

## KULTURNE ŠTUDIJE NA CENTRU ZA PROUČEVANJE RELIGIJE IN KULTURE\*\*

*Povzetek. Kulturne študije so dandanes eno od najpomembnejših področij preučevanja sodobne kulture. K njihovi uveljavitvi v Sloveniji je veliko prispevalo tudi delo raziskovalcev na Centru za preučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani, ki ga avtor sistematično predstavi in umesti v različne relevantne institucionalne in zgodovinske kontekste. Med najpomembnejšimi raziskovalnimi dosežki centra so kontinuirano, v nekaterih primerih pa tudi zgolj priložnostno raziskovanje mladinskih subkultur, popularne glasbe, spomina, nogometa, nostalgije, prehranjevalnih praks, filma, sreče in grafitov. Razmeroma majhna raziskovalna skupina je v tem okviru dosegla veliko (še posebej pri analizah teh področij v povezavi z razmislekom o različnih simbolnih razmerjih med Slovenijo na eni strani ter Balkanom in Evropsko skupnostjo na drugi). Vseeno pa velja razmišljati tudi o tistih področjih, ki bi jih bilo treba še pokriti. Med njimi so na primer različni vidiki seksualnih identitet ter sodobne tehnologije, s katerimi se povezujejo nove oblike preživljanja prostega časa.*

*Ključni pojmi: kulturne študije, Center za preučevanje kulture in religije, raziskovanje, Slovenija, Balkan, Evropa*

### Uvod

Kulturne študije kot razmeroma samosvoj pristop k preučevanju kulture so nastale v Veliki Britaniji na prehodu iz petdesetih v šestdeseta leta 20. stoletja. Ključno vlogo pri tem so imeli raziskovalci iz *Centra za preučevanje sodobne kulture* (Centre for Contemporary Cultural Studies) pri Univerzi v Birminghamu, ki so začeli kulturo obravnavati zunaj dotlej prevladujočih okvirov izolirane estetske analize. Raymonda Williamsa, Richarda Hoggarta E. P. Thompsona in druge raziskovalce iz omenjenega centra je

---

\* Dr. Peter Stankovič, izredni profesor na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani.

\*\* Pregledni znanstveni članek.

namreč zanimala vloge kulture v širšem družbenem kontekstu, tu pa zgolj izolirana estetska analiza različnih del ne pomaga veliko. Raymond Williams (1958/1967) je tudi pokazal, kako je za estetsko paradigmo značilno enačenje kulture z zgolj visoko umetnostjo problematično tudi načelno. Prvič, takšno enačenje se je uveljavilo šele v 19. stoletju kot zelo specifična reakcija na izzive tistega časa (v prvi vrsti industrializacije), in v tem smislu nikakor ne more predstavljati znanstveno nevtralnega izhodišča za analizo kulture nasploh. In drugič, enačenje kulture zgolj z visoko umetnostjo je problematično tudi v praksi, saj vzpostavlja večvrednost kulture enega samega razreda – meščanstva –, ki to kulturo proizvaja in troši. V skladu s temi kritikami so avtorji iz birminghamskega centra razvili nekoliko drugačen pristop k analizi kulture. Njihovo izhodišče je bilo, da je kultura vezana zlasti na izkustvo različnih družbenih skupin. Takšno razumevanje je omogočilo preseganje elitistične podmene, da je kultura nad skupnostjo, s tem pa tudi veliko bolj demokratično obravnavo različnih kulturnih vsebin. Tu gre za to, da v primeru, če kulturo razumemo kot izraz izkustva različnih skupnosti, posamičnih izrazov ne moremo hierarhizirati: vsak je v sebi lastnem socialnem okviru prav tako utemeljen kot kateri koli drug v svojem (primerjaj Turner, 1998: 43–66; Barker, 2000: 37–41).

Tovrstni razmisleki kulturne študije močno približujejo sociologiji in antropologiji. Vseeno pa pri vsem skupaj ni šlo za zgolj variacijo na že uveljavljene raziskovalne pristope: ena od posebnosti kulturnih študij je, da so bili vsaj prvi avtorji te šole literarni zgodovinarji in teoretiki, tako da je njihove analize razmerij med različnimi kulturnimi izrazi in njihovimi konteksti v prvi vrsti zaznamovala ravno ta literarna senzibilnost. Pomembno je tudi, da so birminghamski avtorji v šestdesetih letih, v času beatlemanije, »swinging Londona«, novih modnih trendov in eksplozije različnih subkulturnih gibanj, začeli obravnavati tudi popularno kulturo. Tej kulturi v akademskih krogih dolgo ni bilo posvečeno veliko pozornosti, z družbenoangažiranega zornega kota, ki je bil značilen za raziskovalce iz Centra za preučevanje sodobne kulture, pa je pomembna, saj zaradi svoje razširjenosti predstavlja eno ključnih točk reprodukcije različnih ideoloških samoumevnosti v sodobnih družbah. Raziskovalci iz omenjenega centra so posledično pričeli analizirati tudi popularne tekste. Tu je kmalu postalo jasno, da je vloga popularne kulture v procesih reprodukcije dominantne ideologije v resnici kompleksna. Pomembno je na primer, da so teksti v tej povezavi zelo raznoliki, da jih posamezniki tudi interpretiramo na različne načine, obenem pa popularna kultura vsaj v kakšni potezi tudi problematizira uveljavljene estetske hierarhije. Iz teh ugotovitev so nekateri avtorji (najbolj znan je bil Američan John Fiske) v osemdesetih letih začeli popularno kulturo celo slaviti kot polje politične emancipacije, vendar se je hitro pokazalo, da je to prav tako poenostavljajoče, kot je njeno vnaprejšnje obsojanje v smislu, da ne počne

nič drugega, kot da zgolj reproducira dominantno ideologijo (glej McGuigan, 1992). Dandanes tako v kulturnih študijah prevladuje prepričanje, da popularna kultura sama po sebi – vsaj v nekem zelo osnovnem političnem smislu – ni niti progresivna niti reakcionarna. Njene politične implikacije so kompleksne, naloga vsake posamične analize pa je, da razbere, kako točno v tem pogledu stoji konkreten predmet obravnave (primerjaj Hall, 1995; Smith in Riley, 2009: 154–155).

