da bi na to podobnost pokazali, bomo v nadaljevanju nekoliko podrobneje predstavili sodobno elektronsko plesno glasbo, pri čemer bomo trdili, da sta dve njeni ključni strukturni značilnosti v resnici tudi značilnosti klasičnega rocka (vsaj v večini njegovih inkarnacij).

3. TUC TUC TUC

Na samem začetku razprave o sodobni elektronski plesni glasbi kot zvočnem spremljevalcu rave kulture je potrebno poudariti, da imamo opravka z izredno heterogeno glasbo, to med drugim pomeni tudi to, da jo je težko zvesti na neki temeljni skupni imenovalac, ki bi lahko služil kot izhodišče za analizo. Konec koncev jo (kot ste gotovo že opazili) tudi imenujemo zelo splošno (sodobna elektronska plesna glasba), saj se po našem prepričanju katerakoli druga označitev (tehno, house itd.) nanaša na preveč specifičen segment tega širokega žanra, da bi lahko dobro označevala vso pluralnost zvočnega dogajanja, vezanega na rave kulturo. Kljub izredni heterogenosti sodobne elektronske plesne glasbe pa je po našem prepričanju potrebno tvegati in se spustiti v projekt iskanja določenih skupnih imenovalcev vse te glasbe, saj se drugače lahko izgubimo v množici podrobnosti in posebnosti, brez upanja, da bi iz te solate izpeljali kakšen zanimiv in vsebinski argument. V skladu s tem za izhodišče postavljamo tezo, da je za sodobno elektronsko plesno glasbo, ne glede na številne žanrske delitve, značilno (poleg njene očitne elektronske narave) predvsem dvojje: plesnost in razbijanje klasične evropske strukture glasbenega skladanja.

Plesnost v svetu popularne glasbe sicer ni nič novega, še več, ta poudarek je izrazito prisoten v večini popularnoglasbenih žanrov, toda sodobna elektronska plesna glasba nima zgolj (tako kot je v drugih popularnoglasbenih stilih) poudarjenega ritma, njena ključna značilnost je ravno v tem, da razen ritma (praviloma) sploh ni ničesar.¹³ Glasbeni dodatki, sampli, melodične pasaje, kratke dodane fraze, vsi ti glasbeni okraski se v osnovi izgublajo v demoničnem (pogosto sinkopiranim) ritmu, ki plesalce popelje do evforičnega, ekstatičnega občutka prisotnosti v ritualu, ki ne skriva navdušenja nad magičnimi plesi številnih arhaičnih skupnosti širom po svetu. Če je na rave zabavah glasba predvajana z veliko jakostjo, je njen plesni poudarek še toliko bolj zavezujoč. Čutni sinkopirani ritmi v tem primeru človeka enostavno posrkajo.

Izredno pomembno vlogo igra pri tem sampler (vzorčevalnik?), glasbilo (no ja), ki omogoča digitalno kopiranje in spreminjanje kakršnegakoli zvoka. Avtorji sodobne elektronske glasbe tako pogosto ukradejo kakšno (posemplajo) glasbeno frazo kateremu od starejših avtorjev, jo zvočno obdelajo, da zveni sodobneje, in okoli nje naredijo neko povsem novo skladbo. Kot zelo pripravna zvrst glasbe za takšna "izposojanja" se je izkazal predvsem funk, ki ponuja pisano paleto privlačnih plesnih zvokov in rešitev, še posebej z značilnimi groovy basovskimi linijami. Takšno basovsko linijo (se pravi vzorec (sample)) se danes na primer lahko (s samplerjem) zelo enostavno spremeni v digitalni zapis, ta

¹³ Kot pričata primera drum'n'bassa in minimala, včasih celo dobesedno.

digitalni zapis pa potem poljubno preoblikuje. Če nadalje ta preurejeni vzorec uredimo tako, da se nenehno ponavlja, imamo osnovo za novo skladbo. Na vzorec (omenjeno basovsko linijo) se potem običajno naloži še ritem, dodajo se občasne fraze na sintetizatorju (oziroma čemerkoli že – računalnik v vsakem primeru vse usklajuje) ter (spet posamplan) kakšen visok ženski glas, ki ponavlja neko bombastično, hiperhedonistično frazo (tipa “I’m feelin’ so real”).

To je sicer povsem idealnotipski primer, se pravi, da imamo v praksi opravka z neskončnim številom variacij na to temo, seveda ni nujno, da skladba temelji na “izposojenem” delcu neke druge skladbe. Posemplani vzorci so lahko tudi zgolj v vlogi nekih dodatkov (tukaj pridejo v poštev tudi na primer kakšni kratki odlomki iz filmov, govori politikov itd.), ki se pojavljajo na raznih mestih v skladbi, lahko pa jih sploh ni. Poleg tega se tudi zdi, da sodobna plesna elektronska glasba nastaja vedno bolj zgolj iz recikliranja skrajno fragmentiranih vzorcev, kjer ustvarjanje glasbe ne zahteva več lepljenja ritma in drugih glasbenih dodatkov na osnovni vzorec, kajti ta pogosto funkcionira sam po sebi. Kakorkoli, zanimivo je, da so mnogi teoretiki, ki so razmišljali o sodobni elektronski glasbi, videli njene velike emancipatorne potenciale ravno v procesu semplanja, saj naj bi s takšnimi “krajami” raznih glasbenih rešitev drugim glasbenikom ta glasba učinkovito problematizirala eno temeljnih vrednot problematičnega kapitalističnega sistema, vrednoto zasebne lastnine (Portnoy, 1999: 203). Toda kmalu se je pokazal omejen domet takšnih upov: prvič, glasbena industrija je hitro zakonsko zaščitila lastnino (če hočeš samplati, moraš plačati avtorske pravice originalnemu izvajalcu, če ne te tožijo), in drugič, če hočeš samplati, moraš kupiti (drag) sampler, in to praviloma pri izdelovalcu, ki je hkrati tudi lastnik založbe, ki izdaja glasbo avtorjev, katerih glasbo hočeš posamplati – celoten trg, tako glasbe kot glasbil, v vsakem primeru obvladuje zgolj nekaj multinacionalk (ibid.: 203 in naprej).

No, ta razprava sicer odpira mnoga zanimiva vprašanja, toda nas na tem mestu zanimajo potenciali sodobne plesne elektronske glasbe na neki drugi ravni. Da pridemo do tega, si moramo najprej nekoliko podrobneje ogledati še drugo značilnost sodobne elektronske plesne glasbe, njeno prekinjanje s klasično evropsko strukturo skladb samih. Tukaj se bomo za trenutek spustili v nekoliko muzikološke vode, vendar vsekakor ne na način, ki bi bil nedostopen tudi bralcu, ki na tem področju ni preveč domač. Poglejmo.

Najprej moramo v tem kontekstu ugotoviti, da je tako rekoč za vso evropsko glasbeno tradicijo¹⁴ značilna določena strukturna napetost v skladbi, ki se izraža na različne načine. V klasični glasbi imamo, na primer, opravka s to na-

¹⁴ Izjema so sicer nekatere tradicije ljudske glasbe.

petostjo, ki glasbi podeljuje dinamiko, zanimivost in raznolikost, predvsem na dveh ravneh: prvič, pri organizaciji tempa stavkov (na primer trije stavki koncerta so variacija na temo hitro – počasi – hitro), in drugič, pri harmonskih napetostih med melodijami/temami skladbe. Ker je klasična glasba pri slednjem izredno kompleksna, se bomo zadovoljili zgolj z razmeroma enostavno ilustracijo, rondojem. Rondo je glasbena oblika, ki so jo predvsem skladatelji klasičnega obdobja najpogosteje uporabljali kot zadnji stavek v različnih orkestralnih delih. Ena od pogostih različic rondoja je tale:

melodija	A B A C A B' A
ključ	T D T S T T T

Ta shema pomeni, da je rondo sestavljen iz ponavljajoče se osnovne melodije (A), ki je v osnovnem akordu (T (tonika)), vmes pa imamo drugačne melodije (melodije B, C in B'), ki so bodisi v dominantni (D), subdominanti (S) ali pa tudi v istem akordu (v našem primeru je variacija melodije B, melodija B', tudi v toniki) (glej: Sadie in Latham, 1993). Ker je to zgolj osnova kompleksne harmonske zgradbe evropske klasične glasbe, si lahko predstavljamo, v kolikšni meri takšna glasba temelji na različnih strukturnih harmonskih in melodičnih napetostih.

Popularna glasba po drugi strani – razen primerov bombastičnega simfoničnega rocka (Yes; Emerson, Lake & Palmer, rock opere ...) in nekaterih umetniško pretencioznejših predstavnikov metala – predstavlja manj kompleksno glasbo, toda kljub temu je temeljna harmonska napetost med kitico in refrenom eden od osnovnih in najpomembnejših motorjev, ki to glasbo “peljejo”, jo naredijo privlačno. Primer strukture najenostavnejše pop skladbe je lepa ilustracija.

melodija	A B A B A B
ključ	T S T S T S

Tukaj vidimo, da je glasbena kompozicija enostavnejša, v skladbi se v nekem dokaj rednem zaporedju zgolj menjujeta osnovna melodija (popularno “kitica”, A), ki je v osnovnem akordu (T (tonika)), in druga melodija (“refren”, B), ki je (običajno) subdominanta (S).¹⁵ V popularni glasbi tako velja, da se z osnovno melodijo postopoma stopnjuje napetost, ta napetost potem doseže neke vrste višek (katarzo) v (praviloma) zelo spevnem in prepoznavnem refrenu, zatem se celotna stvar nekajkrat ponovi. Na tem mestu samo mimogrede omeni-

¹⁵ Redkeje, a vendar dovolj pogosto, je dominantna.

mo, da je zanimivo, da tudi zelo velik del (domnevno) bolj “resne” rock glasbe (če izvzamemo progresivne eksperimentatorje) ostaja zvest temu enostavnemu pop obrazcu. Nekoliko sodobnejši primer tega so na primer Nirvana, ki z glasbo, kljub vsej uporniški retoriki in estetiki, na tej strukturalni glasbeni ravni niso preigrali nič drugega kot ta standardiziran pop obrazec.

Tu pa počasi pridemo do sodobne plesne elektronske glasbe. Vse namreč kaže na to, da je ravno ta element temeljne glasbene napetosti in harmonskega razvoja glasbenih tem tista značilnost, po kateri se ta glasba bistveno razlikuje od večine klasične pop in rock produkcije: sodobna plesna glasba nima več nobenih glasbenih napetosti, razvoj glasbenih tem je praviloma povsem odsoten. Tempo skladb je konstanten, struktura je prazna, harmonskih premikov ni, skratka, zdi se, da dolge skladbe, užete v magičen ritem, nimajo nobenega glasbenega razvoja, obrata ali viška. Različni glasbeni vložki (melodije, prehodi, zvoki, sampli, sinkopirani ritmi itd.) so sicer naloženi na osnovno melodijo, vendar praviloma v istem akordu, kar sicer obogati zvočno sliko, nikakor pa je ne stopnjuje ali razvija (vsaj ne tako, kot velja v večini drugih žanrov evropske glasbene tradicije). V nekem idealnem smislu bi bila torej videti neka sodobna tehno skladba približno takole:

melodija: A A A A

ključ: T T T T

Povedano po domače, glasbena struktura sodobne elektronske glasbe temelji na eni sami glasbeni frazi, kateri se sicer nenehno dodajajo ali odvezemajo kakšni dodatki in morebitne variacije, toda v osnovi je to vendarle skladba, kjer se v smislu glasbenega razvoja ne zgodi nič. Osnovna fraza se v toniki (T) ponavlja od začetka do konca. Seveda moramo takoj opozoriti, da to seveda ne pomeni, da je takšna glasba na kakršenkoli način slaba, nasprotno, za res dobro skladbo je potrebno tudi v žanru plesne elektronske glasbe ravno toliko glasbenega znanja in talenta kot pri kateri koli drugi glasbeni zvrsti. Naš argument je pri tem zgolj ta, da je ena od osrednjih značilnosti sodobne plesne glasbe princip skladanja, ki se oddaljuje od evropske tradicije, temelječe na harmonskem razvoju in napetosti. Plesna elektronska glasba v tem pomenu kaže precejšnje zanimanje, ali če hočete, podobnost z mnogimi neevropskimi glasbenimi praksami, kot so na primer različne afriške tradicionalne glasbene oblike s svojim magičnim ritmom ali pa glasba indijske celine, kjer se strukturalna napetost v skladbi umika neskončnemu zasanjanemu melodičnemu variranju v enem samem akordu (primerjaj: Rooksby, 2000: 16).

Zanimivo konceptualizacijo tega premika ponujata tudi Simon Reynolds in Joy Press, ko sicer v nekem povsem drugem kontekstu uvajata psihoanalitično dihotomijo med uporniškim rockom, ki temelji na hiperojdipovskem zavračanju vsega materinskega/ženskega, in predojdipovsko psihedelijo, ki jo daje nostalgija za nediferenciranim izkustvom življenja v maternici (Gilbert, 1999: 41 in naprej). Njuna teza je, da je ena ključnih značilnosti uporniškega rocka nadaljevanje falocentrične in linearne tradicije romantičnih simfonij, ki imajo racionalno zgradbo, ki pelje skladbo od začetka h (glasbenemu) koncu. Za predojdipovsko, oceansko in žensko psihedelijo je po drugi strani značilno, da nima linearne glasbene zgodbe, temveč zgolj "plava" v minimalnih, ponavljajočih se cikličnih ene in iste glasbene fraze (ibid.). Po našem prepričanju ta dihotomija predstavlja lep opis tega, o čemer smo govorili v tekstu: sodobna elektronska glasba je z lebdečo glasbeno strukturo brez napetosti in razvoja melodij zelo tipična predstavnica predojdipovske psihedelije. Sami smo sicer mnenja, da je že rock vsaj v nekaterih razsežnostih pričel z ukinjanjem (če ostanemo pri nakazani terminologiji) falocentrične in linearne strukture skladanja, toda analitični nastavek, ki ga ponujata Reynolds in Pressova, je vendarle za nas vseeno zanimiv, saj osvetljuje zelo pomemben premik, ki se je zgodil v glasbi z nastopom žanrov, za katere je značilna odsotnost glasbenih napetosti in razvoja.

Kaj pa sedaj vse to pomeni? Po našem prepričanju, in sedaj smo pri naši osrednji tezi, plesnost elektronske plesne glasbe ter tudi njeno izmikanje klasični strukturi (kompoziciji), ki je uveljavljena v različnih evropskih glasbenih tradicijah, ponujata zanimiv pogled na prevladujoče odklonilno razmerje med sodobno elektronsko glasbo in klasičnim rockom. Kljub vsem na prvi pogled očitnim razlikam med obema glasbenima žanroma, v prvi vrsti seveda v načinu glasbene reprodukcije (igranje v živo pri rocku, pretežna vnaprejšnja programiranost pri elektroniki), namreč analiza, ki izhaja iz podmene o omenjenih dveh ključnih značilnostih sodobne elektronske plesne glasbe, opozori, da na tej muzikološki ravni sodobna elektronska glasba zgolj zelo dosledno nadaljuje ali morda celo dovršuje enega od osrednjih projektov klasičnega rocka: če malo bolje pogledamo, sta plesnost in razbijanje (ali vsaj poenostavljanje) glasbene strukture evropske glasbene tradicije morda temeljni značilnosti, ki ju je vpeljal klasični rock v mnogoterih različicah. To pa pomeni, da razlike med elektroniko in klasičnim rockom sploh niso tako zelo dramatične, kakor bi se dalo sklepati iz medsebojne odbojnosti med predstavniki teh dveh taborov. Slednje seveda postavlja nekaj zanimivih vprašanj, toda najprej pogledajmo, na kakšen način torej sodobna plesna elektronska glasba s plesnostjo in prekinjanjem evropske logike skladanja nadaljuje tradicijo klasičnega rocka?

Po našem prepričanju postane ta kontinuiteta razvidna v trenutku, ko poskusimo ugotoviti, kaj je prinesla rockovska glasba v svojem času. Na ravni slogov, ideologij in mitologij, ki so se v različnih oblikah pojavljale skupaj z različnimi slogovnimi inkarnacijami rock'n'rolla, lahko najdemo veliko zelo različnih vsebin, toda na neki strožje glasbeni ravni pa verjetno drži, da je klasični rock v veliki večini različnih inkarnacij nakazoval natanko to, kar smo identificirali pri sodobni elektronski glasbi: plesnost in rahljanje tradicije evropskega skladanja s kompleksnimi melodičnimi harmonijami, obrati, kontrapunkti itd. Kolikor sodobna elektronska glasba s frenetično plesnostjo ta premik le še zastruje, potem nekih zelo ostrih rezov med žanroma (kakor je praviloma implicirano v stališčih akterjev) ni mogoče potegniti. Toda ali res lahko pripišemo različnim inkarnacijam rockovske glasbe predvsem ritmičnost in plesnost ter melodično poenostavljanje? Kot je tudi sicer v družboslovju običajno, so tudi tu stvari resda zelo kompleksne, tako da nekih jasnih trendov in značilnosti ni mogoče izpostaviti, ne da bi vsaj malo poenostavljali, toda kljub temu smo prepričani, da sta plesnost in melodična enostavnost dve značilnosti rocka (in popa, seveda), ki sta, če že ne ravno središčni, nedvomno eni od najpomembnejših. Lepa ilustracija tega je sama revolucija rock'n'rolla v petdesetih letih.

4. SHAKE YOUR MONEYMAKER

Kolikor poskušamo za nazaj razmišljati o pomenu velikega premika, ki se je zgodil v petdesetih letih na jugu Združenih držav Amerike, lahko z dokajšnjo mero gotovosti trdimo, da je bil poleg vseh stilskih in ideoloških posebnosti subkulture jeznih upornikov brez razloga zvočni učinek same rock'n'roll glasbe, ki je bila nosilec in hkrati tudi medij tega premika, strukturno zelo podoben učinku, ki ga ima slabih petdeset let kasneje elektronska plesna glasba. Da bi to razumeli, moramo najprej pogledati zvočno podobo tistega časa.

V času po drugi svetovni vojni je bila popularna glasba, ki se je vrtela na velikih radijskih postajah širom po Združenih državah, glasba, ki je bila kljub lahкотnosti in dostopnosti v nekem širokem kulturnem smislu zavezana bolj ali manj isti estetiki kot evropska klasična (resna) glasba. Ta estetika je estetika, ki izhaja iz krščanstva, sovražnega do čutnega, in tudi iz nekaterih drugih pomembnejših evropskih užitkofobičnih miselnih tradicij;¹⁶ njena osnovna značilnost je, da v skladu s strahom pred telesom in užitkom producira umetniške oblike, ki so po eni strani zelo nečutne, po drugi strani pa hkrati tudi zelo

¹⁶ Tukaj lahko na primer omenimo Platona in Adorna. Za podrobnejšo predstavitev zgodovine evropskega strahu pred telesnim ugodjem, ki ga lahko producira glasba, glej odličen članek Susan McClary, "Same as it ever was. Youth Culture and Music" (1994).

poduhovljene. Evropska klasična glasba je za nas primer, ki se zelo približuje takšnemu estetskemu idealu: glasba je povsem poduhovljena, v idealnem smislu jo poslušamo zbrani, na stolu, mirno in pozorno. Na koncertu klasične glasbe se tako pričakuje, da osredotočeno sledimo razvoju melodij, tem in kontrapunktov, od katerih se skladbe kar šibijo, pri čemer je pomembno, da pri tem sodeluje predvsem glava. Telo je mirno in se na glasbo odziva v najboljšem primeru z diskretnim tapkanjem noge, ki sledi ritmu. Ritem, tisti najbolj čuten element v glasbi, je razumljivo v tradiciji evropske klasične glasbe potisnjen povsem v ozadje. Skladbe, razumljivo, sicer imajo ritem, toda ta je le impliciran: bobni, glasbilo, ki običajno daje skladbam ritem, so v klasični glasbi uporabljeni zelo poredko, praviloma zgolj kot poudarek v kakšnih bolj dramatičnih trenutkih glasbenega razvoja. Vsekakor je tudi sam ritem, vsaj v primerjavi z izrednim bogastvom melodičnega in harmonskega variiranja, v evropski klasični glasbi zelo enostaven: poleg standardnega štiričetrtinskega ritma se uporabljajo občasno zgolj še kakšni valčki ali kaj podobno enostavnega.

Na tem mestu puščamo ob strani vprašanje, koliko je takšna estetika dobra ali slaba, zanima nas le dejstvo, da je glasbeno okolje, v katerega je vstopil zgodnji rock'n'roll, v pomembni meri zaznamovano z estetskimi vrednotami, ki so zelo nenaklonjene telesnemu uživanju ob konzumiranju kulturnih dobrin. Ko se je namreč v prvi polovici dvajsetega stoletja z razmahom tehnologije za mehansko reprodukcijo umetniških del (kot bi rekel Benjamin) izredno hitro razmahnila tudi glasbena produkcija manj zahtevnih glasbenih oblik (množičnemu trgu namenjena popularna glasba), se je model zelo kompleksne melodične klasične glasbe sicer zbanaliziral na raven lahkotnih in razmeroma dostopnih glasbenih obrazcev, toda v splošnem je tudi ta "zgodnji" pop, kljub občasnim zdrsom v večjo plesnost,¹⁷ ostal zavezan omenjeni evropski estetiki sublimirane, v osnovi "netelesne" glasbe. Ritem (razen v žanrih, ki so bili bližje jazzu) je še vedno neizrazit, nepoudarjen, enostaven, pust in neekspresiven, melodije pa so po drugi strani razmeroma bogate in kompleksne, polne eteričnih vokalov, ki ob izdatni spremljavi zasanjanih violin, lahkotnih spremljevalnih glasov in drugih glasbil prepevajo pesmi o ljubezni, hrepenenju, sreči in drugih nezemskih dobrinah.

V tem kontekstu si lahko predstavljamo, kakšno zvočno revolucijo je pomenil rock'n'roll. Glasba zdolgočasene belske mladine iz petdesetih let je namreč nekaj ravno nasprotnega: melodično enostavna in omejena, a ritmično izredno razgibana. Novonastala rockovska glasba se je sicer v marsičem naslonila na

¹⁷ V času med vojnama je svet na primer zajela velika plesna moda, praviloma vezana na ameriško popularno glasbo in nekatere južnoameriške ritme (charleston, tango, jazz ...).

dolgo časa izrivano tradicijo evropske ljudske glasbe,¹⁸ toda v prvi vrsti je nastala pod vplivom glasbe segregiranih temnopoltih Američanov, bluesa. Blues je glasba, ki so jo v tistem času delali temnopolti Američani za temnopolte Američane. Izhajala je pri posebnih založbah, vrtele so jo zgolj posebne specializirane radijske postaje, skratka, živela je tako, kot njeni temnopolti poslušalci: svoje posebno in ločeno življenje. Za nas je pomembno, da se je blues iz štiridesetih in petdesetih let, ko so se zanj pričeli zanimati tudi uporniški belski mladci, tako rekoč v vsem razlikoval od tedaj prevladujočih oblik belske glasbe, pa naj bo klasična ali popularna. Ne samo, da je bil zvok bluesovskih plošč umazan in temen¹⁹ (v nasprotju z lahkotnim in svetlim popom), da so bila besedila praviloma kruto realistična, nesramno uživaška ali boleče zamorjena (v nasprotju z lahkotnimi ali netelesno ljubezenskimi besedili belskega popa), glasba je bila en sam, nemarno privlačen, ritem.

V razvoju glasbenih tem je bluesovska glasba neverjetno monotona: vse, ampak res vse²⁰ bluesovske skladbe temeljijo na večnem ponavljanju ene in iste fraze v standardni shemi, ki je znana kot dvanajsttaktni blues. Gre približno takole:

melodija: A A A A A A A A A A A
 ključ: T T T T S S T T D S T T

Ena melodija v treh akordih. Skrajno enostavna rešitev, ki se lahko po potrebi ponavlja v nedogled. Nobenih velikih melodičnih variacij, kontrapunktov in napetosti, tudi nobenih kitic in refrenov, vse je enostavno in predvidljivo, vse je kitica in refren hkrati. In še več, ne samo, da bluesovski skladatelji že skoraj sto let prežvekujejo eno in isto različico glasbenega razvoja teme, tonika (T) je pri veliki večini skladb celo v istem akordu (G).²¹ To pa pomeni, da je blues glasba, ki jo je razmeroma dolgočasno poslušati. Sicer je zanimivo slišati neskončno število možnih variacij na ta dokaj omejen standard, vmes pridejo praviloma izredno zanimivi improvizirani solistični deli in podobno, ampak dejstvo je, da če poskušamo poslušati blues tako, kot Evropejci tradicionalno poslušamo glasbo (zbrano poslušanje z glavo), ne slišimo veliko.

¹⁸ Ta je po poznem srednjem veku, ko se "visoka" in "nizka" kultura še mešata, postopno odrinjena na rob. Burke na primer pravi, da je v 18. stoletju razkorak med tema dvema kulturama že takšen, da izobražena elita gleda na vrednote in znanja ljudstva vedno bolj kot na nekaj "eksotičnega, čudaškega, fascinantnega, in s tem sicer vrednega pozornosti, vendar predvsem v znanosti, v obliki zbiranja in beleženja ljudskega gradiva". (Burke v: Tomc: 1994: 115)

¹⁹ Pogosto sicer enostavno zaradi slabe studijske opreme.

²⁰ No ja, izjeme sicer so, ampak (sploh v času do konca šestdesetih let) redke.

²¹ Na kitari je to akord, ki ga je verjetno najudobneje igrati.

Ampak v petdesetih letih se je na jugu Združenih držav zgodilo nekaj pomembnega: del belske mladine je spoznal, da te glasbe ne smemo poslušati na klasičen evropski način, z glavo. Treba jo je slišati s telesom. Konec koncev je to glasba za ples, ki je nastala v beznicah Juga, ko so utrujeni temnopolti delavci po tednu garanja na plantažah v soboto zvečer želeli v plesu in pijači pozabiti na bedo vsakdanjih življenj. V trenutku, ko so belski mladci prek bluesa spoznali magično privlačnost plesnega ritma in so ga celo pričeli sami igrati, je nastal rock'n'roll, kakor ga poznamo. Rock'n'roll se je v različnih pop in rock izpeljavah sicer kmalu pričel oddaljevati od konvencij dvanajsttaktne bluesa, toda slednji je vedno ostal temelj, iz katerega je vse izšlo in h kateremu so se belski glasbeniki v naslednjih desetletjih vedno vračali.²² Četudi je samo bluesovsko obliko skladbe (torej dvanajsttaktni blues) postoma (a nikoli v celoti!) zamenjala bolj evropska konvencija menjavanja kitic in refrenov, so sledovi bluesa ostali v različnih žanrih rock'n'rolla prisotni tako v čutnem in poudarjenem ritmu, provokativnih in hedonističnih besedilih ter temačnem zvoku, kot tudi v pretežnem uporabljanju enostavne, a občutene pentatonske bluesovske lestvice.

Kolikor torej poskusimo razumeti pomen revolucije iz bluesa izhajajočega rock'n'rolla, lahko ugotovimo, da sta bili dve ključni točki, po katerih je izstopal iz zvočnih konvencij tistega časa, ravno strukturna enostavnost in plesnost. Premik, ki ga je prinesel, je bil torej enostavno v tem, da je od takrat naprej (malo zaostreno rečeno) potrebno pop glasbo poslušati s telesom, jo čutiti in plesati. Resda se je od petdesetih let naprej zgodilo v svetu popularne glasbe zelo veliko, iz osnovnega rock'n'roll standarda petdesetih let, ki je izšel iz bluesa, so v naslednjih desetletjih različni glasbeniki izpeljali mnogo raznovrstnih glasbenih stilov, ki so potem v spreminjajočih se sociokulturnih kontekstih pridobivali vedno nove vsebine, ampak poudarjena ritmična plesnost in relativna melodična enostavnost sta dve dimenziji, ki sta skupni imenovalci tudi večine tega kasnejšega dogajanja. Ko so na primer v prvi polovici sedemdesetih let mnogi rockovski glasbeniki pričeli svoje delo jemati preveč resno, domišljajoč si, da so veliki umetniki, njihova glasba pa se je pričela približevati nekaterim konvencijam klasične glasbe, se je pojavil punk, ki je rock'n'roll vrnil tja, od koder je prišel: v sfero plesa in enostavnosti. Dejstvo, da so trije akordi, ki so bili narisani na legendarni zadnji strani punkovskega fanzina Snifin' glue, da bi spodbudili mlade punkovce k lastni glasbeni aktivnosti,²³ ravno omenjena bluesovska kombinacija iz G akorda (G, C in D), pove vse.

²² Najbolj znan "bluesovski purist", ki nikoli ni hotel odstopiti od teh načel, je Eric Clapton.

²³ Ob narisanih treh akordih je pisalo: To je akord. To je še eden. In še eden. Sedaj pa pojdi in ustanovi svoj bend.

5. O RAZLIKAH, KI TO NISO, ALI KJE NASTAJAJO POMENI V GLASBI

V prejšnjih poglavjih smo torej poskusili pokazati, da sodobna plesna elektronska glasba in klasični rock v mnogoterih različicah nista nujno dva glasbena žanra, ki bi ju veljalo zaradi očitnih razlik v zvočni podobi jemati kot nekaj v osnovi različnega. Sodobna elektronska glasba je namreč resda narejena na specifičen način (računalniško programiranje) in ima zelo prepoznaven (sintetični) zvok, toda njeni osrednji značilnosti (kakor smo ju identificirali v tekstu) vendarle zgolj nadaljujeta in zaostrujeta glasbeno estetiko, ki jo je uveljavil sedaj že klasični rock'n'roll, na različne načine pa so ju nadaljevali tudi različni pop in rock glasbeni podžanri, ki so se sčasoma razvili iz te osnove. Ta očitna strukturna sorodnost med sodobno elektronsko glasbo in klasičnim rockom pa je pomembna, saj odpira množico novih vprašanj: morda najočitnejše, ki bi ga tu veljalo omeniti,²⁴ je tole: če med glasbeno tradicijo rockovske in elektronske plesne glasbe ni pomembnejših strukturnih razlik, saj obe funkcionirata kot simbolni (zvočni) odpor proti mainstreamu (glasbi, ideologiji, življenjskemu stilu itd.) prav z izpostavljanjem ritma in vzporednim minimaliziranjem melodične sestavine, kje potem nastajajo realne in pogosto precej izpostavljene razlike med oboževalci obeh žanrov (med raverji in rockerji, če poenostavimo)?

Ustrezen odgovor na to vprašanje bi seveda zahteval veliko prostora za pretehtavanje različnih dejavnikov, tako da se bomo v tem besedilu, ki nima ambicij razdelave te teme v podrobnosti, omejili zgolj na nekaj površnih sugestij. Smer razmišljanja, ki jo torej tu povsem neobvezno nakazujemo, je vprašanje, ki verjetno nujno sledi iz ugotovitve o strukturni podobnosti obravnavanih glasbenih žanrov: kje nastajajo pomeni v sodobni popularni glasbi?

Dejstvo, da med pripadniki rave subkulture in pripadniki klasične različice rockovske subkulture obstaja določena odbojnost, da so precej redki primeri glasbenih skupin, ki bi se podale na pot raziskovanja zanimivega prostora na križišču omenjenih glasbenih žanrov in podobno, namreč očitno nakazuje, da posamezniki iz dveh v osnovi relativno podobnih žanrov (kot smo videli) izpeljujejo zelo različne pomeni, s tem pa vzporedno tudi različne identifikacije ter vzajemne negativne naravnosti. Iz tega bi se dalo sklepati, da pomena v sodobni popularni glasbi ne generirajo zgolj "čiste" glasbene dimenzije konkretnega izdelka, temveč tudi (ali predvsem) mnoge njegove spremljevalne okoliščine in dimenzije. Kaj bi to bilo?

Odgovor je razmeroma enostaven. Glede na to, da sodobna popularna glasba funkcionira v vedno kompleksnejšem medijskem, estetskem, socialnem, političnem itd. okolju, ne more biti presenetljivo, da produkcija pomenov neke

²⁴ Nanj me je opozoril Milko Poštrak in se mu za to tu zahvaljujem.

glasbe funkcionira na vedno kompleksnejši ravni. V nasprotju s preteklostjo, če si lahko zamislimo neke vrste idealno-tipsko poenostavitev, ko je glasba generirala pomene v resnici predvsem kot glasba sama, kot zaporedje zvokov različnih višin in dolžin. Na primer, pomeni Mozartove glasbe so nastajali in še vedno nastajajo predvsem na muzikološki ravni: zaporedje not njegovih skladb je, ko je zaigrano, glasba, ki posreduje različne občutke in razpoloženja, tudi stališča in vrednote, sploh če gre za obliko, ki vključuje besedilo (denimo opera). Seveda so tudi tu pomembni nekatere, neglasbeni dejavniki kot je na primer biografija skladatelja (lahkotnost Mozartove glasbe in njegova razmeroma tragična življenjska pot sta na primer v zanimivem nasprotju, to nas usmerja k specifičnemu razumevanju pomenov njegove glasbe), toda ker na tem mestu želimo poudariti to, da je glasba skozi čas, še posebej razumljivo popularna glasba, pričela generirati pomene na vedno več ne- ali obglasbenih ravneh, to seveda pomeni, da imamo danes opravka z neko razmeroma novo, specifično situacijo, ki jo je pri analizi potrebno upoštevati. Pomen neke sodobne popularne skladbe danes namreč ne nastaja zgolj s komuniciranjem zaporedja not, ki jih preigrava skupina v konkretni skladbi, temveč tudi z zvokom ("soundom"), besedilom, imidžem članov, dizajnom plošče, montažo in vizualnimi konvencijami morebitnega videospota, zgodbice v videospotu, s stališči, ki jih poslušalci poznajo iz intervjujev, kontekstom, v katerem se skladba pojavlja (žur, MTV, uradna proslava), in tako naprej. Marsikaj od tega seveda ni v celoti novo, toda verjetno drži, da je vpliv obglasbenih faktorjev pri generiranju pomena neke skladbe danes precej intenzivnejši, kot je bil nekoč.

Kolikor torej z vsemi zadržki vendarle sprejmemo tezo, da pomene v sodobni popularni glasbi ne nastajajo nujno zgolj na strogo muzikološki ravni, pa se nam nakaže odgovor na vprašanje, zakaj prihaja do odbojnosti med poslušalci in izvajalci elektronske in rockovske glasbe: enostavno zato, ker v glasbi, še posebej v sodobni popularni glasbi, v resnici ne šteje toliko glasba sama (čeprav se v bistvu, paradoksalno, vse vrti okoli glasbe), kot množica drugih, neglasbenih označevalcev, ki so nanjo vezani. Razlike med elektronsko glasbo in klasičnim rockom morda na muzikološki ravni niso velike, toda na ravni neglasbenih označevalcev nedvomno so. (Elektronska plesna glasba in rave kot spremljajoče gibanje sta pretežno politična, nezainteresirana, eskapistična, infantilna, optimistična, naklonjena sodobni tehnologiji, medtem ko so na klasični rock in na njegove glasbene podžanre vezane klasične mladinske subkulture v glavnem kritične, uporniške, politično vsaj implicitno angažirane, provokativne, dekadentne, pesimistične in pogosto nenaklonjene sodobni tehnologiji). In ker očitno neglasbeni označevalci v sodobni popularni glasbi v resnici štejejo, ni težko razumeti pomanjkanja naklonjenosti med izvajalci in privrženici dveh struj.

Kot rečeno, te misli so zgolj neobvezna razmišljanje o enem od možnih vprašanj, ki se zastavljajo ob tezi, da na muzikološki ravni razlike med elektronsko glasbo in klasičnimi oblikami rocka niso velike ter da sodobna elektronska plesna glasba zgolj dovršuje projekt, ki ga je rock nakazal že pred pol stoletja. Tu nam namreč ne gre toliko za to, da bi prišli do nekih zelo trdnih in veljavnih interpretacij kompleksnega dogajanja na ravni, ki smo jo tematizirali, temveč – v skladu z uvodom, ki smo ga naredili na začetku članka – za ilustriranje naše trditve, da bi bilo za kulturne študije vsekakor smiselno, če bi poskušale preseči sedaj že morda ritualno vpetost v kritičen politični diskurz, saj bi se tako razprl prostor zelo heterogenega in zanimivega tematiziranja popularne kulture iz najrazličnejših zornih kotov. Na tem mestu še enkrat poudarjamo, da je politično zainteresirana obravnava segmentov sodobne popularne kulture dobrodošla, saj je nesporno dejstvo, da obstaja v sodobnem svetu še vedno množica hierarhij, družbenih cepitev in nepravilnosti, ki jih je smiselno poskusiti odpraviti, ne nazadnje tudi z angažirano družboslovno teorijo. Toda po drugi strani vendarle ne vidimo razloga, zakaj bi takšen projekt izključeval tematiziranje različnih segmentov popularne kulture tudi iz še kakšnih drugih zornih kotov, saj so ti lahko vsaj potencialno zelo zanimivi, inspirativni in iluminativni. Tematizacija razlik med ravom in rockom, ki smo jo naslovili v tekstu, je seveda zgolj ena od tako rekoč neskončnega števila možnosti.

LITERATURA

- BEST, B. (1997): *“Over-the-Couter-Culture: Rethorizing Resistance in Popular Culture”*, v: REDHEAD, S., WYNNE, D. in O’CONNOR, J. (ur.): *The Clubcultures Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford.
- BLAKE, A. (1999): *“Making Noise. Notes from the 1980s”*, v: BLAKE, A. (ur.): *Living Through Pop*, Routledge, London in New York
- BROWN, A. (1997): *“Let’s all have a Disco”*, v: REDHEAD, S., WYNNE, D. in O’CONNOR, J. (ur.): *The Clubcultures Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford.
- COSGRAVE, B. (1999): *“Night and the City”*, v: *Vogue* 11, vol. 165, London.
- FISKE, J. (1996): *“British Cultural Studies and Television”*, v: STORY, J. (ur.): *What is Cultural Studies?* Arnold, London.
- DU GAY, P, HALL, S. et. al. (1997): *Doing Cultural Studies. The Story of Sony Walkman*, Sage Publications, London, Thousand Oaks in New Delhi.
- GILBERT, J. (1999): *“White Light/White Heat. Jouissance beyond Gender in the Velvet Underground”*, v: BLAKE, A. (ur.): *Living Through Pop*, Routledge, London in New York.
- GROSSBERG, L. (1997): *“Re-Placing Popular Culture”*, v: REDHEAD, S., WYNNE, D. in O’CONNOR, J. (ur.): *The Clubcultures Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford.
- INGHAM, J. (1999): *“Listening back from Blackburn: Virtual Sound Worlds and the Creation of Temporary Autonomy”*, v: BLAKE, A. (ur.): *Living Through Pop*, Routledge, London in New York.
- McCLARY, S. (1994): *“Same as it Ever Was: Youth Culture and Music”*, v: ROSS, A. in ROSE, T. (ur.): *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Routledge, New York in London.
- McGUIGAN, J. (1992): *Cultural Populism*, Routledge, London in New York.

- PORTNOY, S. (1999): *"This is Fascism? Raves and the Politics of Dancing"*, v: DETTMAR, K. J. H. in RICHEY, W. (ur.): *Reading Rock'n'roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, Columbia University Press, New York.
- REYNOLDS, S. (1997): *"Rave Culture: Living Dream or Living Death?"*, v: REDHEAD, S., WYNNE, D. in O'CONNOR, J. (ur.): *The Clubcultures Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford.
- RITVELD, H. (1997): *"The House Sound of Chicago"*, v: REDHEAD, S., WYNNE, D. in O'CONNOR, J. (ur.): *The Clubcultures Reader*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford.
- ROOKSBY, R. (2000): *How to Write Songs on Guitar*, Balafon Books, London.
- ROZINA, A. (1999): *"Rave: hedonistične ptice s konca tisočletja"*, v: STANKOVIČ, P., TOMC, G. in VELIKONJA, M. (ur.): *Urbana plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.
- SADIE, S. in LATHAM, A. (ur.). (1993): *The Cambridge Music Guide*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SHUKER, R. (1997): *Understanding Popular Music*, Routledge, London in New York.
- STOREY, J. (1996): *Cultural Studies & The Study of Popular Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- THORNTON, S. (1996): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge in Oxford.
- TOMC, G. (1994): *Profano. Kultura v modernem svetu*, Študentska organizacija univerze, Ljubljana.
- TURNER, G. (1998): *British Cultural Studies. An Introduction. Second Edition*, Routledge, London in New York.
- VELIKONJA, M. (1999): *"Drugo in drugačno. Subkulture in subkulturne scene v devetdesetih"*, v: STANKOVIČ, P., TOMC, G. in VELIKONJA, M. (ur.): *Urbana plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.

Glasba kot orožje – od subverzije do revolucije

Še ne dolgo tega sem živel v prepričanju, da določen podžanr rockovske glasbe ni le per se revolucionaren, ampak je tudi edina avantgarda, ki nas lahko popelje v boljše čase. Ideja, da lahko z neprestano propagando neke glasbene zvrsti, ki se navezuje na določeno politično opcijo oz. metodo delovanja, dosežemo postopno "spreobrnjenje" naivnih žrtev lažne glamurozne estetike in posledično oblikovanje humanejše družbe svobodnih posameznikov, me je nezavedno potisnila do podobnega razmišljanja, kot si ga je veliko prej oblikoval Antonio Gramsci s konceptom kulturne hegemonije. Po njegovem prepričanju naj bi delavski razred ustvaril svojo kulturno hegemonijo, ki bi zamenjala vladajočo meščansko kulturno hegemonijo. Prav tako bi s pankersko glasbeno estetiko prevladale ideje o revoluciji in svobodni družbi nad splošno sprejetimi idejami o nujnosti tržne družbe in kompetitivnosti kot gonilu razvoja. Kljub temu pa nisem doživel nenadnega Savlovega spreobrnjenja, kajti včasih je potrebna postopnost osebnih sprememb. Le tako se lahko zavarujemo pred naslednjo nenadno avtotransformacijo. Da je ujetost subkulture v meščansko kulturo večna, je bilo dovoljšne spoznanje za podajanje kritike razmerij moči z druge točke.

Vera v vsemogočnost glasbe se je vsekakor zmanjšala, pa čeprav se je potrebno držati slavnega izreka Emme Goldman o plesu in revoluciji: "Revolucija, ob kateri ne morem plesati, ni moja revolucija." Iskanje naprednega in konservativnega v glasbi je v vsesplošni zmedenosti in zamegljenosti družbenih odnosov čedalje težavnejše početje. Glasba, ki bo služila revolucionarnemu početju, mora vsebovati element subverzivnosti.