Delo raziskovalcev in raziskovalk iz birminghamskega Centra za preučevanje sodobne kulture dolgo ni bilo zelo vplivno. Stvari so se spremenile šele v sedemdesetih letih z nizom vplivnih analiz televizijskih tekstov in še posebej mladinskih subkultur. Za slednje je imela največje zasluge mlajša generacija raziskovalcev na Centru (Mike Brake, Paul Willis, Dick Hebdige idr.), ki je pokazala, da je tudi življenjske sloge in videze mogoče obravnavati kot neke vrste tekstov. Njihove knjige na to temo so bile prave uspešnice in so jih v skladu s tem tudi prevajali v številne tuje jezike, zaradi česar se je vpliv kulturnih študij zelo povečal tudi v globalnem smislu. V devetdesetih letih 20. stoletja so se tako uveljavile kot eden najpomembnejših analitičnih pristopov k analizi kulture, v zadnjih letih pa je opaziti zlasti močno diverzifikacijo teoretskih in raziskovalnih zanimanj avtorjev in avtoric, ki delajo na tem področju. Sam Center za preučevanje sodobne kulture na Univerzi v Birminghamu, vzporedno s študijskim programom kulturnih študij, so sicer leta 2002 zaprli. Uradno zaradi nerentabilnosti, ker pa je v resnici generiral največ prihodkov od vseh družboslovnih programov na univerzi, je bolj verjetna razlaga, da so ga ukinili, ker je njegova političnoangažirana drža motila konservativno administracijo.

## **Kulturne študije in preučevanje popularne kulture na Centru za preučevanje kulture in religije**

### *Mladinske subkulture in popularna glasba*

Ker je bilo prvo področje, kjer so se britanske kulturne študije uveljavile tudi globalno, preučevanje mladinskih subkultur, ne more presenetiti, da se je delo članov Centra za preučevanje kulture in religije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani (v nadaljevanju CPKR) prvič bolj izrazito spogledalo s tem akademskim poljem ravno v povezavi s to temo. Fenomen mladinskih subkultur je v Sloveniji postal aktualen zlasti na začetku osemdesetih let, ko je takratna oblast poskušala obračunati z močnim punkovskim gibanjem. Na to so se namreč odzvali različni predstavniki t.i. »civilne družbe«, ki so v svojih tekstih – med drugim tudi s pomočjo sklicevanja na raziskave birminghamskih avtorjev – trdili, da mladinske subkulture niso devianten ali antisocialen pojav (kot jih je v svojem strahu pred njihovo politično

subverzivnostjo pogosto slikala oblast), pač pa povsem običajen način izražanja mladostniške ustvarjalnosti oziroma družbene angažiranosti. Za razvoj CPKR-ja, ki je sicer nastal že leta 1967, je pomembno, da je bil med publicisti, ki so pisali o tem, tudi Gregor Tomc, kasneje predavatelj na FDV-ju in raziskovalec pri CPKR-ju. Njegove intervencije so v tistem času segale od analiz značilnosti in pomena slovenskega punka do rekonstrukcije postopkov njegovega preganjanja (glej na primer Tomc, 1984), njegovo napol aktivistično delo pa se je nekoliko kasneje, konec osemdesetih let, tudi dopolnilo v prvo sistematično študijo mladinskih subkultur na Slovenskem. Tu gre za knjigo *Druga Slovenija: zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju* (Tomc, 1989), v kateri je Tomc s pomočjo zelo različnih virov (od dokumentarnih do etnografskih) natančno popisal razvoj in značilnosti različnih slovenskih mladinskih gibanj, tudi takšnih, ki pred tem niti niso bila razumljena kot subkulture v ožjem smislu besede. Tomc na primer med pomembne slovenske subkulture prišteva tudi predvojne skojevce, njegova razprava pa pokriva obdobje do pojava punka, se pravi do začetka osemdesetih let.

Ko se je v šolskem letu 1994/95 začel na Fakulteti za družbene vede izvajati študijski program Kulturologija, je Gregor Tomc prevzel izvedbo predmeta Uvod v kulturologijo. Med vsebinami, ki jih je predaval, so bile tudi kulturne študije, kar je bil začetek vnašanja teh vsebin v pedagoški proces. Pri predmetu je leto kasneje kot asistent začel sodelovati tudi Peter Stankovič, ki se je pri svojem delu še posebej izrazito osredotočal na kulturne študije. Na programu Kulturologija se je postopoma oblikovalo še več predmetov s temi vsebinami, tako da Kulturologija na FDV-ju že nekaj časa deluje kot eno osrednjih mest v Sloveniji, kjer se kulturne študije poučujejo. Ker se je med nekaterimi sodelavci na Katedri za kulturologijo in CPKR-ju pokazala želja, da bi se z raziskovanjem mladinskih subkultur, ki je v Sloveniji v devetdesetih letih zamrlo, nadaljevalo, so Gregor Tomc, Mitja Velikonja in Peter Stankovič zbrali ekipo sodelavcev in uredili zbornik *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih* (glej Stankovič, Tomc in Velikonja, 1999). Z zbornikom so poskusili predstaviti značilnosti najpomembnejših takratnih mladinskih subkultur na Slovenskem (skejterji, rokabiliji, rokerji, rejverji, geji in lezbijke, skinhedi, bajkerji, metalci, punkerji in pripadniki t. i. »balkan scene«), obenem pa fenomen subkultur tematizirati s kakšnih novih zornih kotov. Navsezadnje so se subkulture v tem času že močno spremenile (če jih primerjamo s tistimi bolj »klasičnimi« iz šestdesetih in sedemdesetih let). Gregor Tomc (1999) je tako v svojem uvodnem tekstu pojav mladinskih subkultur poskusil povezati z biološkimi in kulturnimi spremembami, ki jih mladostniki doživljajo med puberteto. Novost njegovega pristopa je zlasti v prvem, saj se z vprašanjem morebitnih bioloških dejavnikov pri nastanku mladinskih subkultur do takrat še ni nihče ukvarjal. Mitja Velikonja je na svoji strani poskusil konceptualizirati posebnosti novejših subkultur,