KULTURNA INDUSTRIJA KOT VARUH STATUSA QUO

Toda čemu je namenjena tale subverzivnost? Subverzija glasbe je del kulturnega boja, ki ga bijejo odrinjene, marginalizirane družbene skupine zoper

kulturno hegemonijo "naravne" koalicije vladajočih elit in corpora srednjega razreda. Kulturna hegemonija je dandanes prvi pogoj za prevlado ekonomsko močnejših slojev nad drugimi. Le tako se lahko oblikuje konsenz, imenovan družbena pogodba, ki omogoča ohranjanje politične tvorbe države. Ker je razmišljanje izven etatičnega okvira razglašeno za nenaravno, je anarhist/-ka najbolj zaničevano in osovraženo bitje. Pa čeprav kulturna hegemonija vladajočega razreda pridno vsrkava njene/njegove najboljše ideje. Sredstvo za ohranjanje kulturne hegemonije je kulturna industrija.¹

Kulturna industrija proizvaja popularno glasbo, ki nam ponuja družbeno zaželen model sodobne ženske ali sodobnega moškega. Pa naj bo ta v podobi najstniških idealov Spice Girls ali pa Take That. Pri tem politično nekorektni osebk, kot sta Courtney Love² ali pa Eminem, nikakor ne izpadejo iz tega koncepta. Njihova drugačnost je v postmoderni pravljici o tisočeri enakovrednih resnicah še kako zaželena, saj nakazuje domnevno odprtost in demokratičnost sodobne družbe, ki ni več obremenjena z moralnimi predsodki. Kulturna industrija ustvarja lažno zavest, tako o romantičnih ljubeznih kot o uporništvu. Množična kultura istočasno ustvarja lažni individualizem in lažni kolektivizem.

Kulturna industrija odreka pravo telesno zadovoljstvo.³ Navidezno nenehno nadomeščanje trenutne mode z novo modo je v resnici kulisa za reproduciranje istih osnovnih razmerij, ki tvorijo osnovno družbo kot celoto. Produkti kulturne industrije so zamenljivi predmeti, ki se lahko od vsega začetka proizvajajo za potrebo na trgu. Hkrati se pojavi tudi fetišizacija v različnih oblikah: Kult zvezdniških izvajalcev, obsedenost s tehnično dovršenostjo tehničnih naprav ter osiromašenje posluha s prepoznavanjem le refrenov "zim zelenih melodij". Kljub temu pa lahko kulturna industrija v sebi nosi tudi klice za razvoj kritike sedanje družbe.⁴ Walter Benjamin opozarja na pozitivno vlogo tehnologije množične proizvodnje, ki lahko ustvarjanje iz individualnega spremeni v kolektivni proces. Hkrati pa tudi ustvarja pogoje za kulturni boj.

Kulturna industrija pa presega omejitve na produkcijo umetniških artiklov in zajema celotno postindustrijsko kapitalistično družbo. Primarna naloga kapi-

¹ Termin uporabljata Adorno in Horkheimer namesto bolj uveljavljenega popularna kultura. S tem hočeta poudariti značilnost množične proizvodnje in potrošnje.

² Nekdanja pevka rockovske skupine Hole, ki pa je javnosti znana kot vdova najstniškega heroja Kurta Cobaina, pevca in kitarista skupine Nirvana.

³ "Kulturna industrija konzumente nenehno goljufa za tisto, kar jim nenehno obljublja. Menico na užitek, ki ga ponujata vsebina in oprema, podaljšuje v nedogled: varljiva obljuba, iz katere pravzaprav sestoji vsa predstava, pomeni, da do stvari same nikoli ne pride." Horkheimer and Adorno: *Dialectic of Enlightenment*, str. 139.

⁴ "Če hoče zajeti množice, zaide sama ideologija kulturne industrije v sebi v enake antagonizme kot družba, na katero je merila. Vsebuje protistrup zoper svojo lastno laž." Adorno.

talistov ni več proizvodnja stvari in izkoriščanje dela, ampak ustvarjanje kulture, iskanje sredstev za prepričevanje potrošnikov za čim večjo potrošnjo, prepričanje, da je novo superiornejše od starega in da se vsakršen občutek nesreče lahko odpravi z novim nakupom. Adorno smatra popularno kulturo za "v celoti sintetičen zvešek, ki so nam ga cinično vsilili od zgoraj". Že Nietzsche je ugotovil, da sta država in množična kultura bridka nasprotnika pristni kulturi ter proizvajata povprečnost in kulturno zaostalost, pa tudi množični histeriji kot sta nacionalizem in antisemitizem. Pozornost posvečata trivialnemu, nepotreb- nemu in senzacionalnemu ter povzročata homogenizacijo in konformizem. Kajti popularna kultura se ustvarja v upravah korporacij s pomočjo demografskih študij. In tudi ne razsvetljuje in ne izraža smisla, ampak si prav nasprotno prizadeva narediti ljudi neumne in samozadovoljne. In na tej točki mora subverzivna glasba⁵ pretrgati s popularno kulturo.

SPOZNAJ SVOJEGA SOVRAŽNIKA!

Etično poslanstvo glasbe do ljudi bi lahko razdelili v štiri smernice:

- Dialog z ljudmi,
- Stik z ljudmi,
- Vključevanje ljudi,
- Spreminjanje ljudi.

Subverzivna glasba se dotika vseh štirih smernic, kajti njena naloga je vzpostaviti dialog, stik, sodelovanje in spremembe. Njen cilj je izpodkopavanje kulturne industrije, iskanje alternative, prebujanje kreativnosti in obujanje pozabljenega življenja.

Subverzivno glasbo lahko po predmetu boja razdelimo na:

- a) kulturni boj nekonvencionalnih glasbenih praks;
- b) protisistemske ideološke boje širši publiki sprejemljivih glasbenih žanrov;
- c) protikorporacijski boj in avtonomija glasbenih ustvarjalcev.

Določen glasbeni ustvarjalec lahko v delovanju združuje več kot samo eno vrsto boja, nikakor pa ne več kot dva, kajti A) in B) sta izključujoča načina delovanja. Medtem ko zasledimo elemente poudarjanja neodvisnosti C) pri obeh.

Subverzivna glasba želi spremeniti poslušalca, ga odtegniti od golega konzumiranja vedno nove glasbe. Njen namen je ustvarjati kreativne poslušalce, ki

⁵ Ali je sploh mogoča subverzivna glasba v obstoječih razmerah kapitalističnega sistema? "Glasba ni nič drugega kot abstrakcija stare in omejene ideje o buržoazni samorealizaciji, lastni uspeh kreativnih umetnikov, ki pušča druge za seboj v prahu, določene za potrošnjo 'kreativnosti' v dolgočasni embalaži." (The (International) Noise Conspiracy)

se bodo razvili v ustvarjalce lastne glasbe. Na tej točki bo ubežal iz družbe potrošnikov in postal avtonomen producent. Pri tem ga bo omejevala samo njegova domišljija. Zavrnil bo konformizem meščanskega tipa poslušalca.⁶ Prav tako bo kritično gledal na povprečne konzumente glasbe, ki si z glasbo lajšajo bridkosti življenja, se izogibajo neprijetnostim, kompleksnostim, večplastnostim v glasbi in tako obravnavajo tudi svoje življenje ter projicirajo družbo v čimbolj enostavne, redukcionistične sheme.⁷

“Glasbeni zvok, ki je življenju tuj, je postal našim ušesom preveč domač. Hrup je po drugi strani zmeden in nepravilen kot samo življenje, nikoli dokončno ne razkrije vseh svojih presenečenj. S selekcijo, koordinacijo in nadzorovanjem hrupa bi lahko obogatili človeštvo z novimi in nepričakovanimi viri užitka.” – Luigi Russolo

Najbolj radikalen prelom s cenenimi melodijami predstavlja hrup. Zaradi svoje neznosnosti za ušesa brez vaje si je pridobil avantgardni značaj. Vendar tržnemu sistemu ne more ubežati še tako nekonvencionalna glasbena in neglasbena praksa. Z razvojem novih instrumentov od električnih kitar do računalnikov se je stopnja hrupa v glasbi povečala. Prav tako se je tudi povečala toleranca poslušalcev. Zatorej ni nič tako presenetljivega, da imajo tudi najradikalnejši noise eksperimentatorji svoje potrošnike. Hrup sicer razširi spekter človekovega sprejemanja, vendar se odnosu med blagom in kupcem ne more izogniti. In se mu tudi ne bo mogel neodvisno od radikalne spremembe same družbe.

Kljub vsej radikalnosti umetniške forme, ki odpravlja pasivno spremljanje glasbe, glasbena oblika sama po sebi še ne zmore politične artikulacije, ki bi lahko služila kot generator družbenih sprememb. Kljub neizpodbitnemu vplivu na posameznikovo intimno dožemanje realnosti pa sama po sebi ne promovira revolucionarnih idej, brez katerih si ustvarjanja alternativ ne moremo zamisliti. Zato je takšna glasba le nujen spremljevalec dogajanja v subkulturnih krogih ter tu in sedaj predstavlja polnost glasbenega doživetja, za katerega nas kulturna industrija vsak dan znova oropa, ko nas posiljuje s predvidljivimi melodijami, kot je predvidljivo posameznikovo vsakdanje življenje.

Da bi se izognili getoizaciji in prepričevanju prepričanih, se marsikateri glasbeni izvajalec, ki daje svojemu umetniškemu početju eksplicitno politično noto, odloči, da bo vstopil v kolesje kulturne industrije. In poskušal s pomočjo

⁶ “Ta poslušalec je vselej sovražen do eksponirane nove glasbe; dokazuje si svojo raven, ki ohranja vrednote in jih hkrati diskriminira, ko skupaj z drugimi rentaći proti domnevno zmedeni zadevi. Socialno naravo tega tipa definirata konformizem, konvencionalnost.” Adorno: Uvod v sociologijo glasbe, str. 21.

⁷ “Kritika zadeve mu je tako tuja kakor napor zaradi nje. Skeptičen je zgolj proti temu, kar ga sili k samoovedenju; pripravljen se je solidarizirati z lastnim cenjenjem, da je odjemalec; zadržto je zaprisežen fasadi družbe, kakršna mu pomežikuje iz ilustriranih revij.” Adorno (str. 32)

kupljene vrvi obesiti njenega prodajalca – kapitalista.⁸ Tako poznamo tudi primer anarhistično usmerjene skupine Chumbawamba, ki je prešla iz obdobja samoizdajanja glasbenih plošč in ostre kritike transnacionalk v obdobje sodelovanja s transnacionalno družbo E.M.I.⁹

V 19. stoletju Marx postavi paradigmo, da bo proletariat odpravil kapitalizem. V drugi polovici 20. stoletja so se pojavile ideje, da bi lahko vlogo zgodovinskega subjekta sprememb prevzeli naglo rastoči sloj študentk in študentov ter rockovske glasbenice in glasbeniki. Robyn Marasco navaja primer ameriške skupine Rage Against the Machine, ki v sebi združuje raznolikost progresivnih gibanj, ki vodijo skupni boj za socialno pravičnost in enakost. Ker je v razvitem svetu industrija zabave v največji meri zamenjala zadimljene manchesterske tovarne, naj bi prišli pogrebniiki iz njenih vrst. Preprosta logika, ki pa nam ne prikaže, da je v resnici tako. Ali RATM uporabljajo orodje potrošniškega kapitalizma za njegovo spodkopavanje? Ali kapitalizem prodaja anti-kapitalizem in “družbeno revolucijo”? V svoji totalnosti kapital skomercializira tudi sam upor proti njemu.¹⁰ Glasbena industrija bo prodajala revolucijo, dokler ne bo začutila, da jo ideja ogroža. Poslušanje radikalnih pesmi pa še ni politični aktivizem. Gre le za potrošništvo revolucionarnih idej. Še ena tržna niša.

Poleg tega je pristajanje na iskanje najmanjšega skupnega imenovalca, v tem primeru najširšim množicam sprejemljiva glasba, vprašljivo. Ker je glasbeni okus precej okužen z vsem, kar bombardira z radia in televizije, je dojemljivost za kreativnejšo glasbo precej zmanjšana. Izvajalec, ki želi razširiti svoje politične ideje, se mora prilagoditi določenemu okusu, načinu delovanja (z vsemi orodji kulturne industrije) in pristati na večjo ali manjšo odvisnost od založbe.¹¹ Pri tem pridemo tudi do večne dileme o razmerju med sredstvom in ciljem, kajti prav tu je protislovje več kot očitno. Sredstvo je del kulturne industrije in proizvaja prav takšne učinke. Cilj pa je sprožiti spremembe, ki bodo prinesle družbo, ki je še ni. Vsekakor pa ne moremo idealizirati ne popolne skladnosti med sredstvi in cilji, niti ne more vedno cilj upravičevati sredstev. V delovanju, ki je tako ali tako vedno znotraj sistema, pa vendar ne vedno tako blizu centrom moči, moramo

⁸ Tom Frank je v luči neprestanega prodajanja revolucije in najstniškega uporništvá Marxovo domisljico karikirál, da kapitalisti služijo mastne denarce s tem, da zaračunajo ogled ritualne simulacije linča neskončnim hordam pest dvigujočih uporniških mladcev in mladenk.

⁹ Chumbawamba je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sodelovala na kompilacijski plošči Fuck E.M.I., ki je parodirala glasbena dela glasbenikov, ki so snemali za omenjeno transnacionalko. Konec devetdesetih let so angleški punk rock bendi izdali vinilni singel, ki se norčuje iz domnevne hipokrizije Chumbawambe.

¹⁰ “Celo estetske aktivnosti političnih opozicij so eno v svoji navdušeni ubogljivosti nad ritmom železnega sistema.” Adorno, Horkheimer.

¹¹ Najboljše pogoje si lahko izposlujejo le največje skupine, katerih tržna vrednost je tako mamljiva, da so jim založbe pripravljene popuščati.

biti v vsakem konkretnem primeru previdni. Kajti naivno prepričanje v izkoriščanje orodja sovražnika za svoje namene se lahko sprevrže v karikiranje samega sebe. In revolucionarni slogani in simboli postanejo le še blagovne znamke.

Frontalni boj proti transnacionalnim medijskim korporacijam je dediščina pankerske potrebe po avtonomiji kulturnega delovanja, strahu pred izgubo avtentičnosti in tudi strahu pred vdorom v tesno, varno zaprto subkulturo.

Subverzija kot protikorporacijski boj predpostavlja vzpostavitev lastne mreže, ki naj bi služila medsebojni komunikaciji in pravičnejši menjavi. Največkrat se takšne ideje napajajo v ideologiji "small is beautiful", ki stremi k povratku k obvladljivemu ne-korporacijskemu kapitalizmu s človeškim obrazom. Pri tem je precenjena možnost avtonomnega razvoja znotraj sistema, katerega značilnost je prav njegova totalnost. Vsakršen poskus neodvisnega delovanja je že v osnovi onemogočen. Tudi načelo "do it yourself" sestoji predvsem iz neodvisnega, ne-korporacijskega proizvodjanja potrošnega blaga. Razlike, ki se poudarjajo, so odsotnost sodelovanja ali kolaboriranja s kompromitiranimi transnacionalkami,¹² neodvisnost umetniškega delovanja in ignoriranje medijskega trušča. Prisotni so tudi radikalnejši poskusi, katerih namen je preseganje tržnih modelov. Največkrat pa ostane le pri sodobni verziji menjalnega gospodarstva, saj manjše neodvisne založbe medsebojno zamenjujejo izdelke. Pri tem ne upoštevajo tržne cene artikla, ampak zamenjujejo 1 zgoščenko za 1 zgoščenko. Med različnimi formati pa se menjava odvija na podlagi točkovanja določenega formata.

Izreden pomen ima seveda tudi fanzinarska scena, ki je sredstvo za izmenjavo informacij po vsem svetu. Kljub nekaterim izrazito politično orientiranim zinom pa velika večina opravlja enako vlogo, kot jo imajo MTV in mainstreamovski glasbeni časopisi. Za svoj obstoj v velikih nakladah so prisiljeni velik del prostora prodati kot oglase za glasbene založbe. Vsekakor se tudi tu obrača že veliko denarja in med tako imenovanimi neodvisnimi založbami nastopi vedno večja diferenciacija. Med mnogimi neodvisnimi založbami je prisotno kopiranje marketinških obrazcev velikih, tako imenovanih major založb. Vedno več denarja gre za promocijo, reklamo in začaran krog je sklenjen. Kar naj bi bilo alternativa tržnemu modelu, se je sprevrglo v slabo kopijo, ki na račun dobrega imena neodvisnosti privablja mlade idealistične poslušalce.

Tak pristop ima poleg velikega odmerka samoprevare pri oblikovanju ustrezne alternative tržni družbi veliko pomanjkljivost, ker večinoma zanemarljivo pomen same glasbe za človekovo emancipacijo. Ekonomski faktorji so edini

¹² Trg nosilcev glasbe obvladuje 5 do 6 transnacionalk, ki so v preteklih desetih letih pokupile tudi nekatere uspešnejše »neodvisne« založbe. Delež drugih založb je na svetovnem trgu zanemarljiv in s svojimi potezami nikakor ne morejo vplivati na delovanje trga, česar pa za transnacionalke nikakor ne moremo reči.

upoštevani, tako da se niti ne opazijo procesi repetitivnosti, odsotnost raziskovanja pokraj in strah pred drugačnostjo. To je tudi usodno zaznamovalo predvsem pankovsko sceno, ki je najvztrajnejša zagovornica načela "naredi sam", kjer sta glasbena uniformnost in konformizem poslušalcev izničila vse pridobitve alternativnih ekonomskih poskusov.

Ekonomski boj pa vključuje še eno zelo pomembno fronto subverzivnosti: vprašanje avtorskih pravic. Avtorska pravica pomeni monopol nad določenim kulturnim produktom. Ne samo nad določeno materialno pojavnostjo, ampak tudi nad idejami, besedami, zvočno sekvenco itd. Vprašanje, ki ostaja odprto, je, kje je meja med kopiranjem in izvirnim delom. Vsekakor je jasno, da gre pri vprašanju avtorskih pravic in pravic intelektualne lastnine za nadaljnjo privatizacijo in lastninjenje še zadnjih preostalih svobodnih področij človekovega bivanja. Potem ko so razdelili zemljo in prevzeli proizvodna sredstva ter so se vsi produkti zemlje in strojev znašli v rokah manjšine, so se odločili, da morajo tudi ideje prinašati materialne plodove, pa ne tako, da bodo spreminjale svet, ampak v čisto konkretni profitni stopnji. Ni nenavadno, da istočasno poteka boj za popoln nadzor nad pretenciozno razglašnim drugim svetom, nad navideznim svetom medmrežja, in nad reprodukcijskim mehanizmom življenja, nad genskim zapisom. Argument za avtorske pravice je navidez nesporen, saj naj bi zagotovil ustvarjalcem zaslužek in preprečil protipravno izkoriščanje tujega dela. Sumničavi lahko postanemo že ob dejstvu, da so največje zagovornice avtorskih pravic transnacionalke.¹³ Osebam, ki jim je pravo vdihnilo življenje, verjetno ne gre za altruistično zaščito ubogih glasbenikov. Državi gre za nadzor nad vsem obstoječim, kajti tako lahko že vnaprej prepreči spodkopavanje temeljev, kapitalu pa gre za dodatno izkoriščanje človeških virov in onemogočanje prostega pretoka idej, ki bi lahko bile nenazadnje precej nevarne. Brezplačno prejmemo le reklamne publikacije, ki novačijo nove potrošnike, medtem ko postaja znanje tržno blago, ki si ga vsakdo ne bo mogel več privoščiti. Avtorske pravice v glasbi so privedle do tega, da je glasbeni kolaž protipraven, v kolikor ne pridobiš vseh dovoljenj od lastnikov zvočnih sekvenc, to pa je zamudno in drago. Onemogočanje kreativnosti, ki se razvija z uporabo različnih idej in rešitev, pa je rezultat takšne monopolizacije idej. Pri

¹³ Reprezentativni primer tega dogajanja je program napster, ki omogoča prosto izmenjavo glasbe med uporabniki medmrežja. Tu se je združila komunikacijska tehnologija z idejami o prosti uporabi dobrin. Kar je privedlo do hitre reakcije transnacionalk, ki so začutile ogrožanje monopola nad glasbenimi izdelki. Nasploh deluje tehnologija velikokrat v nasprotju z željami proizvajalcev. Sedaj lahko že reproduciramo zgoščenko na svojem računalniku in pri tem ne izgubimo kvalitete zvoka. Porabniki glasbe lahko upajo, da bo končno padla nenormalno visoka cena zgoščenk in s tem tudi visoka profitna stopnja založb. Izdelava zgoščenke terja manj stroškov kot izdelava vinilne plošče, pa vendar je glasbena industrija dvignila ceno zgoščenke za 50 % cene vinilne plošče.

vprašanju avtorskih pravic gre le za odločitev med čimvečjo regulacijo pravne države, ki bo ščitila avtorsko delo, in lastnino založb nad idejami, tako glasbenimi kot likovnimi, kot tudi nad besednimi zvezami, ali pa za dokončno odpravo lastnine. Ne samo lastnine nad idejami, ampak lastnine nad vsemi proizvodnimi sredstvi.