za katere se zdi, da ne predpostavljajo tako zelo zavzetih občutkov pripadnosti, kot je to veljalo za subkulture v preteklih desetletjih. Po njegovem mnenju so namreč razlike med temi novejšimi in starejšimi subkulturnimi pripadnostmi tako zelo izrazite, da bi bilo med njimi mogoče potegniti tudi povsem načelno razliko. Sam je to naredil tako, da je »klasične« subkulture ločil od tistih sodobnejših, pri čemer je prve poimenoval subkulture, druge pa *subkulturne scene*. S to pojmovno distinkcijo je hotel poudariti manjšo stopnjo istovetenja s subkulturami, ki je značilna za čas po osemdesetih letih, obenem pa tudi večjo prehodnost in komercializacijo sodobnih subkultur (glej: Velikonja, 1999). Gregor Tomc je v tujini tudi objavil nekaj podrobnih analiz punka v Sloveniji (glej: Tomc, 1994 in Tomc, 2010).

Vzporedno s preučevanjem subkultur na CPKR-ju poteka tudi preučevanje popularne glasbe. Oba pojava sta namreč v mnogih vidikih povezana. Gregor Tomc se je s temo popularne glasbe ukvarjal v prvi vrsti v kontekstu njegovega zanimanja za kulturno politiko, ki mu je pokazal, da sistem financiranja različnih oblik glasbene ustvarjalnosti v Sloveniji izrazito privilegira klasično (resno) kulturo, se pravi kulturo natanko tiste družbene skupine – manjšine, ki je že sama po sebi privilegirana. Popularna kultura je na drugi strani prepuščena trgu, Tomc pa v tem kontekstu predlaga radikalno demokratizacijo sistema državnih spodbud (glej Tomc in Čopič, 1998). Da bi dokazal, kako zelo nepravilčen in neutemeljen je obstoječi sistem, kjer gre največ denarja za kulturo, ki jo poslušajo zgolj peščica posameznikov, je Tomc tudi zasnoval raziskavo glasbenih okusov v Sloveniji. Empirični del raziskave je že bil izveden, vendar rezultati še niso objavljeni. V povezavi z delom Gregorja Tomca na področju preučevanja popularne glasbe je treba omeniti tudi njegov pregled zgodovine rock glasbe v socialistični Jugoslaviji, ki ga je objavil v tujem zborniku (glej: Tomc, 2003).

S popularno glasbo se na CPKR-ju ukvarja tudi Peter Stanković. Njegovo delo na področju preučevanja glasbe se je začelo z analizo povezav med moderno (postkartezijansko) filozofijo subjekta in razvojem evropske klasične glasbe, v prvi vrsti z nastankom romantike (glej: Stanković, 1997). Sledili sta dve razpravi o subkulturah. V prvi je Stanković poskusil konceptualizirati značilnosti subkulture rejva oziroma umeščenost rejva v sodobni družbeni kontekst (Stanković, 1998), v drugi pa je razvil nov teoretski okvir za razumevanje pojava subkultur nasploh. Tu se je oprl na delo manj znane francoskega antropologa in sociologa Georgesa Bataillea, ki je trdil, da je za vsako kulturo značilno, da gradi na ravnotežju različnih življenjskih dejavnosti, le sodobna kapitalistična kultura je na to raznovrstnost pozabila in vse dejavnosti podredila racionalnemu produktivizmu. Bataille je produktivistično naravnost kapitalizma kritiziral, Stanković pa je opozoril, da bi bilo mogoče subkulture razumeti tudi kot neke vrste korektiv takšni pristranskosti, saj subkulturni življenjski slogi, ki se po večini zgledujejo po

romantični boemi 19. stoletja, od dominantnega, ciljnonaravnega kulturnega vzorca močno odstopajo (glej: Stankovič, 1998).

Peter Stankovič je analiziral tudi vpliv rock glasbe iz drugih bivših jugoslovanskih republik na slovenski rock v devetdesetih letih. Njegovo izhodišče je bilo opažanje, da se je ta vpliv po slovenski razglasitvi samostojnosti nekoliko presenetljivo povečal, da pa so njegove politične implikacije razmeroma ambivalentne. Na eni strani je vpliv rock glasbe iz drugih bivših jugoslovanskih republik na slovenski rock mogoče razumeti kot pozitiven, saj je slovenski rock s svojim zgledovanjem po glasbi in estetiki t.i. yu-rocka vzpostavil distanco do hegemonskega nacionalističnega diskurza. Slovenski rock devetdesetih let se je v tem oziru lepo vključil v mrežo tistih otkov urbane drugačnosti, ki so v času nacionalističnih evforij na prostorih bivše Jugoslavije predstavljali skoraj edino alternativo dominantnim diskurzom izključevanja, kljub temu pa stvari niso povsem preproste. Navdušenje nad rock glasbo drugih bivših jugoslovanskih republik oziroma t.i. »balkansko« kulturo nasploh je namreč gradilo – prav tako kot slovenski dominantni nacionalistični diskurz – na predstavi o radikalni neevropskosti Balkana, s tem pa esencialni razliki med domnevno »zahodno« Slovenijo in »nikoli-zahodnim« Balkanom. Razlika je zgolj ta, da je bil »Balkan« v primeru slovenskega rocka razumljen kot nekaj pozitivnega, toda to dejstva, da je »Balkan« tudi v tem okviru vpet v pokroviteljski diskurz eksotične drugačnosti, ne spreminja (glej: Stankovič, 2001).