PRAKSA ROCKOVSE SCENE

Po nekajletni aktivni udeležbi na odrih večinoma manjših klubov sem prišel do empiričnega spoznanja, da je političnost in angažiranost v glasbi prej izjema kot pravilo.¹⁴ Kajti tako imenovane glasbene scene so kot subkulturni pojav le del kulture sedanje družbe. In ker je današnja družba deklarirano apolitična (in favorizira “strokovno” reševanje problemov), bi bilo zelo težko pričakovati popolnoma nasprotno stanje na sceni, ki v resnici zavzema pri večini udeleženi le delček njihovega življenja. In posameznik ne išče političnega angažmaja, ampak sprostitev, zabavo, ali kakor bi rekli uradni duhamorci, gre za “kvalitetno porabo prostega časa”. Kajti posamezniku v vsakdanjem življenju ni dovoljena zabava, njegovo robotizirano delo je dolžnost in ima prednost pred kakršnimkoli ustvarjanjem, ki se označi za zabavo. Zabavo pa si lahko privoščijo le med časom, ki je namenjen zabavi. Zabavi za konec tedna. Zaradi takšne ostre ločitve med resnim delom in “le” zabavo posameznik ne povezuje več zabave in dela. Delo se tako reducira na odtujena, rutinska opravila, zabava pa postane samo nujna potreba, vedno bolj ponavljajoči se ritual. Posameznica in posameznik sta postala ujeta v trodelnost življenja, 8 ur dela, 8 ur spanja in 8 ur prostega časa in počitka.¹⁵

Kako naj se okoli subkulture oblikuje kritična masa, ki bi si prizadevala za korenite spremembe v družbi? Rockovska glasba je zadnjih 50 let prevladovala v popularni glasbi, pa čeprav bi nekatere njene oblike zelo težko spravili na skupni imenovalc. Kaj sploh je rock? Ali si lahko privoščimo takšno omejitev? Kje lahko postavimo meje med rockom in drugimi glasbenimi žanri? Objekt mojega zanimanja je subverzivna glasbena dejavnost in kot takšna se le delno prekriva s pojmom rocka.¹⁶ Subverzivno glasbo lahko ustvarjajo deklarirano

¹⁴ Nekateri se pri tem celo izgovarjajo, da niso politični, saj nočejo izpasti resni, brez smisla za humor. Pri tem gre za precej nesrečno napačno enačenje dnevne strankarske politike za politiko posameznika in vsakdanjega življenja. Po drugi strani pa se pojavljajo bendi in posamezniki, ki politične slogane jemljejo za okras in za določitev življenjskega stila. Pri tem se pomen političnih sloganov popolnoma izgubi in naključnemu mimoidočemu pomenijo le še eno dodatno subkulturo.

¹⁵ Ta delitev posameznikovega delovnika je značilna za model socialne države. Ker se le-ta zadnja leta zaradi okrepljenega razrednega boja umika zaradi potrebe po rastočih dobičkih, se tudi razmerje spreminja v korist dela.

anarhističen hardcore punk bend, le na videz zabavljaški hiphop, pa tudi impro jazz glasbeniki. Ker nikakor ne moremo reči, da je celoten rock subverziven in kot tak večinoma progresiven, se lahko na žalost pomudim samo pri manjšem delu rockovske scene.

Rockovska glasba je v preteklih petdesetih letih povezovala revolucionarno mladino in jo spodbujala k uporabi.¹⁷ Vprašanje, ali rock lahko vzpodbudi družbene spremembe, pa ostaja, kljub precejšnji konservativnosti pretežnega dela rockovske scene.

Rock skozi čas igra zelo različne vloge. Do šestdesetih let je bil del kulturnega spopada med rigidnimi držami meščanske družbe in emancipatornimi težnjami novih generacij. Na pragu 21. stoletja, ko smo doživeli integracijo tudi najbolj ekstremnih glasbenih žanrov v kapitalistični trg, je takšen kulturni spopad precej oslavljen in deluje na neki drugi ravni, kot bi si ga predstavljali npr. levi radikalci. Kje so časi, ko je slogan sex, drugs and rock'n'roll pomenil grožnjo tedanjemu sistemu? Seksualna revolucija je mimo, kapitalizem pa njene pridobitve s pridom izkorišča. V navezi s paradnim konjem nove ekonomije – internetom – je seksualna industrija dobila še dodaten zagon. Mamila so sicer še vedno večina ilegalna, vendar boj za njihovo legalizacijo ni ravno revolucionaren projekt, ker jih pošilja v naročje najbolj represivnega sistema v človeški zgodovini – države. Pričakovanja o emancipatorni vlogi mamil pa so bila tudi preveč naivna. Prisotnost mamil med najvišjimi družbenimi razredi to delno potrjuje.¹⁸

Rock ima torej dvojno naravo. Če v danem trenutku deluje kot progresivna družbena sila, je lahko njegovo delovanje že takoj v naslednjem trenutku konservativno.

KONSERVATIVIZEM ROCKOVSKÉ GLASBE

V določenih časovnih intervalih se v kapitalistični kulturni produkciji ponuja vedno znova "rehash"¹⁹ rockovskih podžanrov, ki nudijo novim generacijam enake lažne občutke svobode in nekomformistične upornosti. Na začetku devetdesetih let se pojavijo novi junaki, ki obujajo zapuščino kitarkega

¹⁶ Subverzivno pri tem pojmem kot spodkopavanje prevladujoče kulture, kulturne hegemonije.

¹⁷ Mnogi se s tem ne bi strinjali in rocku očitajo celo kontrarevolucionarno vlogo. "Dandanes je rock nostalgijna glasba in je pripomogel h gašenju velikega dela revolucionarne energije sedemdesetih let." (Alfredo M. Bonanno) "Moja teza je, da je rock sedaj dragoceno orožje vladajočega razreda kot oblika družbenega nadzora." (Charles Parker)

¹⁸ Pri tem je sicer treba upoštevati raznolikost mamil in njihove najrazličnejše učinke.

¹⁹ "Rehash" je ponavljanje starih idej.

zvoka šestdesetih in sedemdesetih let. Pri tem so najmočnejše prežvečeni The Stooges in Led Zeppelin. Mediji so tudi skovali oznako, s katero se bo lahko poistovetila nova generacija. Glasbo so poimenovali grunge, generacijo najstnikov devetdesetih let pa Generacijo X. Kulturna industrija sicer na začetku trenda ne ustvarja glasbenih skupin, ampak poišče najzanimivejše skupine, ki že leta delujejo v glasbenem podzemlju, daleč od obzorja skavtov velikih založb. Z razvojem trenda pa se pojavijo tudi oponašalci, ki veliko bolj ustrezajo umetno ustvarjenemu stereotipu grunge skupine kot pa "pionirji" glasbene scene. Ko je sredi devetdesetih let trend izgubil potencial ohranjanja najmanjšega skupnega imenovalca potrošnikov, je glasbena industrija odkrila novo zlato jamo v "revivalu" pankrockovskega izbruha s konca sedemdesetih let.²⁰ Na prelomu v tretje tisočletje so uporništvo, ki je samemu sebi namen, predstavljali tako imenovani rap metal bendi, ki gradijo svojo glasbo na glasbeni skici komada Bring the Noise, proizvoda sodelovanja hip hop legend Public Enemy in thrash metalcev Anthrax.

Razliko med starim in novim rockom lahko najdemo predvsem v znova posnetih replikah starih komadov z uporabo najnovejših snemalnih tehnik in vseh drugih studijskih zvijač, ki jih omogoča hitro razvijajoča se digitalna tehnologija. Ortodoksnost rockerskega glasbenega izraza je preveč samoomejujoča, da bi bila lahko potencialno osvobajajoča. Navidezna avantgardnost glasbe, ki uporablja nove glasbene pripomočke, nas zavede, da slavimo njeno genialnost in superiornost nad prejšnjimi oblikami. Pri tem pozabljamo, da gre le za izkoriščanje nove materialne predispozicije, ki jo je ustvaril tehnološki razvoj kapitalistične družbe. Uporabi se samo tisto, kar sedaj v tem zgodovinskem trenutku obstaja, prej pa tega seveda ni mogel nihče uporabiti, ker teh materialnih možnosti preprosto ni imel. Razvoj sodobne glasbe je nasploh vezan na tehnološki napredek.

Rockerske glasbene skupine imajo večinoma tudi pevca. Besedila tako postanejo pomemben del skladbe, pa čeprav so velikokrat uporabljena samo kot zvočna poživitev skladb in je vsebina precej zanemarjena. Prav ta vsebina pa skriva možnost ideološkega agitpropa. Zato je tudi veliko glasbenih skupin označenih za radikalne, pa čeprav njihova glasba temelji na že slišnem in ne prinaša nič novega. Goji zlahko tradicijo, s čimer v ničemer ne zaostaja za drugimi ljubitelji tradicionalnega, ki so si svoj politični dom našli na desni strani. Vprašanje razmerja med glasbo in besedilom ostaja še vedno odprto. Presegla ga je samo instrumentalna glasba.

²⁰ V tistem času so ameriški pop punk bend Green Day primerjali z angleškimi Buzzcocks in The Boys, ki sta združevala pop senzibilnost Beatlesov in agresivnost Sex Pistolsov.

“V času tehnične reprodukcije umetnine krni njena avra.” – Walter Benjamin

Tehnologija reprodukcije spreminja tudi glasbo samo. Benjamin je do podobnega spoznanja prišel, ko je primerjal sliko in fotografijo ter film. Medtem ko enkratna umetnina, slika, nima kopije in izžareva svojo edinstvenost ter avtorjev osebni angažma, masovna reprodukcija fotografij in filmskega traku tega nima več.²¹ Pri reprodukciji rockovske glasbe na nosilcu zvoka prav tako izgine avra, ki jo lahko opazimo na koncertnih nastopih. S favoriziranjem nastopov iščemo izvirno prvinskost rocka, ki pa hkrati ne pomeni povratek v preteklost, ampak subverzijo tehnološke družbe, ki proizvaja vedno nove kopije in nadomestke. Na koncertnem nastopu je intimna vez med poslušalcem in izvajalcem prisotna, predvsem v manjših klubih.²² Ob poslušanju zgoščenk v domači sobi pa te vezi ni, ampak gre le še za enostransko sprejemanje informacij, umetnosti.

KREATIVNOST KOT PREBOJ IZ ZAČARANEGA KROGA PRODUKCIJE, POTROŠNJE IN ORGANIZACIJE

“Laboratorij posameznikove kreativnosti spreminja navadne kovine vsakdanjega življenja v zlato z revolucionarno alkimijo.” – Raoul Vaneigem

Subverzivna glasba mora pomagati posamezniku razvijati kreativnost in jo uporabljati za cilje, ki jih sistem ne more vključiti v svoje delovanje. Kajti kapitalistični sistem vsekakor spodbuja kreativnost, ki služi njegovi reprodukciji. Človek je kreativen 24 ur na dan. Le z večjo kreativnostjo se lahko v posamezniku pojavi spontanost,²³ ki je predpogoj za revolucionarno spreminjanje vsakdana. Pa naj bo ta spontanost uporabljena v drgnjenju kitare ali pa v boju proti državi, njeno obvladovanje trenutka mora biti totalno.

Kreativnost in spontanost lahko sprožita nastajanje nove glasbe, ki bo povratno učinkovala na samo družbo. Posameznik se bo kot subjekt lahko uprl objektivnemu stanju in s pomočjo glasbe poskušal premikati “ledeno goro”.

²¹ “Celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade: ‘tukaj’ in ‘zdaj’ umetnine, njena enkratna bivajočnost na mestu, kjer je.” (Walter Benjamin)

²² Ni zanemarljiva tudi kvantitativna razlika med majhnimi klubi in velikimi dvoranami ter stadioni. Po eni strani imamo opraviti z distanco med publiko in izvajalcem glasbe, ki se večja premosorazmerno z velikostjo dvorane, po drugi strani pa veliki pop dogodki z ustvarjanjem božanskosti nastopajočih kažejo na ne tako presenetljivo podobnost z nacističnimi in stalinističnimi zborovanji ter kultom osebnosti.

²³ “Spontanost je oblika bivanja kreativnosti: ni izolirano stanje, ampak neposredna izkušnja subjektivnosti. Spontanost konkretizira slo po ustvarjanju in je prvi trenutek njene praktične realizacije: je prvi pogoj za poezijo, impulz za spremembo sveta v skladu z zahtevami radikalne subjektivnosti.” (Raoul Vaneigem)

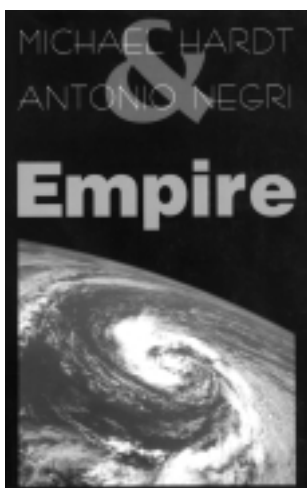
Sama glasba ni čudežna formula za rušenje moči, kajti kot smo videli, je lahko nadvse pomemben produkt kulturne industrije. Prav zato so pomembni samokritika, refleksija lastnega početja, izogibanje izčrpavanju v projektih, ki bodo delovali kratkomalo reakcionarno. Ne bodo služili osvobajanju človeka, ampak ga bodo slepili z bliščem osebnih ciljev. In zato ne sme subverzivni glasbenik revolucionar ali glasbenica revolucionarka nikoli pozabiti, da je glasba lahko le "soundtrack" revolucije, ki bo glasbo dokončno združila z vsakim posameznikom in posameznico ter jo osvobodila vseh nepotrebnih okraskov. Obenem pa še ustvarila neštete umetniške prakse, ki si jih pred revolucijo sploh ne moremo zamisliti.

LITERATURA

- ADORNO, THEODOR W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- ADORNO, THEODOR W., in HORKHEIMER, MAX (1944): *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, v: ADORNO, THEODOR W., in HORKHEIMER, MAX: *Dialectic of Enlightenment*.
- BENJAMIN, WALTER (1998): *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, v: BENJAMIN, WALTER: *Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- BONANNO, ALFREDO M. (1990): *Perdita del linguaggio*, v: BONANNO, ALFREDO M.: *Anarchismo e societa post industriale*, Edizioni anarchismo, Catania.
- FRANK, TOM (1995): *Alternative to what?*, v: SAKOLSKY, RON, in WEI-HAN HO, FRED (ur.): *Sounding off!: Music as Subversion/Resistance/Revolution*, Autonomedia, New York.
- FRITH, SIMON (1987): *Sociologija roka*, IIC, Beograd.
- JAY, MARTIN (1991): *Adorno*, Krt, Ljubljana.
- KELLNER, DOUGLAS: *Nietzsche's Critique of Mass Culture*.
- ROBYN MARASCO (2000) v *Heartattack #27*, Goleta.
- MURŠIČ, RAJKO (2000): *Trate vaše in naše mladosti*, Subkulturni azil, Čeršaki.
- NEGATIVLAND (1995): *Fair Use*, v: SAKOLSKY, RON, in WEI-HAN HO, FRED (ur.): *Sounding off!: Music as Subversion/Resistance/Revolution*, Autonomedia, New York.
- THE (INTERNATIONAL) NOISE CONSPIRACY: *Survival Sickness*, Burning Heart Records, Orebro.
- VANEIGEM, RAOUL (1994): *The Revolution of Everyday Life*, Left Bank Press, London.



Citalnica



Dušan Rutar

Imperij, a Network Power, Post-Telo & Druga globalizacija

MICHAEL HARDT, ANTONIO NEGRI: *Empire*
Cambridge, Massachusetts, London 2000: Harvard
University Press, 478 str.

Amerika. Pred Kolumbom. Bila je odprt prostor, bila so nova obzorja. Kolumb je bil nosilec drugačnega razmišljanja: odprte prostore lahko razumemo kot kraje, ki jih je mogoče osvajati. Verjeli so v svobodo; pionirji namreč, ki so bili paradoksnostno podrejeni protestantski etiki in trdi kolektivni tradiciji. Toda ta odprti prostor ni bil prazen; tam so že zelo dolgo živeli Indijanci. Torej jih je bilo treba odstraniti ali asimilirati, podrediti. Storili so oboje. Z neverjetno lahkoto; imeli so jih za primitivne ljudi. Nekateri pa še vedno hvalijo protestantsko etiko!

Oblast ni nekaj, kar nam vlada; oblast je nekaj, kar nenehno ustvarjamo – brez ustvarjalnosti ne bi bilo [nobene] oblasti (str. 165). Ko ni več transcendentne oblasti, je le še imanentna oblast.

Nacionalnih ekonomij kmalu ne bo več (str. 151). Postmodernizem je logika poznega kapitalizma ali globalnega hiperkapitalizma (cf. *ibid.*). Ta ne priznava nobene meje. Sodobno kolektivno potovanje skozi hiperrealnosti nadoločajo izkušnje iz gigamarketov; tržne strategije temeljijo na razlikah oz. drugačnosti: več drugačnosti – toliko bolje za tržne strategije (str. 152). Korporativni svet napolnjujejo svobodne igre, ki maksimizirajo ustvarjalnost. Naloga šefov je preprosta: organizirati [pastoralno & psihološko] vse drugačne in ustvarjalne ljudi, da bodo profiti za nekatere še večji.

Resnica nas ne bo osvobodila, osvobodi nas lahko le nadzor nad proizvodnjo resnice (str. 156). In [ključni] pogoj vsake proizvodnje so reveži (str. 158). Ti sicer nimajo nobenega nadzora, zato pa razumejo, kako se proizvaja resnica. Znanstveniki pa so v glavnem le hlapci.

Ne zavzemamo se za drugačnost & različnost: ne zavzemamo se za drugačno & različno globalizacijo. Zavzemamo se za drugo globalizacijo. In kaj je to? Nastavke za razmišljanje o tem najdemo v odlični razpravi, ki je pred nami.

Že dolgo nastaja nova, globalna oblika suverenosti: IMPERIJ. Tako pravi Michael Hardt & Antonio Negri v svoji obsežni razpravi, v kateri ameriško svobodo razumeta kot a network power (str. 172). Daleč od tega, da bi suverenost, tj. oblast, avtonomnost, neodvisnost, svoboda izginjala. Kje pa: pričemo novi suverenosti, ki je suverenost, avtonomnost, svoboda, popolna neodvisnost Imperija; ta je globalna mreža. Suverenost ni suverenost nacionalnih držav ali suverenost oblastnikov, monarhov; še manj je suverenost konkretnih in živih posameznikov, navadnih

smrtnikov. To pa še ne pomeni, da o njej ne moremo govoriti; preselila se je na neko drugo, globalno raven, ki jo je težko razumeti. A preselitev se je zgodila že dolgo tega.

Imperija pa kljub temu ne smemo mešati z imperializmom, kajti slednji je bil mogoč prav zaradi suverenosti nacionalnih držav, ki so svoj vpliv in svojo moč širile navzven, na druge, šibke države. Imperializem je bil zato proces, kije potekal iz natančno določenih centrov moči, medtem ko za Imperij to ne velja. Ta je brez središč in brez meja. Imperij je kratko malo Vse in je Povsod; prvič v človeški zgodovini, ki je dolga vsaj pol milijona let. Torej se ne more nikamor več širiti, lahko le ustvarja nove, drugačne, različne svetove, hiper-svetove. Moderni imperializem je v primerjavi z Imperijem in načinom, kako se ohranja pri življenju, prav nedolžen in majhen kot palček.

Za Imperij je značilna zlasti t. i. biopolitična proizvodnja, pravita avtorja (str. xiii). To ni toliko proizvodnja nujnih izdelkov za življenje, kot smo bili navajeni razmišljati v modernem svetu, ko smo še verjeli, da ima človek potrebe, ki jih gre zadovoljevati z izdelki, ampak je proizvodnja samega (družbenega) življenja in sveta. Polna realizacija moderne suverenosti je tako privedla do rojstva post-človeka in nove bio-oblasti (str. 89).

Imperij je zato neposredno mogoče primerjati s tem, kar smo videli v *Matrici*: vrhunec civilizacije. Znotraj Imperija imamo občutek, da je tako, kot je sedaj na Zahodu, najboljše. Kot da bi dosegli vrhunec civilizacije, ki ga je najbolje ohraniti za vse večne čase in razširiti čez vse mogoče meje! Logika je osupljivo preprosta, šolska: nikoli naj ne bo drugače, saj je vse, kar je drugače, nujno slabše. V *Matrici* ljudje zato večno živijo v letu 1999, kot ga je definirala hiperkapitalizem. Svet se ne razvija več; sama ideja razvoja je postala absurdna, realizirala se je v največji mogoči meri. Govorimo o posebni, bizarni,

različici tega, kar je Leibniz imenoval najboljši od vseh mogočih svetov.

Imperij je že sedaj brez fizičnih meja in je onkraj časa; je brezčasen, večen, nespremenljiv. Imperij je svet, je proizvodnja sveta, samega sebe; natanko tako kot v *Matrici*. Imperij kroži, se reciklira, multiplicira in širi z neverjetno hitrostjo čez vse zamisljive meje. Človek lahko vse skupaj le nemo opazuje. In natanko to tudi dela.

Seveda pa ne smemo biti depresivni ali nostalgčni: boj proti Imperiju ni boj proti globalizaciji, ampak je boj za globalizacijo. Je boj za drugačno, drugo globalizacijo, je boj za nove cilje, je globalni boj za pravičnost, univerzalnost. Prišel je čas za novi univerzalizem, za novo globalizacijo. Čas je treba ponovno iznajti, prostore je treba ponovno kreirati. To je naša naloga.

Še prej pa se moramo strinjati z avtorjema, ki v natančni zgodovinski analizi sodobnega Imperija prepričljivo pokazeta na vrsto dejavnikov, s katerimi si lahko pomagamo pri razumevanju njegovega nastanka in razvoja, da je ključna značilnost delovanja Imperija in njegovega ohranjanja natanko t. i. "pravična vojna", ki pa v resnici sploh ni več vojna (spomnimo se zalvske vojne pa vojne v Srbiji in sedaj v Afganistanu), ampak je še najbolj podobna nečemu, kar že dolgo poznamo iz vsakdanjega življenja: rutinska policijska represija (str. 13). Nasprotnik v tej perspektivi ni več sovražnik, ampak je nekdo, ki ga mora policija preprosto utišati, pokoriti ali odstraniti kot motočega, kot nepridiprava. Nova moč oz. oblast bo tako zapolnila vsak kotiček Imperija: nobenega praznega prostora ne bo več. Svet bo postal dokončno saturiran, zasičen, prezasičen, preveč kodiran; nepridipravov kratko malo ne bo več.