Raziskovalno dela CPKR-ja na področju popularne glasbe se je močno okrepilo leta 2010, ko je Peter Stankovič postal vodja slovenskega dela mednarodne raziskovalne skupine, ki je delala na projektu *Popular music heritage, cultural memory, and cultural identity: localised popular music histories and their significance for music audiences and music industries in Europe* (Popularnoglasbena dediščina, kulturni spomin in kulturna identiteta: lokalizirane popularnoglasbene zgodovine in njihov pomen za glasbena občinstva in glasbene industrije v Evropi). Skupino je vodila Susanne Jansen iz Erazmove univerze v Rotterdamu, poleg slovenske in nizozemske ekipe pa sta pri projektu sodelovali še ekipi iz Univerze v Liverpoolu in Univerze na Dunaju. Cilj raziskave je bil preučiti vedno večji vpliv popularne glasbe na oblikovanje sodobnih identitet in nacionalnih kulturnih dediščin. Glede na to, da se je popularna glasba razvila že v obdobju po drugi svetovni vojni, je namreč mogoče pričakovati, da so njeni različni izrazi do danes že močno zaznamovali tudi kulturni imaginarij sodobnih družb nasploh – skratka, da pomen popularne glasbe ni več vezan izključno na razmeroma majhne skupine privržencev. Nekateri avtorji v tej povezavi tudi že govorijo o tem, da so različne lokalne popularnoglasbene zgodovine postavile pod vprašaj konsenz, ki se je izoblikoval okoli dominantnih »pripovedi o narodu« (Burgoyne, 2003: 209).

Da bi videli, kako je s temi procesi v Sloveniji, so člani slovenske ekipe naprej analizirali polje preučevanja in obravnav slovenske popularne



glasbe. Zanimalo jih je, kako je ta umeščena v dominantne diskurzivne okvire in institucionalne prakse. Luka Zevnik je tako raziskal, kako konkretno je slovenska popularna glasba razumljena in obravnavana kot kulturna dediščina. Pokazalo se je, da to glasbeno zvrst zbirajo štiri institucije: Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, Arhiv Republike Slovenije, arhiv slovenskega državnega radia in televizije (RTV SLO) ter Slovenski glasbeni informacijski center (SIGIC). V tem oziru se bi zdelo, da je v Sloveniji za popularnoglasbeno dediščino dobro poskrbljeno, toda Zevnik opozarja, da je delo vseh teh institucij v različnih pogledih nesistematično in pasivno, obenem pa je med njimi tudi razmeroma malo sodelovanja (Zevnik, 2014: 92). Stvari še dodatno zapleta dejstvo, da v Sloveniji popularna glasba vsaj uradno sploh ni razumljena kot kulturna dediščina. To vlogo ima še vedno zlasti ljudska glasba, popularna glasba pa je v uradnih aktih in znanstvenem in publicističnem delu tudi razumljena zelo različno. V odsotnosti sistematičnega dela s slovensko popularno glasbo kot kulturno dediščino po Zevniku to vlogo spontano prevzemajo zlasti različne nevladne organizacije in navdušeni posamezniki: tako eni kot drugi zagotavljajo, da se večji del domače glasbene dediščine ohranja in tudi preučuje. Vseeno pa bi bilo treba po njegovem mnenju za dolgoročen napredek dela na tem področju angažirati zlasti tiste bolj uradne institucije (Zevnik, 2014: 100–101).

Peter Stanković je vzporedno s tem preučil različne strokovne in akademske obravnave slovenske popularne glasbe. Te namreč v položaju, ko različne uradne institucije domačo popularno glasbo zgolj zbirajo – ne pa tudi aktivno reflektirajo –, igrajo odločilno vlogo pri določanju tega, kaj slovenska popularna glasba sploh je oziroma kateri njeni segmenti so za slovensko kulturno identiteto še posebej pomembni. Analiza vsebine vseh slovenskih znanstvenih ali strokovnih monografij, znanstvenih ali strokovnih člankov, učbenikov ter filmskih in televizijskih dokumentarnih filmov, ki se spoprijemajo s kakšnim delom slovenske popularne glasbe, je Stankoviću pokazala, da so obravnave pristranske, saj se v največjem delu osredotočajo na različne urbane glasbene žanre (najpogosteje alternativno glasbo), medtem ko je večina v Sloveniji najbolj priljubljenih popularnoglasbenih žanrov kritiško in teoretsko popolnoma nereflektirana. Težava pri tem ni zgolj to, da na takšen način iz polja kritične refleksije izpada glasbeni okus večine Slovencev, pač pa da s tem odpada tudi možnost kritične obravnave različnih problematičnih vsebinskih poudarkov, ki se pojavljajo v slovenskem popularnoglasbenem *mainstreamu* (glej: Stanković, 2013).

S popularno glasbo se na CPKR-ju ukvarja tudi Mitja Velikonja. Ker pa to počne zlasti v povezavi s svojim zanimanjem za procese spominjanja, bomo njegovo delo v tem okviru nekoliko podrobneje omenili v podpoglavju, ki je namenjeno tej temi.