Natanko v tej perspektivi se ponuja možnost novega globalizacijskega boja, ki bo boj za nove (prazne) prostore, vzporedne svetove, v katerih bo mogoče živeti na način, ki bo oblikoval nove

dimenzije in bo rizomatičen. Mislimo na multipliciteto, kot sta jo razumela Deleuze & Guattari.

Imperij je seveda najprej mašina, stroj. Ta proizvaja življenje, prostor in čas, proizvaja ljudi, življenjske sloge, zato ne smemo misliti, da je nekaj mehanskega, mrtvega in železnega. Njegova ključna razsežnost je sicer moč, oblast, toda ta je pastoralna/ duhovna. In prva naloga Imperija, pravita avtorja (str. 15), je povečevanje duhovnih konsenzov, ki za nazaj utrjujejo njegovo moč, oblast. Pastoralna je zato živa, je bio-moč, s katero Imperij oblikuje globalne konsenze, z njimi pa krepi svojo globalno moč. Ključno vlogo ima pri tem telo. Ali kot je pokazal Foucault: oblast ne deluje toliko na telesu, kot deluje skozi njega. Redizajniranje post-materialnega telesa je najboljši primer takega delovanja bio-oblasti. Ta zlasti ustvarja življenje; to je zelo pomembno.

Obstajajo trije ključni vzvodi bio-moči, s katero se Imperij ohranja pri življenju: 1) manipulacija s t. i. komunikacijo; 2) manipulacija s psihologijo oz. z medsebojnimi odnosi; 3) manipulacija z afekti. Z manipulacijo Imperij, ki je Stroj, proizvaja; zlasti proizvaja proizvajalce, proizvaja pa tudi psihologijo, duha, življenjske sloge, občestva, subjektivitete. In vse bolj jih proizvaja v hipersvetovih; seveda proizvaja tudi hipersvetove. Jezik, komunikacija in afekti: to so trije vzvodi postmoderne manipulacije, če lahko uporabimo ta bebavi izraz, ki proizvajajo zlasti jezik, komunikacijo in afekte.

Mašina nima zunanosti: sama sebe utrjuje, ohranja pri življenju, si daje veljavo, je refleksivna, rekurzivna, je auto-poiesis. Za vse to pa potrebuje zlasti intervencije (cf. str. 34 in dalje). To so posegi, s katerimi Imperij najprej moralno, nato pa še vojaško posreduje, kjer se mu pač zdi potrebno. Pri tem ga ženejo izključno interesi. Ti so kajpak egoistični, in ne omogočajo pravičnosti. Imperij je zato v osnovi nepravilen. Torej

je vreden, da se z njim spopadamo. Lahko se spopadamo kot Samson ali kot David; lahko pa tudi kot Kristus.

Imperij je vsekakor globalna virtualna biopolitična mašina (str. 39), ki deluje svobodno, samodejno, samoniklo, in sicer tako, da sproti popravlja odklone, napake, defekte, ki nastajajo. Ta mašina je izjemno pozorna na marginalne dogodke, ki jih razume kot motnje; te je kajpak treba odpravljati.

Imperij je tudi racionalna mašina. Deluje po načelih politične manipulacije s tehnologijami. V resnici se ne bi smeli preveč hvaliti z razvijanjem tehnologij, saj pri tem praviloma spregledamo njihovo temno, hrbtno stran, ki je politična manipulacija.

Imperij je ekonomska & komunikacijska mašina. Manipulacija je pri tem zelo očitna: danes ljudje vse bolj le še komunicirajo in verjamejo, da so srečni. Vsi so različni, Vsi so drugačni, Vsi so pripeti, priklopljeni. Imperij pa potrebuje prav Vse drugačne, srečne in produktivne ljudi. Matrica ni nikakršna znanstvena fantastika.

Imperij je pastoralna mašina. Zanj skrbijo Vsi drugačni, Vsi ustvarjalni in Vsi enakopravni ljudje. Nihče ni zunaj, saj Imperij nima zunanje meje.

Prav zaradi tega je upor proti Imperiju mogoče bojevati le od znotraj, ne od zunaj. Bojevati ga je mogoče na planu imanence (str. 65). Pri tem nam je v neprecenljivo pomoč dobri stari Spinoza: prav v različnosti (multipliciteta) leži moč teh, ki se hočejo upirati. Tudi Deleuze & Guattari bi se s tem strinjala. In kdo organizira multipliciteto? Nezavedna želja, seveda. Brez subjekta sploh ni mogoča.

Torej imamo vsa orožja že v rokah: nezavedna želja je stroj, zato je produktivna, pravita Deleuze & Guattari. Razlika je očitna: medtem ko so Vsi drugačni ustvarjalni, je nezavedna želja kreativna. Med ustvarjalnostjo in kreativnostjo pa je bistvena razlika, je pomemben razloček.

Kreativnost pomeni možnost realizacije tega, o čemer je govoril Dante: totam potentiam intellectus possibilis. Ustvarjalnost je le reciklaža, medtem ko je kreativnost možnost realizacije vsakega potenciala, ki ga lahko odkrijemo v umu. In natanko nezavedna želja je tista, ki to realizacijo omogoča. Realizacija je zavezana kontingenci, zato je povsem nepredvidljiva in nedoločljiva. Ustvarjalnost je, prav nasprotno, povsem predvidljiva, saj je reciklaža že znana; ustvarjalnost ni produktivna, ampak je le kumulativna: ustvarja vedno več istega.

Kreativnost je mogoča le na planu imanence, nikakor ne v transcendenci ali iz nje. Drugače povedano: za kreativnost ne potrebujemo transcendence, saj zadošča to, kar je. To sočasno pomeni, da ne potrebujemo niti Boga niti Človeka. Oba sta mrtva: Nietzsche je razglasil smrt prvega, Foucault smrt drugega. Toda humanizem je mogoč natanko zaradi teh dveh smrti. Ko začnemo verjeti v Boga ali Človeka, humanizma ni več, ni mogoč. Tedaj je le fundamentalizem, je Teror in je Absolutizem.

Posthumanizem pa je humanizem par excellence. Mogoč je zato, ker človek lahko prepozna in razume mehanizme, ki delujejo skozi njega, ga oblikujejo in preoblikujejo. Post-humano telo je drugačno od modernega telesa, v katerem prebiva duša ali pa vstopa v nekakšne interakcije z njim. Post-humano telo je redizajnirano telo, je dematerializirano telo, je simbolizirano telo, zato Donna Haraway upravičeno lahko trdi, da smo vsi kiborgi. Naloga, ki jo ima pred seboj post-humani človek/kiborg, je zato dvojna.

Prvič. Odkriti in razumeti mehanizme (politične, ekonomske, družbene), ki ga animirajo, oživljajo, omogočajo. Post-človek ni nikakršna danost, ampak je sedimentirana zgodovina, kot bi rekel Adorno. Razumevanje te zgodovine pa je tudi že upor & protest proti temu, kar je, saj predstavlja refleksijo

kot kreativnost, ki je prehod k drugemu.

Drugič. Kreacija, kreativnost. Je način, kako človeško post-humano bitje oblikuje in preoblikuje samega sebe. To dela na način, ki je kontingenten, nedoločljiv in nepredvidljiv. Ne le, da nobena identiteta ni več statična, določena ali celo večna, "normalna" oz. "prava", ampak je prav način, kako se človeško bitje konstituira kot kreativno bitje. To pomeni, da ne utrjuje svoje domnevne identitete ali identitete občestva ali celo sveta, ampak proizvaja. Proizvaja multiplicite, ne pa imaginarijev, proizvaja rizomatičnost sveta, svet kot rizom. Natanko o tem je govoril Leibniz, ko je trdil, da je Bog ustvaril svet zato, da bi ljudem ponudil možnost, da na čim več različnih načinov uživajo svet, ki je najboljši od vseh mogočih. In najboljši je natanko zaradi tega, ker je nedoločen, odprt, kar pomeni, da ga je vselej šele treba kreirati. Ne kot Imperij, ki v določenem trenutku postane Vse, ampak prav kot Ne-vse. Svet je to, kar je, samo kot Ne-ves, zato sta Deleuze & Guattari zapisala, da ima $n-1$ dimenzij. In ta minus 1 je subjekt, kot smo zapisali v Teoriji subjekta. Svet je zato ves, vendar je Ne-ves; v njem je mogoče vse, to pa je prav Ne-vse.

Obstaja notranja blokada, ki so jo srednjeveški teologi skušali razumeti, ko so razmišljali o zlu. Takole so umovali: če je zlo zaradi manka, nima vzroka, torej ga Bog ni mogel ustvariti. Zlo je bistveno stranski produkt dejstva, da je svet Ne-ves; zla ne ustvarjamo, čeprav je nujno, da je. [Baudrillard bo poudaril, da je svet, ki je Imperij, na nek grozljiv način postal sama transparentnost zla: zlo je nevidno, saj je povsod, sam svet kot Imperij je zel. Njegov razmislek je seveda logičen: če je Imperij Ves in je Vse, je prekoračil neko mejo, ki so jo srednjeveški teologi poznali kot strukturno nujno. Tudi to je logično: Imperij je Ves samo v hipersvetu, ki je narejen na poseben način. Ko živimo v Imperiju, že živimo v nekem bi-

zarnem Onkraj, v hipersvetu, ki je zel; zla ni več v svetu, ampak je sam svet postal zel.]

Če je post-humano telo del mrtvega Boga, potem ni več nobenega, ne absolutnega ne relativnega, kriterija, ki bi določal, kakšno bi to telo moralo biti. V Imperiju je seveda povsem drugače: ljudje naj z ustvarjalnostjo oblikujejo zlasti lepo, zdravo, vitko in močno telo, ki se ne bo staralo in ne bo umiralo, sočasno pa je tudi natanko določeno. Tako telo je absurdno, bizarno, hiperrealno in povsem nesmiselno, saj je smisel mogoč le, če je telo tudi smrtno, končno, omejeno.

V tej perspektivi je Imperij zainteresiran za preoblikovanje grotesknega ter hendikepiranega telesa v idealno telo (full body). Upor & kreativnost pa omogoča natanko hendikepirano telo, ki ima n-1 dimenzij.

Imperij je celo dedič modernih razprav o suverenosti (npr. monarha). Kot tak je ključ do razumevanja ideje, ki jo je zagovarjal zlasti Giambattista Vico (cf. str. 100). Trdil je, da je ključni vzvod razvoja, napredka natanko kriza. Torej ni potreben nikakršen napor, da jo premagamo. Prav nasprotno: krizo je za vsako ceno treba obdržati pri življenju, saj je motor nenehnega razvijanja, progressa, napredka.

Imperij ni dialektičen. Čisto postavljanje na glavo je, če kdo trdi, da se realnost podreja dialektičnim pravilom. Realnost in zgodovina ne ubogata dialektičnih pravil, pravita avtorja (str. 131). Dialektiko je mogoče prepoznati v najboljših teorijah, zagotovo pa ne v zgodovini. Še najmanj jo je mogoče zaznati v kibernetičnih realnostih. Z dialektiko imamo opraviti le takrat, ko se ljudje upirajo in ko protestirajo. Dialektika je torej le v razmerjih moči, oblast pa praviloma deluje brez posebnih problemov, saj je upora & protesta malo, če pa je, je že vnaprej vštet v samo delovanje oblasti, kot nas je poučil Foucault. To velja zlasti za sodobno bio-

politično pastoralno oblast. Proti moči oz. oblasti je pač mogoče delovati le z močjo, tj. z uporom in s protestom. Negativna dialektika je zato counterviolence (cf. str. 131).

Prizadevanjem, da bi ljudje živeli čim bolj zdravo, moramo zato dodati najbolj zdravo reakcijo, ki jo premore človeško bitje: negativna dialektika oz. upor & protest.

Namesto zagovora različnosti & drugačnosti ponujamo zagovor drugosti, kajti različnost & drugačnost sta v samem osrčju globalnih pastoralnih trgov. Ne obstajajo bolj drugačni prostori, kot so tisti, ki jih ustvarjajo globalni trgi! Lahko rečemo, da je sama ideja drugačnosti & različnosti prišla do polnega in celo absolutnega izraza natanko z razvojem globalnih trgov (cf. str. 151).

Ali lahko nova globalna solidarnost, transnacionalna solidarnost premaga, porazi, ovrže, prepreči, uniči, ukine, odbije napad globalnega hiperkapitalizma, ki vzpostavlja novi mrežni svetovni red, za katerega skrbijo ZDA?

Vprašanje zastavljata Michael Hardt, profesor na univerzi Duke, ter Antonio Negri, neodvisni raziskovalec ter ustanovalec v zaporu Rebibbia v Rimu.

Amelia Kraigher

Zbornik s stališčem

Teorije sodobnega plesa. Izbral in uredil
Emil Hrvatin, Maska (edicija
TRANSformacije), Ljubljana 2001,
245 str.

Mimo zbornika Teorije sodobnega plesa, ki ga je uredil Emil Hrvatin, izšel pa je pri Maski v ediciji Transformacije, preprosto ne moremo. Z njim je zapolnjena še ena bela lisa na področju prevodne in tudi domače literature, ki ponuja vstop v široko polje plesnih študij.¹ Poleg strogo teoretskih besedil prinaša razmišljanja (o) ključnih koreografov(-ih), ki so zaznamovali, spreminjali, preizpraševali, revolucionirali in pisali usodo plesa v 20. stoletju. Različne pisave s filozofskega, zgodovinskega, estetskega, sociološkega, antropološkega, psihoanalitičnega vidika se zlivajo v širši in odprt humanistični diskurz, ki recenzentom "ne dopušča, da bi ga zaobjeli z enim dejanjem, sistemom, stilom, formo ali besedo".²

Preden se lotimo posameznih prispevkov v zborniku, se ozrimo v zgodovino in jo na kratko obnovimo, pa četudi bomo s tem prisiljeni v poenostavljanje. Zgodovina sodobnega plesa se začne v začetku 20. stoletja, ko so plesalci začutili panično potrebo po osvoboditvi izpod jarma klasičnega baleta, strogo zakodirane plesne tradi-

cije, in prestopili v "raziskave giba v njegovih mnogoterih razsežnostih," kot v uvodu piše Emil Hrvatin, ki s tem v isti sapi povzema misli začetnika ameriške sodobne plesne kritike Johna Martina. Klasični balet kot tehnično in gibalno dovršen in strogo urejen ples še danes po definiciji ostaja trdno ujet in vpet v natančno določena pravila, ki jih je treba, če naj bo dosežena popolnost izvedbe, izvajati na predpisan način. Začetniki sodobnega plesa (najpogosteje sta omenjeni Isadora Duncan in Mary Wigman) so se torej uprli tiraniji togih baletnih kodov in drž, ki lahko pomenijo pravo torturo za plesalčevo telo, in ji nasproti postavili na novo odkrito preprosto geslo Nazaj k naravi! ... Odtlej so meje premakljive in se še vedno premikajo skoraj v neskončnost.

Ključna značilnost mnogih oblik in šol sodobnega plesa v 20. stoletju je torej nenehno prebijanje horizontov pričakovanja. Sodobni ples tako še vedno o(b)staja tudi kot prostor odrskih iskanj, saj nenehno preizprašuje izvore lastne drže (v vsakdanjem in zgodovinskem, individualnem in kolektivnem smislu), kar ga vodi do vedno novih načinov prikazovanja telesa.³

Hrvatin nam ponuja (i)zbrana dela kar sedemnajstih avtorjev najrazličnejših profilov, ki segajo od strogo teoretskih diskurzov do analiz najpomembnejših predstavnikov sodobnega plesa, premišljena razdelitev na poglavja pa te raznorodne prispevke povezuje z nevidno nitjo nadaljevanja.

Ontologija plesa

Prvo poglavje Misel plesa se potaplja v globine raziskovanja plesa kot nečesa primarnega, nad čimer se še vedno lahko čudimo. Prinaša nam tri prispevke, katerih avtorji (Paul Valry, Alain Badiou, Jelica Šumić Riha) se naglas ali pa med vrsticami srečajo na

¹ Teorije sodobnega plesa so zastavljene podobno kot zbornik gledaliških teorij Prisotnost, predstavljanje, teatralnost, ki je leta 1996 kar najlepše in opazno otvoril Maskine TRANSformacije; predstavljajo torej nekakšno logično nadaljevanje zbirke, so njen nasledek in nadgradnja.

² Navedek si sposojamo pri filozofinji Bojani Kunst, ki ga v prispevku o avtonomnem telesu sicer zapiše v drugem kontekstu.

³ Podobno dikcijo je nekoč uporabil Blaž Lukan v povezavi z raznoterimi paragledališkimi pojavi.

točki primerjave med plesom in gledališčem in ugotavljajo, da ples v primerjavi z gledališčem ostaja (kot je bil vselej) bolj primaren, bolj resničen, bliže izvoru.⁴ "Ples je temeljna umetnost," pravi pesnik Paul Valry v Filozofiji plesa, enem prvih člankov, posvečenih abstraktnemu plesu, v katerem se sprašuje, odkod užitek v plesanju. V tretjem prispevku Plešoče telo med mislijo in užitkom se Jelica Šumić Riha več kot šestdeset let kasneje vrača k istemu vprašanju: za osrednji problem svoje teoretizacije plesa izbere prav mestožitka. To vprašanje se seveda logično nadaljuje v novo vprašanje: odkod užitek v opazovanju, gledanju in popisovanju plesa?⁵ "Umetniško ustvarjanje," pravi Valery, "ni toliko ustvarjanje del kot ustvarjanje potrebe po delih; kajti dela so izdelki, ponudbe, ki predpostavljajo povpraševanje, potrebe."⁶ Valery ugotavlja, da je plešoče telo "obenem čudno nestanovitno in čudno urejeno; in obenem čudno spontano, a čudno učenjaško in prav gotovo premissljeno."⁷ V času plesnega modernizma tudi glasba ni več nujno tista, ki bi plesalcem narekovala tempo, impulze, na katere se organsko odzivajo. Njihova svoboda⁸ je eden glavnih pogojev za

emancipacijo čistega giba, ki ga razstavijo pred občinstvom na tak način, da postane kristalno jasno, odkod izvira njegov impulz. Telo plesalca je osvobojeno svojih običajnih ravnovesij in ves čas kljubuje težnosti: "Zdi se, kot bi hotelo (...) prehiteti svojo težnost in se v vsakem trenutku izogiba njeni usmerjenosti."⁹ V tem poetičnem slogu avtor nadaljuje z ugotovitvijo, da se ples dogaja sam zase, da se giblje znotraj sebe in da "v njem samem ni nobenega razloga, nobene njemu lastne težnje po dovršitvi," s tem pa že anticipira naslednji prispevek v poglavju Filozofija plesa, esej Alaina Badiouja Ples kot metafora misli.

Badiou s pomočjo nekaterih Nietzschejevih pojmov izpelje natančno definicijo čistega plesa, ki s sabo ne nosi nobenih pomenov; in četudi se pojavijo, se že v naslednjem trenutku spet izmuznejo – so torej poljubni, nepomembni. S prevajanjem in razlago metafor ptiča, vodnjaka in otroštva definira ples v nasprotju z ne-plesom, kamor šteje tudi vsako gibanje, ki se podreja tiraniji koreografije, ritma ali težnosti. Ples mora po njegovem zadoščati šestim temeljnim (filozofskim) načelom, ki jih po Mallarméju zelo natančno razdela. To so nujnost prostora, anonimnost telesa, zabrisana vsepričujočnost spolov, izmaknitev samemu sebi, golota ter absolutni pogled.¹⁰

Prosto po Alainu Badiouju bi torej ples lahko označili kot zelo natančen gib, ki govori o izurjenem telesu plesalca kot nekakšni platformi in se nenehno preskuša v novih in novih občutjih. Plesno telo nenehno izstopa iz tega, kar že je, iz večine, iz samega sebe in poskuša biti v vsakem trenutku inovativno, da bi prišlo do idealnega,

⁴ Tudi v primerjavi s slikarstvom, kiparstvom ali filmom je stvar še vedno podobna: ples ostaja res zelo blizu koreninam, Badiou pa proti koncu svojega članka celo ugotovi, da je gledališče pravo nasprotje plesa.

⁵ Z Valéryjevimi besedami: "Filozof pa vendarle lahko opazuje dejavnost plesalke in ko se zave, da v tem uživa, lahko iz svojegažitka poskuša izveliči še drugi užitek, ki je v tem, da svoje vtise izrazi v lastnem jeziku." Teorije sodobnega plesa, str. 18.

⁶ Dodajmo, da užitek v opazovanju plesa in posledično užitek v njegovem ubesedovanju ostajata izziv tudi v bodoče, o čemer navsezadnje priča tudi tale skromni odmev na Teorije sodobnega plesa.

⁷ Valry, str. 19.

⁸ Poudarimo, da tudi svoboda od glasbe, ki jo v šestdesetih letih zaostri koreograf Merce Cunningham, h kateremu pa se bomo vrnili kasneje.

⁹ Valry, str. 19.