*Religija in kulturne študije*

Vprašanje preučevanja religije na CPRK-ju v tej tematski številki obravnava Marjan Smrke. Ker pa je nekaj od teh raziskav povezanih tudi z vsebinami, ki so značilne za kulturne študije, se bomo tega področja vsaj na hitro dotaknili tudi na tem mestu. Začeli bomo z monografijo *Religious Separation and Political Intolerance in Bosnia-Herzegovina* (Verska ločitev in politična nestrpnost v Bosni in Hercegovini), kjer je Mitja Velikonja naslovil vprašanje pomena religije pri konstrukciji nacionalnih identitet v Bosni in Hercegovini. Za področje kulturnih študij je namreč pomembna kot potrditev podmene, da so etnične identitete zgolj konstrukti in ne neko naravno, vnaprej dano dejstvo, kot se običajno predstavljajo v dominantnih diskurzih. V primeru Balkana so tako po Velikonji etnične identitete nastale šele v 19. stoletju, ko so se različne religiozne pripadnosti pod vplivom zahodnih idej (v prvi vrsti pojma naroda) preoblikovale v etnične (Velikonja, 2003).

Aleš Črnič se je na svoji strani večkrat spoprijel z vprašanjem razmerja med religijo in popularno kulturo. Med tema dvema kulturnima izrazoma naj bi bilo namreč po njegovem mnenju več vzporednic.

*Kakor je nekoč ljudska religioznost gojila alternativne interpretacije sveta (napram uradnim cerkvenim dogmam), tako danes podobno počne pop kultura. In kakor je uradna cerkev nekoč del ljudskih verovanj preganjala in zatirala (tudi z ognjem in mečem), drugi del pa dopuščala ali celo spodbujala (čšaščenja raznih svetnikov, šmarnice ipd.), danes podobno reagira na pop kulturo. Včasih jo, podobno kot v primeru Da Vincijeve šifre, ostro kritizira in jo poskuša na različne način omejevati [...]. Včasih pa cerkev določene segmente pop kulture podpre (kot v primeru Kristusovega pasijona) in uporabi pri promoci-ranju določenih ciljev. (Črnič, 2006: 77)*

Po Črničevem mnenju imamo opravka tudi z nasprotnimi procesi: vključevanjem različnih religijskih elementov v popularno kulturo. Med primeri omenja religiozne motive v filmih, kot je *Vojna zvezd* ali trilogija *Matrica*, pogoste sklice na religijo v popularni glasbi in podobno, pri čemer pa je po njegovem mnenju še bolj pomembno dejstvo, da je sodobna popularna kultura že sama po sebi postala neke vrste nova religija. Tu gre za to, da je danes ravno popularna kultura tisto polje, kjer nastajajo najbolj vplivni miti in rituali, ki v življenje vnašajo red in mu podeljujejo smisel, zaradi česar je mogoče trditi, da se sodobna popularna kultura ne napaja več zgolj iz neizčrpnega vira religijskih simbolov in idej, temveč je že sama na nek način postala (implicitna) religija (Črnič, 2006: 78).



### *Kulturne študije hrane in prehranjevanja*

Eno od področij raziskovanja na CPKR-ju sta tudi hrana in prehranjevanje. Izhodišče pri tem je, da hrana ni zgolj fizična potreba: prav tako kot katera koli druga stvar znotraj človekovega univerzuma ima tudi hrana zelo različne pomene, ki so povezani z razmerji moč v družbi. Hrana se v tem oziru kaže kot pomemben element družbenih klasifikacij, celo do te mere, da »vsak gržljaj preplavljajo indikatorji o posameznikovem razumevanju samega sebe, njegovem moralnem in emocionalnem stanju« (Saunders, 2007: 209). Luka Zevnik in Peter Stanković sta preučevala zlasti morebitne spremembe pri prehranskih vzorcih imigrantov iz drugih bivših jugoslovan-skih republik v Sloveniji. Njuna izhodiščna raziskava na to temo je pokazala, da so imigranti pri svojih prehranjevalnih izbirah v novem okolju (Sloveniji) zelo pragmatični in da na različne omejitve (na primer odsotnost določenih sestavin) gledajo z veliko stopnjo pragmatizma. Izkazalo se je tudi, da svoje kulinarčne preference utemeljujejo skorajda v celoti zunaj nacionalističnih okvirov in da so do različnih oblik morebitnih kulinarčnih drugačnosti zelo strpni (Zevnik in Stanković, 2010).

V neki drugi raziskavi sta se Zevnik in Stanković lotila vprašanja prehranjevalnih praks v ljubljanskih Novih Fužinah. To je namreč nemara najbolj razvpita soseska v Sloveniji, saj so zaradi etnično mešane sestave prebivalstva, ki jo zaznamuje znaten delež priseljencev iz drugih bivših jugoslovan-skih republik, že v osemdesetih letih, ko so jih zgradili, postale sinonim za Balkan v Sloveniji, s tem pa mesto, okoli katerega se zbira množica negativnih stereotipov. Na osnovi raziskave vzorcev prehranjevanja, predvsem kulinarčnih izbir pri kosilu, sta Zevnik in Stanković analizirala stopnjo resničnih razlik med tremi najštevilčnejšimi etničnimi skupinami v soseski (Slovenci, Srbi in Bošnjaki). Raziskava je v tej povezavi poskušala ugotoviti, ali soseska funkcionira kot zgolj tipično anonimno in kulturno fragmentirano spalno naselje ali pa je – nasprotno – bližina ljudi različnih etničnih ozadij spodbudila intenzivnejše procese oblikovanja hibridnih kulturnih vzorcev zunaj parametrov tradicionalnih označevalcev etničnih skupin, ki jim prebivalci izvorno pripadajo. Rezultati analize intervjujev s pripadniki različnih etničnih skupin v soseski so pokazali, da so v Novih Fužinah kakršni koli intenzivnejši kulinarčni, s tem pa verjetno tudi kulturni stiki skorajda v celoti odsotni. Tako je med Slovenci kot priseljenci sicer mogoče zaznati vključevanje jedi drugih skupnosti na jedilnike, vendar odgovori kažejo, da gre to pripisati drugim dejavnikom, ne sosedskim vplivom (glej Stanković in Zevnik, 2001).

Peter Stanković je še pred tem v sobotni prilogi časopisa Dnevnik objavil tekst o vlogi bureka pri reprodukciji socialne distance med različnimi etničnimi skupnostmi v Sloveniji. Po njegovi oceni je težko spregledati

izrazito nizek status, ki ga ima v slovenskem vsakdanu ta jed, saj se okoli njega spleta množica različnih negativnih pomenskih poudarkov (npr. »nimaš za burek«, »ti si burek« ipd.). Stanković pravi, da je razmeroma nizek status bureka v Sloveniji treba razumeti kot način potrjevanja družbene hierarhije med etnično večino (Slovenci) in manjšino (imigranti iz bivših drugih jugoslovanskih republik v Sloveniji). Tu gre za to, da različni mehanizmi hierarhiziranja družbenih skupin nikoli ne obstajajo sami po sebi: vedno se morajo prevesti v konkretne prakse, te prakse pa splošne sisteme družbenih klasifikacij in hierarhij povratno opravičujejo. V primeru bureka je po mnenju Stankovića poudarjeno urbani – ulični – značaj bureka v slovenskem popularnem diskurzu prišel prav za to, da se ga je vpelo v označevalni sistem »umazanega«, »cenenega« in podobno, s tem pa se je potrdil sistem predsodkov in diskriminacijskih praks do imigrantov nasploh (glej Stanković, 2005). Po prepričanju Petra Stankovića je pri vsem skupaj ironično dejstvo, da je ravno burek kot poudarjeno praktična in urbana hrana (prvi slovenski *fast-food*?) Slovenijo v resnici šele pomagal modernizirati (Stanković, 2005).

Luka Zevnik je med drugim obravnaval tudi spremembe v praksah proizvodnje hrane. Konkretno ga je zanimala zlasti popularizacija domače pridelave hrane v razmerah, ko ta ekonomsko ni več nujna. Če ne drugega, je takšno početje zamudno in se ekonomsko običajno niti ne izplača (kupljena hrana je cenejša). Da bi Zevnik domačo proizvodnjo hrane v tem okviru pojasnil, jo je povezal s Campbellovo tezo o rokodelski potrošnji. Campbell je namreč opozoril na pojav vračanja k različnim tradicionalnim dejavnostim, ki je značilen za sodobne visoko modernizirane družbe. Njegova teza je, da se posamezniki teh dejavnosti lotevajo zato, ker v sodobnem kontekstu zadovoljujejo neke povsem druge – kreativne, ekspresivne in simbolne – potrebe, kot so jih nekoč; Zevnik pa pravi, da je domača proizvodnja hrane le še en primer takšnih praks. Je pa Zevnik nekoliko kritičen do Campbellovih povezav teh novih potrošniških praks s kategorijo razreda. Po njegovem mnenju rokodelska potrošnja ne deluje toliko kot bourdieuevski mehanizem vzpostavljanja družbene in simbolne distance med različnimi razredi, pač pa čisto preprosto kot spremenljivka, ki določa, kdo se z rokodelsko potrošnjo sploh lahko ukvarja (v prvi vrsti seveda srednji razredi, ki si kaj takšnega ekonomsko lahko privoščijo) (Zevnik, 2009).

Na nekem drugem mestu se je Zevnik spoprijel tudi z vprašanjem potrošništva samega. Po njegovem mnenju gre za kompleksen pojav, kjer ne bi smeli odmisлити njegove povezanosti s širšim vprašanjem hermenevtike sebstva, ki posameznika šele umešča v polje njegovega odnosa do samega sebe. S pomočjo Foucaultove primerjave krščanske in potrošniške oblike subjektivnosti je Zevnik v tej povezavi ugotovil, da je potrošništvo v resnici še vedno zelo zaznamovano s krščansko hermenevtiko sebstva, kar pomeni,

da sodobno izkustvo potrošništva ni zgolj stvar samodiscipliniranja, pač pa tudi samodešifriranja (glej: Zevnik, 2009a).

### *Spomin in nostalgija*

Mitja Velikonja se je pri svojem delu v okviru CPRK-ja v pomembni meri osredotočal na vprašanje nostalgije po časih socialistične Jugoslavije. Ta pojav je v Sloveniji, ki se je kot samostojna politična entiteta v pomembni meri vzpostavila s pomočjo diskurza o »osvobajanju« od natanko te Jugoslavije, še posebej zanimiv. Velikonja je tako najprej evidentiral različne pojavne oblike tega pojava. Kot osrednjo je prepoznal t.i. »titostalgijo«, pogoste nostalgične sklice na karizmatičnega bivšega jugoslovanskega voditelja Josipa Broza - Tita, pri čemer je zanj pomembno, da se ta nostalgija v pomembni meri kaže na področju sodobne popularne kulture (in ne tam, kjer bi jo bilo pričakovati najprej – v različnih oblikah t.i. rezidualne kulture iz preteklosti). Med najbolj opaznimi primeri titostalgije Velikonja izpostavlja prodajo različnih spominkov s Titovimi motivi, pijačo in jedačo, poimenovano po njem, različne antikvitete in knjige o njegovem življenju, obiskovanje krajev, ki so povezani z njim (Titova rojstna vas Kumrovec, Brioni, kjer je imel poletno rezidenco, Vis, kjer je dlje časa bival med vojno ipd.), lokale s Titovimi motivi in interjerjem, umetniške prakse (npr. zagrebški mednarodni festival novega gledališča Eurokaz, ki se je preimenoval v Titokaz in tekel pod geslom Tito – četrtič), satirične imitacije, imena in teme rock skupin (na primer slovenska rock skupina *Tito in ekšn*), spletne strani, hranjenje njegovih portretov, grafite, imena ulic, društva, stališča, ki jih je mogoče razbrati v raziskavah javnega mnenja in podobno (glej Velikonja, 2008: 37–85).