¹⁰ K tem pojmom se bomo vračali v naslednjih poglavjih.

nemogočega telesa.¹¹ Ples je torej nekaj zelo temeljnega, saj v nasprotju z gledališčem ničesar ne posnema in tako ostaja čisti ples kot čista prezenca: "Plesati, to pomeni biti nov, v vsakem trenutku svež, kot bi pravkar prišel iz božjih rok."¹²

Odnos plesalca do tal

Eden temeljnih odnosov v plesu je odnos plesalca do tal. Tega vprašanja se je na samem začetku lotil že Valéry: plešoče telo je videti "kot da ne ve za svojo okolico. Razločno je videti, da se ukvarja le s samim seboj in še z nekim predmetom, poglavitnim predmetom, od katerega se odmika in osvobaja, h kateremu se vrača, a samo toliko, da tam spet najde razlog za ponoven pobeg ... Gre za zemljo, za tla (...)"¹³ Temeljna sprememba odnosa plesa(lca) do tal je že v tem, da balet poudarja strogo vertikalo, zračnost, lahkotnost, medtem ko se sodobni ples nasloni na tla, se dogaja v horizontali, poudarja nizko gibanje in "simbiozo" s tlemi. Od njih se kasneje skuša odlepiti na drugačne načine: s "hojo" po stenah, stropu, z letenjem – odnos do težnosti se tako premakne v nove prej neslutene in absolutno nemogoče dimenzije.

Telesnost

Telo je osrednji problem, ki na vse mogoče načine okupira ustvarjalce na področju sodobnega plesa. "V plesu ni subjekt tisti, ki misli, pač pa telo."¹⁴ Plesalci, ki v predstavi nosijo natančno določeno "vlogo", vendar ne "igrajo". Badiou bi to poimenoval anonimnost

telesa.¹⁵ Ples torej ne posnema neke osebe ali neke posebnosti, ničesar ne upodablja: "Plešoče telo ne izraža nobene notranjosti, ono samo – v celoti zunanost, očitno zadržana intenziteta – je notranjost."¹⁶ Gledališko telo pa je, po drugi strani, vedno ujeto v posnemanje, podvrženo je vlogi. "Karakter" plesa se kaže na radikalno drug način, medij je določen gib in koordinate, ki jih plesalci vlečejo v prostoru. Še vedno pa stopajo v odnose. "Replike", torej plesne in gibalne parte, si lahko podajajo tudi s pogledi in kdaj celo spregovorijo.¹⁷

Vertikalni transcendenci baleta je sodobni ples nasproti postavil horizontalno imanenco: telo je s tem izgubilo trdnost in vertikalno usmeritev. Začetniki "sodobnega" plesa so zagovarjali (izključno) tako imenovano naravno gibanje, ki je bližje naravi telesa in izhaja iz njegovih bistvenih posebnosti, temelji pa predvsem na ritmični hoji, skokih, teku, vrtenju, kroženju, valovanju, plazenju; tak neizumetničen gib, ki je izvajan z vsem telesom, je posledično zahteval pomembno in bistveno znižanje gibnega vzgona s centrom v središču trupa.

Spol

Randy Martin se v razpravi Ali plesno telo premore spol? v celoti posveča temu vprašanju. Martin odkriva pomanjkljivosti esencializiranja seksualnosti

¹¹ Sintagmo "nemogoče telo" si sposojamo pri Bojani Kunst.

¹² Jacob Wasserman, *The World's Illusion*, povzeto po Roger Copeland, Merce Cunningham in politika percepcije, str. 94.

¹³ Paul Valéry, str. 20.

¹⁴ Jelica Šumić Riha, *Plešoče telo med misljo in užitkom*, Teorije sodobnega plesa, str. 47.

¹⁵ "Plešoče telo (...) je telo-misel, nikoli ni nekdo", str. 31.

¹⁶ Alain Badiou, str. 32

¹⁷ Govor pa je v plesu nekaj radikalno drugačnega kot v gledališču: funkcija označevalcev in označencev je zabrisana. A tudi sicer je ples vselej veljal za nekakšen univerzalen jezik, ki transcendirata nečistost in dualnosti jezika. "Jezik" plesa je v večini primerov univerzalen, kot glasba. Nomadstvo plesalcev in koreografov je zato lahko nekaj povsem običajnega: plesalci in koreografi veliko lažje prečijo vse jezikovne bariere, saj njihovo delo od gledalcev ne zahteva poznavanja natančno določenega simbolnega koda, jezika.

in pravi, da mora boj proti patriarhalni dominaciji v družbi "potekati v domeni kulturne reprezentacije" in ne more temeljiti na konceptu ženskega telesa.

Klasični balet nam v svojih predstavah skozi kretnje in gibanje teles prikazuje razliko med spolnimi in družbenimi vlogami moškega in ženske. Velik del novejšega plesa se je odvrnil in osvobodil od teh predpostavk, saj reprezentacije spolnih razlik naravnost izloča, partnerstva, utemeljena na spolu, pa izničuje. Tako je bil zlasti moderni ples deležen obtožb, da je povsem neerotičen,¹⁸ a te obtožbe so izhajale iz popolnega nerazumevanja pojava modernega plesa. Že Badiou po Mallarméju izpelje navidez protislovno trditev, da ples sicer razkriva obstoj dveh spolnih pozicij, a da obenem izključuje ali ukinja to dvojnost.¹⁹ "Plesalka ni ženska," pravi Mallarmé, zato ker se od spolne določenosti v plesu ohrani zgolj čista forma. Sodobni ples, kot smo povedali že na začetku, se tako na vseh nivojih upre simbolnemu in zato ga ne zanimajo zgodbe o razliki med moškimi in ženskami. "Če že obstaja pripoved, je ta kinetična, in ne nabita s pomenom."²⁰

Telo – prostor

Eno naslednjih elementarnih vprašanj sodobnega plesa je, kakšno je razmerje med prostorom in telesom? Prostor, v katerega je položeno telo, je najprej fizični prostor v absolutnem ali relativnem smislu, nato pa je to prostor v semantičnem smislu: telo je vedno položeno v svet znakov, smisla, pomenov.²¹ "Telo tudi stoji pred nami najprej samo kot 'golo' telo. (...) V gibanje ga

požene napetost, tenzija: med prostorom in telesom, med fizičnim in semantičnim."²² Telo, ki se gane, ki se vzgibne, ki se premakne iz točke negibnosti v premico gibanja (in ta točka je akt stvarjenja, po njej je vse možno, tudi negibnost, saj je semantično že opredeljena), se giblje najprej v fizičnem smislu in šele nato znotraj določenega narativnega konteksta. Pravzaprav po tem, ko je telo v gibanju, ne govorimo več samo o njegovi fizičnosti, temveč vselej že tudi o njegovi semantiki. Samo negibno telo sproža elementarna fenomenološka vprašanja, telo v gibanju pa se vedno nahaja že tudi v polju interpretacije. Tako pri gibanju (oziroma pri plesu, ki je označeno gibanje, gibanje v narativnem kontekstu) govorimo o temi ali zgodbi. Tematsko opredeljujemo ples, kadar govorimo, denimo, o poti, približevanju in oddaljevanju, trganju teles, prehajanju teles v druga telesa. To so nekakšne tematsko definirane dinamične gibalne podobe, tabloji. Zgodba pa pomeni imaginarno verbalizacijo gibanja in njegovo eshatološko organizacijo v času in prostoru.²³

Plesne predstave nakazujejo zgornja razmerja, ki jih je leta 1994 v Maski s pomočjo Patricea Pavisa in Herberta Blaua natančno opisal in opredelil Blaž Lukan. Po Mallarméju in Badiouju pa je ples pravzaprav edina umetnost, ki je primorana uporabljati prostor.²⁴ Gledališče v nasprotju z njim predpostavlja nekaj drugega: notranja nujnost gledališča je čas in ne prostor.²⁵

Ples, ki v svojem bistvu, temelju zahteva prostor, se od tod lahko nadaljuje v izgradnjo ne-prostorov ali poljubnih, imaginarnih prostorov, kot jih opredeli

¹⁸ Koreografije Mercea Cunninghama, na primer, so tudi dejansko popolnoma aseksualne.

¹⁹ "V središču plesa se tako nahaja združitev spolov, in prav to moramo imanovati vsepričujočnost spolov." Podčrtala A. K., str. 32.

²⁰ Randy Martin, str. 79.

²¹ Prim. Blaž Lukan, Iluzija o resnici pri Matjažu Pograjcu; v: Maska IV/1–2, str. 7–9.

²² *ibid.*

²³ *ibid.*

²⁴ Pri plesu je "prostor vsebovan v njegovem bistvu"; prim. Badiou, str. 31.

²⁵ "Ples je področje kot tako, brez figurativnega okrasja. Potrebuje prostor, razmestitev v prostoru in ničesar drugega." Badiou, str. 31.

Deleuze, tudi v narativnem smislu, ki pa ga bere gledalec.

Telo – percepcija

Plesnega gledalca si Badiou predstavlja kot nekakšnega voyeurja, ki mora biti sposoben neosebnega, bliskovitega in t. i. absolutnega pogleda. Razumevanje in problem percepcije sodobnega plesa pa se še posebej lepo pokaže na primeru predstav današnjega klasika Mercea Cunninghama, ki način spremljanja predstave popolnoma prepušča odločitvi posameznega gledalca.²⁶

“Sovražna ljubezen do telesa,” sta zapisala Horkheimer in Adorno, “prepreda vso moderno civilizacijo. Telo kot nekaj manjvrednega in podrejenega je zasmehovano in trpinčeno, obenem pa poželeno kot nekaj prepovedanega, postvarjenega, odtujenega.” Ta spremenjen odnos do telesa je pripeljal do novih načinov njegovega razumevanja, nove misli o telesu: ko ga ločimo od duha, postane objekt, mrtva stvar; tako kot je postvarjena živa narava “skrčena na golo materijo, kjer se razlika med celoto in delom izgubi”.²⁷

Horkheimer in Adorno pripovedujeta o sodobnem svetu, ki je naša telesa razstavilo in nam jih postavilo na ogled v vseh mogočih oblikah. Telo že od samega začetka okupira ne samo ustvarjalce na področju sodobnega plesa in performansa, ampak tudi likovne umetnike, video artiste ... Hipertrofirana podoba sveta, ki jo danes gledamo s pomočjo najrazličnejših tehničnih pripomočkov, prikazuje stvari in ljudi, ne da bi jih ločevala, saj na ta način subjekt ostaja zreduciran na objekt, pros-

tor je tako v skrajni fazi poseljen s samimi objekti; a v takih primerih gre vselej tudi za močno nasičen prostor (tako vizualno kot zvočno).²⁸ Vse to govori v prid dejstvu, da so polja naših teles prostrana in očitno se še ni bati, da bi se tako kmalu izčrpala.

Nerazumevanje sodobnega plesa

V sodobnem plesu zgodbe niso povedane na aristotelovski način, v sebi tudi ne nosijo možnosti za nekaj, kar bi se nam lahko zdelo do konca razločljivo. V njih ne nastopajo osebe in niti zaznamovani ljudje, katerih dejanja in misli tvorijo celoto. Ples je mogoče razumeti le, če poznamo njegov kod, vendar pa je za sodobni ples značilna “prav nekonsistentnost, ne-celost gibalnega področja”, zato je obstoj označevalca, ki bi poenotil vse gibalne prakse, vprašljiv.²⁹ Gledalci sodobnega plesa so prav zato pogosto zmedeni. Vertikalni transcendenci baleta in jasno določenim estetskim pravilom je zdaj postavljena nasproti horizontalna imanenca sodobnega plesa, telo je izgubilo trdnost in vertikalno usmeritev.³⁰ Zametke tega premika pa Gerald Siegmund išče že v drugi polovici 18. stoletja v razmišljanjih enega prvih baletnih reformatorjev Jeana Georgesca Noverra (1727–1810), ki se je ukvarjal predvsem z “dogajanjem” in “prostorom” ter ponujal nove rešitve in pristope, nove načine gledanja na plesno umetnost.

Značilnost, ki določa plesne predstave, je gibanje plesalcev na meji med “resničnostjo” in fikcijo, oziroma, kot je zapisal Havelock Ellis, ples “ni zgolj prevod ali abstrakcija življenja, marveč

²⁶ “Cunningham nam noče povedati, kaj naj gledamo ali poslušamo. Lahko se odločimo za “ozadje” ali pa “izključimo” zvok ter se pozorneje usmerimo na gibanje.” Roger Copeland, Merce Cunningham in politika percepcije, str. 105.

²⁷ Povzeto po Valentina Valentini, Maska, l. IX / XV št. 5–6 / 64–65, str. 47.

²⁸ Prim. Valentina Valentini, Maska, l. IX / XV št. 5–6 / 64–65, str. 46–48.

²⁹ O tem v prispevku Plešoče telo med mislijo in užitek piše Jelica Šumić Riha, str. 39–51.

³⁰ Prim. Gerald Siegmund, Slika in gib, Manierizem kot meja sodobnega plesa, str. 187.

življenje samo”.³¹ Danes je v plesu v resnici vse postavljeno na glavo, začeniši z vlogami (moško in žensko) in s topom samih predstav, ki se iz izražanja svobode posameznika, iščočega nove vrednote tudi zunaj prostorsko-časovnega vsakdana, lahko vsak hip preobrazijo v nepredvidljive situacije in prej nezamisljive razsežnosti. Vedeti moramo, da je to vpisano tudi v načinu ustvarjanja takšnih predstav: koreograf, ki bi si vnaprej izmislil, kaj bodo počeli plesalci in jih nato skušal prilagoditi tej ideji, praktično ne obstaja več. “Če obstaja koreograf, je bolj montažer kot režiser, odgovoren za sestavljanje in distribucijo, in ne za produkcijo.”³²

Postmoderni ples tako pozna nešteto pojavnih oblik. Struktura predstave je lahko v celoti razrahljana in prav mogoča je tudi improvizacija. Toda z improvizacijo v plesu je tako kot pri glasbi: ne pomeni zgolj “naključno ali nestrukturirano gibanje, marveč kinetično odzivanje na koreografske naloge ali kategorije.”³³ Tudi primerjava plesa in minimalistične umetnosti je koreografom lahko na svoj način delno “priskrbela pripravno metodo organiziranja,” kot pravi Yvonne Rainer,³⁴ ko govori o repetitiji, ki je ena najpogostejših “prijemov” sodobne plesne umetnosti: “Ponavljjanje lahko krepí diskretnost giba, ga objektivizira, naredi bolj podobnega objektu. Ponuja tudi alternativen način urejanja gradiva, s katerim dobesedno doseže, da je gradivo lažje videti.” V plesu je subjekt v skrajni fazi lahko tudi “reduciran” na corpus –

je reificiran. Rainerjeva svoje razmišljanje zaključi z bistveno trditvijo: “To, da iritira večino gledališkega občinstva, še ni diskvalifikacija.”³⁵ Zato je vrzel med “teorijo in prakso, ki se, ko gre za ples, zdi tako posebna”, treba razumeti kot “resen konceptualni problem.”³⁶

Minljivost plesa / telesa / predstav

Telo ima lastnosti živega pretoka, je v nenehnem gibanju; zgodovini umetnosti ne zapušča nespremenljivih del, preobraža jih in briše. Heidi Gilpin v svojem prispevku *Odkloni težnosti “izginevanju”* kot edini stalnici gibanja posveti kar celo poglavje: dejanje izginevanja namreč zajema tako gibanje kot prenehanje gibanja. Plesanje osvetljuje skozi nenehno izginevanje trenutkov gibanja in ponuja redefinicijo plesa, kakršnega poznamo. Zgodovino plesa je po Gilpinovi v bistvu mogoče zaobseči samo v nedosegljivosti njenega pojavljanja: “Ples je proces utelešenega izginotja.”³⁷

Predstava torej obstaja šele skozi svoje izginotje, saj je ples absolutno minljiva umetnost; ker izgine, komajda se pojavi, vsebuje tudi “najmočnejši naboj večnosti”, skupaj z izginotjem telesa pa “izgine tudi jaz”: “Ples, kakršnega dojame resnični gledalec, se ne more obrabiti prav zato, ker ni nič drugega kakor absolutna minljivost srečanja.”³⁸ Bojana Kunst to nenehno izginevanje poimenuje “večni sedanjik”.

Jean Georges Noverre v Pismih o plesu in baletu obžaluje kratkotrajnost plesa in se hkrati zaveda, da akt pisave o plesu glede tega ponuja zdravilo: pisati o plesu pomeni fiksirati ga v piščeve spomin in ga elegično ohraniti za prihodnje bralce, od katerih večina ne bo nikoli videla predstav, na katere

³¹ Povzeto po Roger Copeland, Merce Cunningham in politika percepcije, str. 94.

³² Randy Martin, Ali plesno telo premore spol?, str. 79.

³³ Randy Martin, Ali plesno telo premore spol?, str. 77.

³⁴ Yvonne Rainer, Kvazipregled nekaterih “minimalističnih” tendenc v kvantitativno minimalni plesni dejavnosti v obdobju preobila ali analiza Tria A, str. 147.

³⁵ Yvonne Rainer, str. 146.

³⁶ Randy Martin, str. 75–76.

³⁷ Glej Heidi Gilpin, str. 182 in naprej.

³⁸ *ibid.* str. 186.

se nanaša pisanje. Ukvarjanje s problemom, kako elemente predstave ujeti v pisne znake, je aktualno tudi danes, še posebej v slovenskem prostoru. Noverre je v 18. stoletju dejansko "izumil" model za razmišljanje o razmerju med plesom in pisavo.³⁹ Ugotovil je, da sta pisanje in ples v praksi obremenjena z neprekoračljivo vrzeljo, ki še zmeraj predstavlja osrednji problem znotraj teorij sodobnega plesa. Lepecki zato verjame, da bi teorijam plesa in gledališča "koristilo, če bi se osvobodile navezanosti na optične podatke". Plesni zapis konstituira napor, da se sprevrže temeljni pogoj samozabrisa umetnosti. Ples izginja, ker je takšen tudi pogoj njegove materialnosti, ko pa ga poskušamo fiksirati v pisavi, "delujemo proti njegovi temeljni identiteti".⁴⁰ Andr Lepecki v njem prepozna tudi obstoj Derridajeve sledi "kot brisanja substva, svoje lastne prezenca."⁴¹

Pomanjklivost slovarja

Tako Sally Banes kot John Martin opozarjata na terminološko zmedo pri definiranju pojmov, kaj je moderno in kaj postmoderno v plesu, kje se končuje prvo in kdaj začenja drugo,⁴² izraz moderni ples pa se pogosto uporablja tudi kot sinonim za sodobni ples, ki pa je, kot pravi Martin, mnogo bolj obsežen. Stvar pa je še toliko bolj zapletena, saj z natančnejšo analizo ugotovimo, da so se v areni postmodernega plesa nemalokrat pojavile pglavlitve prvine modernizma.⁴³ Terminološka problematika o razmerjih med moder-

nizmom v umetnosti, modernim plesom in pojavom postmodernega plesa po drugi strani izpostavi vezanost pojma sodobni ples na anglosaksonski prostor in pojma plesni teater na nemški kulturni prostor. Eden od stalnih simptomov (re)definicije plesa pa je tudi večna pomanjkljivost slovarja.⁴⁴ Temeljni problem, povezan s teoretsko plesno terminologijo v slovenščini je vsem dobro poznan.

Mejniki sodobnega plesa

Očrtati moramo še umetniške poti nekaterih največjih ideologov sodobnega plesa, ki so s svojim ustvarjanjem plesu podelili absolutno avtonomijo, saj je šele "odkritje" sodobnega plesa ples vzpostavilo kot samostojno umetnost.⁴⁵ Njihovi prispevki so dejansko močno razširili gibalni besednjak, za "pregled" po posameznih koreografih pa smo se odločili zato, ker se shema modernega plesa v celoti približuje predvsem individualizmu in se obenem oddaljuje od standardizacij, ki so značilne za tradicionalni ples. Vsak ples posebej si je namreč ustvaril lastno obliko.⁴⁶ Vendar še preden se lotimo posameznih koreografov, se moramo obrniti k Bojani Kunst, ki se zaveda, da je zgodovina sodobnega plesa zgodovina diskontinuitete, "zgodovina izmuzljivosti in nestabilnosti (...), kjer je jezik nemočen in kjer je telesu dopuščeno, da se svetlika brez forme".⁴⁷ Čeprav sodobni koreografi radi upodabljajo prav "nezmožnost" (ta vsebuje giban-

³⁹ O tem piše Andr Lepecki v zadnjem poglavju prispevka Z blaznostjo obremenjena prezenca.

⁴⁰ Andr Lepecki, str. 204.

⁴¹ Izginjanje, drsenje, razlika, samo-zabris so pojmi, s katerimi operira Lepecki.

⁴² Dobo postmodernega plesa je po mnenju mnogih vpeljal Merce Cunningham s tem, ko je kategorično zavrnil pojem celovitosti. Njegove predstave vabijo ravno zaradi "nepovezanosti".

⁴³ O tem Sally Banes v prispevku Postmoderni ples.

⁴⁴ Glej tudi Michael Kirby, Ples in ne-ples; v: Maska III/2–3, str. 40.

⁴⁵ prim. Bojana Kunst, Avtonomna telesa plesa, Teorije sodobnega plesa, str. 55–63.

⁴⁶ prim. John Martin, str. 89 in 91.