Ampak kaj takšno vztrajanje pri liku – ikoni – bivšega jugoslovanskega predsednika v samostojni Sloveniji, ki vsaj na načelni ravni z bivšo Jugoslavijo ne želi imeti nič skupnega, pomeni? Velikonja pravi, da je titostalgijo mogoče interpretirati na različne načine: kot reakcijo na izbruh nacionalističnih nestrpnosti po razpadu Jugoslavije, nostalgijo starejših generacij po starih časih, mehanično prenašanje spomina med generacijami in podobno. Ne glede na to pa sam ocenjuje, da pri vsem skupaj ne gre za pojav pasivnega prenašanja kulturnih vzorcev iz preteklosti v sedanost. Po njegovi oceni je titostalgija v resnici aktiven in aktualen odgovor na obstoječo realnost – realnost tržne ekonomije in vase zagledanega nacionalizma, ki sta se v samostojni Sloveniji vzpostavila kot samoumevna ideološka okvira. Ljudem naj bi namreč sklici na bivšo državno ureditev oziroma njene najbolj ikonične kulturne artikulacije omogočali aktivacijo utopične zahteve po nečem boljšem, s tem pa oblikovanje alternativne referenčne točke, s katere je mogoče motriti obstoječe. Oziroma kot pravi Mitja Velikonja:

*Pri nas nostalgija »govori« jugoslovansko, titoistično le zato, ker se je tedanja stvarnost zaradi raznih zunanjih in notranjih razlogov sesula pred očmi večine njenih državljanov, ker še živijo skupni in osebni spomini in pričevanja nanjo, ker je nekaj še preživelo v tem kaotičnem prehodu. Tu je še utopični, presegajoči, emancipatorni element: nenatančno profilirana želja po boljšem. Zato je uvodni vprašanje Zakaj danes Tito? in Zakaj Jugoslavija? nujno treba obrniti – to sta odgovora, pravi vprašanje sta: Kam in kako zdaj? Kdo pravzaprav so današnji voditelji? V tem smislu je titostalgija politični diskurz, a na drugem nivoju, kot se zdi. Ni neposredno, konvencionalno političen v smislu obujanja Jugoslavije, vračanja k Titu ipd., kot ga prepoznavajo njihuni vedno budni nasprotniki ali kot se ga pogosto izogibajo njegovi privrženci. Ne, ker to ni le nemogoče, ampak predvsem, ker takšna, kot sta skonstruirana v tito- in jugostalgiji, nista nikoli zares obstajala. To ni revizionistična ali »restavrativna« nostalgija, kot jo definira Boym (2001: 41–48), v smislu vrnitve nekdanjega režima, voditelja in časov, marveč vrnitev takratnih utopij. Repolitizacija se torej dogaja na mnogo bolj abstraktnem, metanivoju, v utopiji. Ta presega konkretne leve/desne strankarske delitve, dnevno politiko, dejanske zgodovinske osebnosti, okoliščine in režime; je nedoločljiva želja po boljših časih, pravičnejšem svetu in nepokvarjenih ljudeh v njem in se šele post festum naveže na kaj/koga bolj določljivega. Je jasno sporočilo sedanjosti, kakšne so njene pomanjkljivosti in kakšen bi moral biti boljši svet. (Velikonja, 2008: 121)*

Kompleksnega slovenskega odnosa do bivše skupne države se je v svojem delu dotikal tudi Aleš Debeljak. Najbolj pomembna v tem pogledu je njegova zbirka esejev *Balkanska brv* (Debeljak, 2010), kjer se je spoprijel z nekaterimi najbolj zanimivimi literarnimi avtorji s prostorov bivše Jugoslavije in jih poskusil umestiti v polje kompleksnih kulturnih izmenjav med Evropo in Balkanom. Mitja Velikonja je na svoji strani še pred nostalgijo po bivši Jugoslaviji naslovil neki popolnoma drugačen – nasproten – slovenski diskurz: navdušenje nad Evropo. Če namreč nostalgija po bivši skupni državi in socializmu pomeni neke vrste opozicijsko artikulacijo, ki se namesto v propagirano slovensko samostojno prihodnost ozira v jugoslovansko preteklost, je navdušenje nad Evropo del uradne zgodbe o slovenskem trganju od »Balkana« in njeni integraciji v Evropo. Ta diskurz je bil še posebej močen pred slovensko pridružitvijo Evropski skupnosti. Velikonja je v svoji knjigi *Evroza: kritika novega evrocentrizma* (2005), ki jo je izdal v tem obdobju, slovenski izbruh navdušenja nad vsem »evropskim« z zanj značilno natančnostjo najprej evidentiral, potem pa izpostavil skrbni refleksiji. Na prvi ravni je »evrocentrični metadiskurz«, kot je pojav poimenoval, povezal z različnimi uradnimi sintagmami, ki so slovensko pridruževanje Evropski

skupnosti utemeljevali s trditvijo, da je Slovenija že od nekdaj bila v Evropi in da se sedaj »po dolgih desetletjih politično ‘vrača’ tja, kjer je duhovno in kulturno vedno bila« (Velikonja, 2005: 20). V nadaljevanju je ta metadiskurz povezal s poplavo konkretnih artikulacij. Med temi so na primer uporaba različnih domačijskih sinonimov za Evropo (dom, domovina, družina ipd.), povezovanje Evrope s prihodnostjo, poudarjanje enakopravnosti manjših narodov v Evropski skupnosti na ravni uradnih diskurzov, v vsakdanjih praksah pa pogosti sklici na Evropo v oglaševanju, imenih podjetij in projektov, potrošni artikli z motivom Evrope, ekstenzivna raba evropske simbolelike (dvanajst rumenih zvezd) in podobno.