⁴⁷ "To je zgodovina tistega razstavljanja (predstavljanja), ki ne postavlja lastne avtonomije kot nove forme, nove ekspresije telesa, kot se morda zdi na prvi pogled, marveč jo razpira direktno: avtonomija je način bivanja in predstavljanja telesa, kolikor bolj smo priče avtonomnemu

je, izvajanje in negotovost, ki proizvaja (jo gib), je zanimivo predvsem to, kako ta "nezmožnost" proizvaja novo gibanje, nove scenske in prostorske kompozicije ter njihove interpretacije.⁴⁸

Isadora Duncan (1877–1927)

Velja za pionirko modernega in stvariteljico svobodnega plesa. Kot samonikla plesalka iz Kalifornije je slovela kot prva bosa plesalka in zagovornica "naravnega gibanja", ki ga je odkrila pod vplivom romantične glasbe, zato jo danes imenujemo "romantična impresionistka sodobnega plesa". V začetku 20. stoletja je nastopala s številnimi recitali po Evropi in v Rusiji ter tudi kot plesna pedagoginja vplivala na nekatere mlajše koreografe in s tem na celoten razvoj sodobnega plesa. Zanja je značilno, da ni razvila posebne plesne tehnike, ampak je izhajala izključno iz naravnih gibanj. Njen ples je bil nenehna improvizacija na vsakokrat drugačno doživetje glasbe. Njen ideal je bil "izražanje notranjih sil" in pri uresničevanju tega cilja je bilo treba zavreči vse, kar se je dogajalo v preteklosti in začeti od začetka – od samega gibanja⁴⁹ kot edine resnične substance plesa.

Mary Wigman (1886–1973)

Med obema vojnama so ples, ki je začel skozi gibanje izražati tudi plesalčeva čustva, poimenovali s splošnim izrazom ekspresionistični ples; kmalu je preplaval tako komorne kot

telesu, toliko bolj smo priče tudi njegovemu izginjanju." Bojana Kunst, str. 59. S tem nas Kunstova tudi vrača k poglavju Minljivost plesa / telesa / predstav.

⁴⁸ Prim. Heidi Gilpin, str. 176.

⁴⁹ Ples torej ne more biti niz povezanih drž, temveč nekaj, kar povezuje te drže, in to nekaj je gibanje. Yvonne Rainer poudarja, da so plesne fraze "pogosto sestavljene iz ločenih delov, denimo zaporednih artikulacij udov, (...) toda konec vsake fraze se nemudoma in brez poudarka, ki bi ga bilo mogoče opaziti, zlije z začetkom naslednje.", str. 145.

velike baletne odre. Drugačen način plesnega mišljenja je doprinesel k demokratizaciji plesnega izraza, pri čemer gre največja zasluga osrednji osebnosti nemškega plesnega ekspresionizma plesalki, koreografinji in plesni učiteljici Mary Wigman.

Po študiju glasbe je Wigmanova leta 1915 sprejela asistenco pri madžarskem baletnem mojstru, koreografu in plesnem teoretiku Rudolfu Labanu (1879–1958) in kmalu začela prirejati uspešne solistične plesne koncerte. Že leta 1920 je v Dresdenu ustanovila lastno plesno šolo, ki je postala pravo središče nemškega modernega plesa. Wigmanova je razvijala solistični in skupinski ples, z njo pa se je prvič v zgodovini pojavilo tudi načrtno gojenje laičnega, neprofesionalnega plesa. Zaradi težav z nacionalsocializmom je za nekaj časa opustila svoje plesne koncerte, po vojni pa je spet odprla šolo, za katero so značilni: plesna izraznost, torej ne izražanje zunanje zgodbe, ampak notranje človekove vsebine s plesnimi sredstvi; absolutni ples, ples brez glasbe ali ob tolkalih ali ob podrejeni, pozneje komponirani glasbi; napetost / sproščanje kot dinamično gonilno gibanje ter prostor, razumljen kot nosilec čustvenega plesnega izraza. Njena plesna tehnika je prepoznavna po osrednjem in valujočem naravnem gibanju, pogostih osmičnih vzmahih, diagonalni, odprti drži nog ter predvsem po pretakanju gibanja in ne prehajanju iz poze v pozo. Njeno plesno izročilo sta nadaljevala Kurt Joos (1901–1979) in Sirgud Leeder (1902–1981).

Martha Graham (1894–1991)

Osrednja osebnost ameriškega sodobnega plesa se je v zgodovino zapisala kot plesalka, koreografinja, plesna pedagoginja in umetniška voditeljica, ki se je osvobodila estetskih norm klasičnega plesa in ostro zavrgla zahtevo po pomenjanju. Zanja je značilna popolna dekonstrukcija klasičnega

kodeksa: sekano gibanje, krčenje / raztezanje, siloviti gibi in oglato oblikovanje prostora. Njena maksima "Gibanje ne laže!" je postala manifest njene plesne šole in predstav. S svojo plesno skupino je upodobila velike antične tregedinje (Medejo, Jokasto, Klitajmnestro, Fedro), ki jih je plesala sama v monumentalnem, patetičnem, estetsko oblikovanem plesu blizu tal, ki je pomenil odvrnitev od baletnega plesa na konicah in zagovarjanje plesa na ravnem stopalu, ki težnosti in zemeljske teže človeka ne skuša več preseči, ampak ju skuša zavestno vključiti v ples kot enega od polov človekovega bivanja. Zbor plesalk okoli nje je posnel in prevzel njene plesne prvine. Plesni jezik Marthe Graham je zelo osebni, rafiniran in bogat. Glavne značilnosti grahamske tehnike kot edine strogo izdelane tehnike sodobnega plesa v svetu (v tem pogledu je podobna klasičnim baletnim disciplinam) so osrednje gibanje, nabito z močno energijo in z vzgibom v spodnjem delu hrbta, obvladani padec brez sesedanja, krčenje – izdih / raztezanje – vdih kot enakovredni sili in ne kot nasprotujoči si napetost / sprostitve, kot je učila Mary Wigman. Na njen moderni ples pa danes že lahko gledamo z distance kot na klasičen ples, ki ga poučujejo tudi na mnogih klasičnih baletnih šolah po svetu.

Merce Cunningham (1919)

Ob krilatici, da je treba "koreografijo osvoboditi odvisnosti od glasbe", je nekdanji učenec Marthe Graham, ameriški plesalec, koreograf, plesni pedagog, teoretik ter umetniški vodja v petdesetih, šestdesetih, sedemdesetih in še kasneje ustvaril radikalno drugačne predstave od svoje učiteljice. Zelo kmalu je svojo znano krilatico še nadgradil in šele na premieri (tudi pod vplivom "zanikovalca naravnega" Marcela Duchampa) sopostavil plesne, glasbene in likovne prvine tako in zato, da med njimi ni prihajalo do inter-

akcij, ob njihovi medsebojni neodvisnosti pa je pogosto dopuščal naključja.⁵⁰ Za njegovo delo so še posebej pomenjivi prostori, ki jih je izbral za predstave: skupina je nastopala po likovnih galerijah, šolah, odprtih prostorih in na klasičnih gledaliških odrih. Cunningham je z montažo različnih elementov (telo, gibanje, kostum, svetloba, prostor, čas) ustvaril plesni teater, ki ga bistveno določata "režija" prostora ter režija zvočnega prostora,⁵¹ oba pa enakovredno dopolnjujejo še moč svetlobe, lučnih sprememb in drugih efektov. Takšno "izolacijo" posameznih elementov predstave pa je pripeljal še dlje: dosegel jo je tudi med plesalci in celo med posameznimi deli njihovih teles.⁵² Roke in noge naprimer pri njem niso več samo deli nekega telesa, ampak se gibljejo neodvisno, se "poosebijo" in tako izolirane postanejo predmet estetskega užitka, zorni kot gledalca pa se s tem lahko ves čas spreminja. Roger Copeland, avtor prispevka, ki je v celoti posvečen Cunninghamovemu delu, ga zato razume tudi kot dediča Šklovskega in Brechta⁵³ ter kot zgodnjo napoved Barthesa, Deleuza in Derridaja, seveda v plesni obliki. V nasprotju s pionirji sodobnega plesa (Isadora Duncan) ga označi kot umetnika intelektualnega in ne spontanega izraza: gledalec Cunninghamovih predstav se torej lahko v vsakem trenutku odloča, katero obliko zaznavanja bo izbral.

⁵⁰ Izumil je t. i. koreografijo naključja. Cunningham pa pri tem strogo razločuje med naključjem in improvizacijo, zanj sta to dva diametralno nasprotna pojma.

⁵¹ To raziskovanje, premikanje meja, podpirajo eksperimenti sodobnega skladatelja in Cunninghamovega dolgoletnega sodelavca Johna Cagea.

⁵² Do vsega tega pa ni prihajal po "naravni poti" kot njegova učiteljica, ampak z oviranjem telesnih impulzov.

⁵³ Umetnost je zanju predvsem stvar premeščanja zaznav in natančno to počne tudi Cunningham.

Trisha Brown (1937)

Ameriška plesalka in koreografinja, ki je bila najbolj dejavna v šestdesetih in sedemdesetih, ko je ustanovila svojo skupino TBC – Trisha Brown Company, s katero še danes gostuje po vsem svetu. Njen pojem “telesna demokracija” v plesu ruši hierarhijo telesnih delov in funkcij. Pri svojem delu prisega na improvizacijo, o čemer piše v prispevku z naslovom *Avtobiografska skica*. V njem opiše svojo življenjsko pot in se podrobneje spominja svojega delovanja v Judson Memorial Church, kjer je skupaj z Yvonne Rainer in drugimi plesalci ustvarila temelje ameriškega postmodernega plesa. Pregleden sprehod skozi njen opus nam podrobneje razgrne ideje o raziskovanju novih, nenavadnih prostorov: Trisha Brown je plesala na strehi kurnika, po stenah in na parkiriščih, kar je za sabo potegnilo spreminjanje perspektiv občinstva.

Pina Bausch (1940)

Nemška plesalka, koreografinja in danes umetniška voditeljica Tanztheater Wuppertal je študirala v Essnu in New Yorku. Kot plesalka in še posebej kot koreografinja je raziskovala in preizpraševala meje plesnega izraza ter se spopadala z osnovnimi vprašanji, kako plesati. Njena dejavnost na področju plesa je pomagala pri izkristalizaciji pojma “plesno gledališče” kot mešanice plesnih in gledaliških prvin. Njene predstave se vselej sprehajajo po robu med gledališkim in plesnim, v celoti pa jih zaznamuje natančno določena, a odprta struktura. Članek v zborniku, ki je v celoti posvečen njenemu delu, je podpisal Norbert Servos, izpostavlja pa jo kot veliko inovatorko, ki se je potopila v raziskovanje globin fizičnih konvencij in čustev z namenom doseganja moči avtentičnih izkušenj.

Pina Bausch je s svojim delom ustvarila svojevrstne in skrajno pomenljive komentarje zgodovine evropskega plesa tako, da je prek razširitve pojma

koreografija problematizirala ples kot tak: z novim razumevanjem plesa in principi montaže je rušila meje med plesnimi, gledališkimi in glasbenimi žanri. Njeno gledališče je postalo prizorišče preobrazb: pred občinstvom razstavlja različne prepoznavne vedenjske oblike, svoje plesalce oblači v navadne ženske kostime, večerne in moške obleke, ki jih pobere iz vsakdanjega sveta in s tem, ko jih postavi na oder, problematizira. Nastopajoči govorijo o sebi, o svojih izkušnjah, strahovih, nemoči, dvomih, pa tudi o prejšnjem prizoru. Prehodi iz prizora v prizor potekajo po logiki asociacij, zato je njen ples dejansko osvobojen “okovov književnosti in iluzij pravljčnosti” ter usmerjen proti resničnosti, ki se na odru kaže kot ugibljena ali “uplesana” nevroza, ujetost. V plesnih figurah, lahkotnih korakih in obratih, ki se živčno lomijo, razpadajo in se spet sestavljajo, je slutiti intimno izpoved, vse to pa kronajo in že v naslednjem hipu komentirajo in zrušijo prijemi epskega in celo didaktičnega gledališča, ki so pri Pini Bausch na novo sopostavljeni: s pogumnim razkrivanjem ustvarjalnega procesa nadgrajuje Brechtovo izročilo. Njene predstave so tako zelo (p)osebni komentar sveta, v katerem nastajajo. Vsi, ki smo jih kdajkoli videli, smo enotnega mnenja, da je razumska razlaga njenega dela pravzaprav nemogoča, saj njen teater gledalci občutijo zelo fizično. Gledalca nikakor ne pušča hladnega, ampak prav nasprotno: njene predstave zahtevajo dejavnega gledalca in tudi zato so njeno plesno gledališče začeli označevati s pojmom gledališče izkušnje.

William Forsythe (1949)

Koreograf William Forsythe marsikaj dolguje baletnim tradicijam. S prikazi vrtoglave plesne virtuoznosti ter z osupljivimi vizualnimi in zvočnimi predstavami pa je ustvaril popolnoma nov žanr baletnih predstav, ki so ga neka-

teri kritiki opisali kot "balet enaindvajsetega stoletja". Je torej koreograf, ki izhaja iz baleta, vendar tisto, kar postavi na oder, ni več tradicionalni balet, saj operira s širokim gibalnim besediščem, pri čemer lahko plesalci tudi dejansko spregovorijo ali pa so njihove besede projicirane na platno v ozadju. Telesa njegovih plesalcev pa za razliko od klasičnega baleta tudi ne izražajo več nobenih pravih čustev. Delo koreografa Williama Forsytha s plesalci Frankfurtskega baleta predstavlja neuspešno ohranjanje baletne vertikale in ravnotežja, kar ima za posledico različne dinamične učinke in popolnoma nova razmerja s težnostjo. Forsythe in njegovi plesalci preučujejo oblike razkola in trenutke nevidnosti, ki so dejansko stičišče gibov: pod vprašaj postavljajo pojem enotnosti gibov in jih skušajo razbiti, kot vir novih oblik pa ponujajo zlomljene, neskljenjene gibe. Gledalci njegovih predstav so tako nenehno priča vrzelim, trenutkom diskontinuitete in odsotnosti, ki jih klasični balet zakriva, da najpogosteje minejo neopaženi. Gledalčeva pozornost je torej usmerjena natanko na tiste trenutke, ki bi jih sicer utegnil spregledati: naprimer na trenutke padanja, ko ni več mogoče ohraniti ravnotežja.⁵⁴

Telo kot "prevodnik" političnega, družbenega in zgodovinskega trenutka

Dejstvo je, da "umetnost ne more preprosto zrcaliti družbe", zato pa jo je mogoče uporabiti kot "lečo za preučevanje družbe".⁵⁵ Zamisel, po kateri naj bi ples moral zrcaliti družbene spremembe, je zanimiva, kajti ples je bil iz razumljivih razlogov, ki smo jih dodobra razgrnili na začetku našega prispevka, vselej najbolj izoliran med umetnostmi. A zavedati se moramo, da "gibalni sistemi znotraj vsake kulture niso mono-

litni in statični, poleg tega njihovo razmerje do družbenega konteksta ni vselej neposredno."⁵⁶ V kratki zgodovini modernega plesa pa je morda neprecedenčna tudi telesna skladnost med hkratnim razvojem v plesu in upodabljaljajočih umetnostih.⁵⁷

Plesno umetnost moramo, kot v uvodu ugotavlja Hrvatina, razumeti kot umetnostno prakso "zahodnih razvitih demokracij", "urbane kulture in urbane miselnosti", kar je zelo natančno očitno na primer v predstavah Pine Bausch, ki izhaja iz vsakodnevnih družbenih izkušenj. Spomnimo se tudi estetskega mota Mercea Cunninghama, da je vsak gib lahko ples, ki se je med mlajšimi plesalci, privrženimi nastajajočim idealom družbene enakosti in skupnosti, izkazal kot mogočen in daljnosežen koncept.⁵⁸ Ples torej ne more služiti kot nekakšen "simulaker revolucije, marveč kot zgostitev družbenih razmerij, ki bi bila nujna za določene osvoboditve, zlasti od spola in dela".⁵⁹

Postulat Johna Martina, da moderni ples ni sistem, marveč stališče, nas opozarja, da pri razvoju sodobnega plesa nikakor ni šlo za izoliran razvoj, ampak je "potekal z roko v roki z razvojem stališč do drugih tem". Postmoderni ples je z duhom igrivega upora zaznanjal politične in kulturne prevrate s konca šestdesetih let. V izredno informativnem članku Postmoderni ples Sally Banes, profesorice plesnih študij na Wesleyan University v ZDA, opravi pregled, analizo in sintezo razvoja plesa od začetka šestdesetih do konca osemdesetih let dvajsetega stoletja. Postmoderni ples šestdesetih poime-

⁵⁶ Cynthia J. Novack, str. 170.

⁵⁷ O tem tudi Yvonne Rainer, Kvazipregled nekaterih "minimalističnih" tendenc v kvantitativno minimalni plesni dejavnosti v obdobju preobilja ali analiza Tria A, str. 142.

⁵⁸ Prim. Cynthia J. Novack, str. 165.

⁵⁹ Randy Martin, str. 78.

⁵⁴ Glej tudi članek Heidi Gilpin, str. 185.

⁵⁵ Randy Martin, str. 74.

nuje odpadniški ples, ples sedemdesetih analitični in metaforični ples, v osemdesetih pa najde t. i. novi ples. Čas med letoma 1968 in 1973 je pomenil prehodno obdobje, v katerem so se v plesu razvile nove teme: na primer politika in vpletenost občinstva. Ko sta gledališče in ples postala bolj politična, so politična gibanja s konca šestdesetih let pri uprizarjanju političnih bitk uporabljala tudi gledališka sredstva.⁶⁰

V osemdesetih se pojavi nov, t. i. avtobiografski žanr: javno prikazovanje osebnega je bila "deloma politična gesta v slogu nove levice, zato ni presenetljivo, da številna koreografska imena, ki se ukvarjajo z avtobiografskim žanrom, pogosto delujejo tudi v areni političnega plesa". Intimna razkritja osebnih podrobnosti plesalcev gledalcem nudijo priložnost za razmišljanje o širših vprašanjih: o vojni, rasizmu, spolni politiki, aidsu. "Toda četudi njihova plesna dela ostajajo izrecno osebna, se zdi, da še sam akt izpovedi dobi politični pomen."

Prispevek Cynthie J. Novack nas opozarja še na nek drug fenomen: skozi natančno in pregledno sociološko analizo nam razloži pojav, vzpon in zaton t. i. kontantne improvizacije v ZDA. Najprej se sprehodi skozi njene rockovske začetke v 50. letih, potem pa sledi družbenemu razvoju in različnim pojavom plesa, ki jih vzporeja z novimi družbenimi gibanji: rock ples kot metafora za politično zavednost, plesanje tvista kot dejanje upora proti represivni avtoriteti, kontaktna improvizacija z novo ključno prvino, dotikom, kot vrhunecem nasprotovanja vietnamski represiji. Tako sodelujoči kot njihovi privrženci so lastnosti giba, improvizacijski proces ter slog vaj in predstav kontaktne improvizacije dojemali kot "utelešenje osrednjih vrednot, ki so se razvile iz kontrakulture 60. let: egalita-

rizma, zavračanja tradicionalnih spolnih vlog individualizma znotraj skupine in nasprotovanja avtoritetam".

Po tem kratkem sprehodu skozi Družbeno plesa⁶¹ lahko zaključimo, da tudi spremembe v gledališču in plesu odražajo spremembe idej o človeku in njegovem okolju.

Butoh iz dežele vzhajajočega sonca

Profesor na osmi pariški univerzi Patrice Pavis sklene pričujoči zbornik z razmišljanjem o usodi daljnega butoha, ki so ga japonski umetniki⁶² v šestdesetih letih prejšnjega stoletja odkrili kot revolucionarno plesno-izrazno "obliko". Butoh predstavlja japonski ekvivalent zahodnim avantgardam, ki pa ga v nasprotju s historičnimi avantgardami ni mogoče ujeti v okvire definicij specifičnih plesnih oblik, ker pravil in šol pravzaprav ni. Butoh ni tehnika, marveč metoda, s katero se je mogoče skozi telo povzpeti do "izvorov eksistence" in odgovoriti na elementarna vprašanja, kdo smo. Zveni patetično, neverjetno? Butoh predstavlja aspiracije po preseganju samega sebe, po transcendenci, zato je skorajda filozofija in torej stvar plesalca, koreografa in umetnika, da ga vsakič posebej definira in svoje izkušnje prenaša naprej.

Tako temeljito poglabljanje v "bistvo" zahteva gibanje, ki je do konca izčiščeno: okamenelost, negibnost, brezizraznost preprečujejo vsakršno akcijo, preprečujejo da bi ločili in nasploh govorili o binarnih parih notranjost / zunanost, oblika / vsebina, človek / stvar. Plesalcev ne moremo dojemati kot moške

⁶¹ Družbeno plesa je naslov poglavja v Teorijah sodobnega plesa, kjer najdemo samo članek Novackove, a kot je očitno, se tega vprašanja dotikajo tudi drugi avtorji, v zborniku zbrani na drugih mestih, kar nam spet govori o hibridnosti in težavni sistematizaciji sodobnoplesnih fenomenov in odzivov nanje. O kakršnikoli monolitnosti na tem mestu ne more biti govora.

⁶² Pavis omenja dva začetnika: Tacumija Hidžikato in Kacua Ona.

⁶⁰ O tem Sally Banes, str. 112.

ali ženske, njihova golota ni erotična; iz plesa se je s tem dokončno umaknila vsaka človeška razsežnost, identifikacija ne more več poteči. (Ne)gibanje zahteva izjemen psihofizični napor in koncentracijo tako od izvajalca kot opazovalca – to je “obred”, ki pa ni več vezan na določeno ljudstvo, ampak je nadčasoven. Spopadanje z “najglobljim” nas prestavi v “paralelni” svet, kjer vladajo drugačne koordinate; čas se zdi ustavljen. Butoh je po Hirošimi⁶³ ponudil radikalno gibalno abstrakcijo sodobne civilizacijske resničnosti, iz katere žari srhljiva lepota.

Ta dela govorijo o katastrofi, ne o tragediji, o topi bolečini in ne o konfliktu, o napetosti, ne pa o dramatičnem naboju. Gre za čista stanja duha, sanje in spominske podobe. Destrukcija obstaja, krog pa se ne sklene; obnove ni več. Upodobljen je svet, kjer se je katastrofa že zgodila.⁶⁴ Kot izjemen radikal je butoh močno vplival na sodobni evropski ples in danes poznamo nešteto njegovih “različic”. Pavis pa ob tem dejstvu pesimistično ugotavlja, da se je ob njegovem prehodu na Zahod zgodil nek temeljni kulturni nesporazum, ki se je slabo končal: butoh si je s tem “zapravi vsakršno možnost zapeljevanja angažiranih in marginalnih intelektualcev”.⁶⁵

Ples v dobi digitalnih vmesnikov

Za postmoderne ples velja eksperimentiranje z najrazličnejšimi materiali, s filmom, mediji, mešanje umetniških zvrsti, plesnih tehnik in tradicij, v ta kontekst pa sodi tudi izstopanje iz “avtentičnega” plesnega okolja.⁶⁶ Johannes

Birringer se v članku Spomini realnega loteva 80-ih let in pojava t. i. video plesa. Interaktivni potencial elektronskih podob, simbolika mističnih filmskih podob plesu podelita nove dimenzije.⁶⁷ Birringer trdi, da lahko video in računalnik v “realnem času” simulirata marsikaj, česar ples sam ne zmore, “vendar pa ne moreta zajeti celotnega prostorskega konteksta, gibalnih poti in relativnih pozicij vseh plesalcev v času, niti ne moreta adekvatno nadomestiti telesne toplote, znoja, dihanja ter visceralnega in taktilnega odzivanja,”⁶⁸ ki so v plesu prav tako bistveni. Novo digitalno multimedijsko programje zato skuša ponuditi vse kompleksnejše opcije, s katerimi bi zapolnilo ta manko na sebi lasten način. Tu ne more biti govora o dvodimenzionalni prezentaciji “živega”, ampak gre za odkrivanje in izkoriščanje prednosti filmske tehnike in montaže (lovljenje trenutka z vseh mogočih zornih kotov, manipuliranje s prekrivajočimi se podobami, projiciranje plesalčevih “dvojnikov”, amorfnih, ameboidnih podob, animacija ...) z namenom “prodiranja” v ples in hkratnega produciranja dodatnih pomenov.⁶⁹ “Živa stran” multimedijskih predstav ostaja nekakšna platforma, ki do zaslona z gibljivimi slikami zavzema neko stališče. V plesnem gledališču so torej projekcije podob v pretežni meri odvisne od fizičnega konteksta, za katerega so bile ustvarjene, in ne od njih samih.⁷⁰

Zaključek

Teorije sodobnega plesa predstavljajo zahtevno, a inspirativno branje ter obvezno čtivo, temeljit referenčni material in popotnico za vse, ki se ukvar-

⁶³ Izkušnja te katastrofe je zanj bistvena.

⁶⁴ Prim. Maska IX/5–6, str. 48.

⁶⁵ Patrice Pavis, O butohu kot Grand Guignolu, ki se je slabo končal, str. 230.

⁶⁶ Za podrobnejšo seznanitev s širokim področjem reprezentacije in dojemanja telesa v razmerju do umetnega priporočamo v branje knjigo Bojane Kunst Nemogoče telo.

⁶⁷ Spomnimo se, da je v začetku devetdesetih tudi v Ljubljani potekal Video Film Dance Festival, o katerem podrobno piše Aldo Milohnić v Maski IV/1–2, str. 28–29.

⁶⁸ Johannes Birringer, str. 216.

⁶⁹ Prim. Birringer, str. 216.

jajo s plesom ali pisavo o njem. Vse do danes so se z refleksijo sodobnega plesa pri nas ukvarjali le posamični članki, objavljeni v revijah *Maska*, *Problemi in drugod*, zato je pr(a)va knjiga,⁷¹ ki se v celoti posveča tem fenomenom v našem prostoru še toliko bolj dragocena, saj vzpostavlja prepotreben diskurz in kontekst za razmišljanje tudi o domači plesni praksi, ki ju v naši mali državi še kako krvavo potrebujemo. Zdaj so dokončno odprta tista polja, ki jih bomo morali misliti, ko bomo stikali za novimi potmi plesno-gledališkega izraza in njegove ubeseditve.⁷² V tem smislu mora zbornik ostati zaveza za prihodnost.

Oboroženi s Teorijami sodobnega plesa lahko neskromno zatrdimo, da odslej ne bo nič več tako kot prej.

LITERATURA

HRVATIN, EMIL (ur.): *Teorije sodobnega plesa*, *Maska*, TRANSformacije, Ljubljana, 2001.

HRVATIN, EMIL (ur.): *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, *Maska*, TRANSformacije, Ljubljana, 1996.

KIRBY, MICHAEL: *Ples in ne-ples*; v: *Maska* III/2–3.

KUNST, BOJANA: *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, *Maska*, TRANSformacije, Ljubljana, 1999.

LUKAN, BLAŽ: *Iluzija o resnici pri Matjažu Pograjcu*, v: *Maska* IV/1–2.

LUKAN, BLAŽ: *Pogled na gledališko sezono*, v: *Slovenski gledališki letopis 1996/97*, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1998.

MILOHNIČ, ALDO: *Festival plesa, ujetega v "video površino"*, v: *Maska* IV/1–2.

PLES, *Cankarjeva založba*, *Leksikoni Cankarjeve založbe*, Ljubljana, 1989.

VALENTINI, VALENTINA: *Ženstvenost videa*, v: *Maska*, IX / XV št. 5–6/64–65.

⁷⁰ Sopostavljanje odra in zaslona je torej ključno, pravi Birringer; v tem je nekakšna magija, priložnost, ki je samostojno ne moreta odpretine gledališče ne film. Oba svetova obstajata v sebi, in četudi se nekateri liki pojavijo v obeh, se pojavijo v drugačnem kontekstu in v različnih okoliščinah. Ko prideta skupaj, se meje zameglijo in odprejo se nove perspektive.

⁷¹ Večino prispevkov, ki jih prinaša zbornik, v slovenščini beremo prvič, pomenljivo pa je tudi dejstvo, da ga podpisujejo kar trije slovenski avtorji: Bojana Kunst, Jelica Šumič Riha in urednik Emil Hrvatini z uvodnikom.

⁷² Teorije sodobnega plesa so v naš prostor vstopile kot Minervina sova, ki modro čaka, da se dan konča in nastopi šele potem, ko pade noč, da izreče zadnjo besedo. Kajti, kot pravi John Martin, "vsa teorija, ki je več kot zgolj hipotetična, mora nastati z dedukcijo, ki izhaja iz prakse najboljših umetnikov".

zusammenfassungen

povzetki

abstracts

ABSTRACTS

Roger Chartier

“New” Cultural History

Key words: cultural history, history of mentalities, materiality of texts, history of reading, popular culture, representation.

This essay uses the expression “new cultural history” according to Lynn Hunt’s definition. Three elements characterize this approach and define a common style of writing history: 1. a new mode of understanding the relation between symbolic forms and social world; 2. the introduction within historical perspective of models of intelligibility proposed in anthropology and literary criticism; 3. a reflection engaged by the historians on their insistence on reflection on their own theoretical and discursive practices. The essay then explores different historical approaches - history of mentalities, intellectual history etc. – which have preceded the development of the “new cultural history” and their relations with it. The analysis stresses three main issues that have defined organized works and debates in this new field: 1. how to understand the historical process of appropriation of aesthetic works or ordinary discourse by readers, listeners and beholders, and what is the relationship between this process of appropriation and the material forms of the texts, images or performances appropriated; 2. how to define “popular culture” in relation to the elite or dominant cultures and understand it both as a coherent system of interpretation of the world and the interiorization of their own subordination by the lower social strata; and 3. how to differentiate discursive practices from social practices and what are the legitimate uses of the concept of representation? Sharing these different issues or challenges, the “new cultural history” has perhaps to be defined less as a coherent approach or methodology than as a critical reappraisal of historiographical categories and models.

Oto Luthar

New Cultural History

Key words: history, new cultural history, historical anthropology, culture, linguistic shift, episteme, historical explanation, objectivity, universal truth.

The aim of the text is to illustrate and discuss some of the main varieties of cultural history that have emerged since the questioning of what might be its »classical« form, exemplified in the work of Jacob Burckhardt and Johan Huizinga. After the short introduction the article offers the historical overview of the most important changes that have taken place from the beginnings of cultural history to the variety of forms assumed by cultural history today. As argued until now, the classical model has not been replaced by a completely new orthodoxy despite the importance of approaches inspired by social and cultural anthropology.

Variety is to be found in the cultural studies as well as among their historians. The author sees the new cultural history as an entity that encompasses the three main features of lived experience as understood in the West.

The first are the aesthetic and the intellectual. It is the cultural development in respect of thinking about and producing the scientific and academic disciplines of history, art literature, political ideas and philosophy. This includes the intellectual processes and practices whereby society reflects upon its past self and invests its intellectual and social life with meaning.

The second are the social features of culture by which the author means those cultural practices that are understood through lived experiences.

The third feature is the representation of the first two elements – how we re-present or mediate our intellectual and social life, and create meaning.

This is the textual or signifying dimension of culture.

Given the three elements it is safe to claim that cultural history (as the history as such) emerged as an 18th and 19th century modernist project, with the intention of domesticating and giving useful meaning to the past, so the long crisis of modernity beginning at the end of the eighteenth century produced history’s various forms and responses to the crisis events.

Giovanni Levi

On Historical Truth

Key words: history, theory of history, referentiality, revisionism, psychoanalysis.

History cannot be imagined as a defined area. The author claims the opposite: the common area of history is the area of conflict, not the area of consensus. Recently, historiographers split into two sides, each representing a different attitude towards reality and general truth. The first side belongs to anti-referentialists, such as Hayden White. The second group includes Carlo Ginzburg and Arnaldo Momigliano, who claim that history is a partial and localised knowledge that by means of argumentative instruments and valid proofs allows the verification of facts and their reality. This polemic includes revisionism with negationist arguments. The author shows that this dilemma is faulty and that the exaggerated polemic has caused historiography to lag behind other humanities. Many ambiguities supposedly stem from the fact that historiographic work is divided into three stages: research (predominantly archival research), reporting (communication) and accepting (one must remember that the reader is never neutral). The first stage involves the ascertaining of facts and their significance. But the author points out that documents are perverted, partial and incomplete fragments of reality. At this stage, we wonder what the event is. It is not necessary for the event to be something that has happened; it is something that is of significance to people. History therefore presents the past which is not directly experienced, or else experienced in a way that is not real experience. This is the origin of fascination with history as a fascination with the other that specifies our identity. We can also say that history is a continuous reinterpretation of something already known instead of a restoration of something forgotten in the awareness of people, which is subject to psychoanalysis. The author ends his essay by stating that the reconstruction of the past is no longer one of the main ways for the definition and strengthening of identity; for this reason, history as scientific research has fallen prey to political purposes that

pervert the past. These purposes can be described as a general devaluation of the past and the loss of the sense for history; it is the devaluation of anti-fascism rather than the revaluation of fascism.

Maja Breznik

Cognitive Foundations of Cultural History

Key words: cultural history, Annales, methodology, micro-history, social connection, ideology.

The author briefly sketches the historical background of cultural history, which split into two traditions with the founding of the journal *Annales*: Febvre's study of the conscious structures of thinking and Bloch's approach to social perceptions, including rituals. Although cultural history seems to be some kind of "ornament" of the economic and social, it is connected with the past historical traditions with a continuity maintained particularly by methodological approaches: the historization and contextualization of cultural practices and the study of the existence of cultural history objects associate cultural history with economic and social history rather than conventional art history. Consequently, cultural history represents a challenge for related sciences: the sociology of culture, art history, etc. But how does contemporary cultural history deal with the Althusserian question whether methodology can replace epistemology? The author attempts to explore this sensitive issue through several examples from cultural history and related sciences.

Alenka Švab

The Family's Place: Social Function of the Family in Postmodernity

Key words: postmodernity, social changes, family, family life, social function of the family, family roles, theories of family decay.

The text deals with the question of the family's social function in the context of postmodernity. Family life has faced significant changes over the last 30 years, especially in the processes of the

family pluralisation, including the pluralisation of family forms and the 'family' lifestyles. Although social theorists mainly agree about the existence of such changes, there are also some theories which interpret the changing family life in terms of family crisis. These are so called theories of family decay. The author rejects this interpretation in the context of the analysis of the family's social function in postmodernity. The main idea of the text is that the family as a social institution is not losing its social functions gained by modernisation. On the contrary: the processes of family pluralisation enable this social institution to be functional also within the context of postmodernity.

Tatjana Greif

Children of Second-Class Citizens: same-sex families in law and practice

Key words: same-sex partnerships, same-sex families, parental rights of gays and lesbians, adoption, artificial insemination, international law, homosexuality of parents and education, media, discriminatory legal procedures, hypocrisy of medicine/law/polic.

The article discusses same-sex partnership and parenthood. In Slovenia, same-sex partners live in a legal vacuum, without any legal protection, which consequently brings negative effects for them and their children living in such families. An overview of the situation in the field of legal protection of same-sex families and parenthood in European and American legal practices offers a framework for comparing and evaluating the situation in Slovenia.

Nataša Zavri

Who's Afraid of Men in Aprons?

Key words: modern father, fathering, masculinity, mothering, children upbringing, socialisation, initiation, male characteristics, Oedipus's wall, sibling society, transition, soft male, gender differences.

The outcome of the modified paradigm of fathering is not unequivocally positive. It could be

argued that the modern man has had to cope with a specific identity crisis. Some authors show scepticism towards male journey to the female side. "The Sibling Society" brings about negative consequences which give rise to fathers' appeal for a new kind of love from their children. The neglect of children has become a world-wide phenomenon, and fathers a rare commodity. A distant father renders the Oedipus's story increasingly useless. In our modern society, rituals are not effective, and without them there can be neither initiation nor socialisation, where the role of older men is important. The rising similarity of father and mother is seen as a contemporary problem of child's development.

Mateja Sedmak

From Pathologization to Pluralism of Relationship Types: an evolutionary and historical overview of the emphasis in the research of ethnically mixed marriages

Key words: ethnically mixed marriages, exogamy, heterogamy, marriage.

The historical scientific research of the heterogamous marriages that transcend cultural, racial, religious and other borders of individual communities is marked by a distinct pathologization of this specific research phenomenon. In the theoretical discourse, ethnically mixed marriages have been perceived as deviational, unsuitable or at least undesirable, in short, as a type of "social disease". Particular emphasis has been laid on the element of stress supposedly affecting ethnically mixed couples and their children to a greater degree than homogamous families, furthermore the difficult identification of children of culturally/racially mixed parents, the elements of (self)aggressiveness, etc. Ethnically mixed marriages have been exposed as a social phenomenon that weakens the communal cohesiveness and loyalty and that represents a real threat to the survival of the original community. At best, ethnically mixed marriages were perceived as the ultimate eradicators of cultural differences and the ultimate means of assimilation in the predominant culture. The second half of the 20th century is marked by the

growing processes of the “normalisation”, de-pathologization and de-problematization of the research of “mixed marriages”. Within the concept of the plurality of relationships and families, ethnically mixed marriages are presented merely as one of the forms of marital and extra-marital unions.

Rajko Mursić

Rock Music Between Brass-Band Brotherhood and Youthful Racket

Key words: rock, mythology, mass culture, social effect.

Future is unknown. But rock music will live as long as there will be at least one person who will know how to play it or who will listen to rock music recorded for the eternity. Rock music is a culture with its own mythology and its own ritual code. When approached as a form of ideology, it emerges in a somewhat less positive light than when it is discussed as part of one's own life. Rock music is demystified by the critical approach demanded by any consideration of ideology. This type of music is nothing special. Its power does not lie in its aesthetic dimensions but in the fact that it is a form of entertainment. Even as a lifestyle it is nothing special. If we forget about its myths, we see it merely as one of the practices of popular music which are defined by different types of dance. The criticism of rock mythology concludes with the sceptical appraisal of the possible social effects of rock music. After all, rock orthodoxy is not in any way different from other forms of orthodoxy. Therefore, it is up to each individual to decide whether to interpret rock music through avant-garde or conservative filters. And we know what the majority, influenced by the market, would choose.

Melanija Fabčić

Between Pop Wilderness and the Market

Key words: popular music, alternative history, spectacle, the corporate and schizophrenic, independent labels.

The article discusses the problematic position of music and musicians between the expectations of

the market (labels) and the “underground” credibility. In other words, it speaks about that stage in a band's career when it is time to make the risky move from the independent music scene to the corporate music industry and sign a deal with a major label. The broader context of the article is based on Marcuse's concept of alternative cultural history, which manifests itself like the traces of lipstick on a cigarette butt; on the concept of history as a conglomeration of “marginal” manifestations in the shadow of important historical events. Particular emphasis is laid on the term “spectacle”, through which the author interprets the corporate side of music (as industry, culture and lifestyle) and the connection with the schizophrenic tactics of survival (creativity and self-presentation) and with the notion of the “unobvious” as a pattern or model that promises the most lasting success. In addition, the article touches on the ever-present question: “What else can be done with and in rock music today?” Here, the author exposes the double nature of show business: the show or spectacle as business and business as the spectacle.

Janez Golč

A Short History of Popular Music Record Companies

Key words: popular music, record companies.

Music industry was brought about by a technical invention: a gramophone record. Without it, there would be no sound recordings and no reproduction, storing and distribution of recordings. The first labels were record producers. At the very beginning, they secured for themselves the exclusive rights to release music records with music popular at the time (operas, soloists, etc.). After 1920 small independent record companies began to release original American music. Some of them were pioneers of the popularisation of marginal music genres. But from the very beginning, survival was the priority of even independent label owners. They did not care what kind of music they released as long as it sold well, and they paid as little as possible to composers and musicians or cheated them in some other way.

The fundamental attitudes changed very little in the century-long history of music industry. Large, major labels always played to win: they signed contracts with musicians who were potentially profitable, whereas small record companies struggled on the edge, usually close to the “real stuff”. Many independent labels were founded by the owners of record stores and clubs or even by musicians themselves.

The article begins with the history of American record companies, the fundamental differences between the large and the small and relationships between musicians and label owners. The highly praised England with important musicians emerged as late as in the 1960s when independent labels suffered the most severe crisis. Independent labels were revived again in the mid 1970s with the appearance of punk rock first in England and later in the USA, Western Europe and finally the former socialist European countries. To shed light on the conditions in Slovenia, I have interviewed three owners or managers of three Slovene labels. They speak about the founding of labels, adjustment difficulties and their vision of music industry development in Slovenia and elsewhere.

Nataša Sukič

Riot Grrrls, Feminism and Lesbian Culture

Key words: Riot Grrrls, feminism, post-feminism, lesbian culture, rock music, performance of the sexes, camp, tomboys, carnival, hetero-norms, queercore.

The article discusses the way the movement Riot Grrrls is presented in the major media and on the male-dominated rock scene. It analyses the connection between rock music, the carnival character of the modern society, Riot Grrrls, lesbian culture and angry female music with the anarchist avant-garde tradition.

Marko Rusjan

Music as a Weapon – From Subversion to Revolution

Key words: cultural industry, rock music, capitalism, subversion, copyright, technology.

In the contemporary society, social ideology is preserved with the help of cultural industry that generates conformism, consumption, homogenisation, fetishization and fake awareness. This is resisted by subversive music which is divided by the author into the cultural struggle of non-conventional music practices, anti-system ideological struggle of music genres that are acceptable for the broader public, struggle against corporations and the autonomy of musicians. These are defined by the type of resistance that can be contained in the music expression, explicit political messages or alternative economic practices. Here, the key issue is copyright. Rock music has played different roles, from the subversive force to the subduing of revolutionary phenomena. Cultural industry builds on the nostalgia for the good old times and sells the old for the new. The development of technology facilitates an easier concealment of original ideas. The subversive music activity demands creativity, spontaneity and self-enquiry. Only in this way, music can contribute to social changes.

Peter Stankovič

Rave And Rock: Meditation On Differences Which Are Perhaps Not What They Assume To Be

Key words: cultural studies, rave, body, rock, popular music, dance, blues music, meaning.

The essential concern of the British cultural studies tradition is probably the political dimension of the various segments of the contemporary popular culture. The author attempts to establish a critical dialogue with this tradition, claiming that an excessively exclusive focus on the political implications of popular culture may result in excessively narrow views on this subject matter. In order to substantiate his thesis, he presents an analysis of the

contemporary rave culture, which (as he hopes) would point out the benefits of the discourse which is not overtly political.

He argues that in contrast to popular opinion, differences between rave music and classical rock are not substantial: a detailed musicological analysis of the contemporary electronic dance music and its comparison with classical rock'n'roll-based musical genres reveals important similarities and indeed even continuity between the two. Both, contemporary electronic dance music (music of the rave culture) and different genres of classical rock, erode the traditional Western fear of the bodily and hedonist dimension of music with their powerful rhythmical component and extremely simple musical structure. However, similarities between electronic dance music and rock should not lead us to believe that there are no actual differences between the two genres: it is just that different meanings of music today do not arise out of music as such. Instead, they are progressively related to the various signifiers which accompany music (i. e. the image of performers, the design of records, the visual conventions of video-clips etc.).