Z vsemi temi podatki pri roki je Velikonja zaključil, da je evrocentričen metadiskurz, ki se je razmahnil ob procesu slovenskega vključevanja v Evropo, tipična politična mitologija. Ker smo takšnih mitologij videli že veliko, Velikonja ocenjuje, da to samo po sebi ni tako zelo problematično, kot je sistematično spregledovanje bolj neprijetnih vprašanj v povezavi s konstitucijo nove Evrope, ki ga je mogoče zaslediti v evrocentričnem diskurzu:

*Kakšne delitve navzven, nova izključevanja lahko prinese takšna konstrukcija Evrope, [...] kaj se znotraj nje same pozablja, izgublja, izginja, kaj je v sami njeni bleščeči strukturi nekritično spregledano, katere so – če parafraziram ‘astronomski’ evropski metadiskurz – ‘ugasle zvezde’, ‘neosvetljeni planeti’, ‘črne luknje’ tega novega evropskega ozvezdja (...), torej kdo bo novi ‘Drugi’ tej Evropi, kdo bo ‘Še-ne-Evropa’, ‘Neevropa’, ‘Podevropa’ oziroma ‘Nikolievropa’? (Velikonja, 2005: 90)*

Če obe Velikonjevi deli, tisto o titostalgiji in ravnokar omenjeno o evrocentризmu, beremo skupaj, lahko vidimo, da je slovenska javna sfera prežeta z zelo raznolikimi diskurzi, ki se med seboj po gramscijevsko rujejo za primat zdravega razuma v neki skupnosti. Je pa tu treba razumeti, da ti različni diskurzi družbe kot celote ne delijo nujno na več antagoniziranih družbenih skupin. V resnici je tako, da se običajno pojavljajo kot različne konfliktne ali vsaj slabo kompatibilne interpretacije sveta znotraj vsakega posameznika posebej.

### *Sreča*

Eden od največjih uspehov CPKR-ja je monografija Luke Zevnika, *Critical Perspectives in Happiness Research: The Birth of Modern Happiness* (Kritični pogledi pri preučevanju sreče: rojstvo moderne sreče), ki je izšla pri mednarodni založbi Springer. Zevnik v tem delu analizira pojem sreče, ki je danes samoumevno normativno jedro sodobnih družb tako v smislu,

da si posamezniki za srečo prizadevamo, kot tudi da poskušajo družbe posameznikom srečo omogočiti. Ampak stvari niso tako zelo preproste. Prvič, sreča nikakor ni univerzalna, transhistorična kategorija, ki bi jo lahko jemali za povsem naraven in samoumeven ideal. Zevnik je v svoji doktorski disertaciji pokazal, da je danes uveljavljen pojem sreče kot splošne dobrobiti (happiness) nastal šele z razsvetljenstvom v 18. stoletju, saj se je pred tem sreča nanašala zgolj na tiste stvari, ki se posamezniku lahko tako ali drugače »posrečijo« (luck). In drugič, sodoben ideal sreče je mogoče tudi razumeti kot neke vrste foucaultovski dispozitiv, ki posameznike ureja v sistemu poslušne ali vsaj nenasprotujoče si subjekte (glej Zevnik, 2011; Zevnik, 2010).

### *Film*

Film je pomemben del popularne kulture, tako da raziskovalci s CPKR-ja precej pozornosti posvečajo tudi temu mediju. Prvi je bil Peter Stanković, ki na študijskem programu kulturologija predava Filmske študije. Njegova prva pomembnejša raziskava s tega področja je bila analiza reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu. Partizanski film je bil v času socializma eden najbolj prominentnih filmskih žanrov v jugoslovanski kinematografiji nasploh, danes pa je praktično pozabljen, in to ne glede na to, da je pomembno vplival na popularne predstave in identitete generacij, ki so živele v tistem obdobju (s tem pa tudi na sodobno kulturo, saj sledovi prejšnje ostajajo navzoči vsaj na način t. i. rezidualne kulture). Da bi torej ugotovil, kako je slovenski partizanski film vplival na različne polpretekle in sodobne etnične, spolne, politične ipd. identitete, je Stanković (2005a) analiziral vse slovenske partizanske filme. Ugotovil je, da med temi filmi obstaja veliko razlik, med katerimi je najpomembnejša tista med zgodnjimi partizanskimi filmi, ki so takrat uradno interpretacijo dogajanja v času druge svetovne vojne v Sloveniji potrjevali, in filmi, ki so sledili *Peti zasedi* (France Kosmač, 1968), za katere je bilo značilno, da so takšne predpisane metanarative postavljali pod vprašaj. Na ravni reprezentacij različnih identitet je Stanković ugotovil, da je razlika med partizani in njihovimi nemškimi sovražniki vzpostavljena na način predvidljive binarne opozicije toplega nasproti hladnemu, da pa je zanimivo, da ideološka legitimacija partizanskega boja v glavnem ne poteka s pomočjo diskurza družbene pravičnosti in potrebe po revoluciji, kar bi bilo za pričakovati od filmskega žanra, ki se je vzpostavil v času komunistične oblasti. Sklicev v to smer je namreč razmeroma malo, partizanski boj pa je skoraj izključno upravičen s pomočjo komunistični ideji vsaj načelno ne preveč bližnje ideologije nacionalne emancipacije (Stanković, 2005a: 105–107).

Stanković je analizo nekaterih vidikov reprezentacije v slovenskem partizanskem filmu kasneje še poglobil. V povezavi s konstrukcijo spolnih



identitet v tem žanru je na primer postavil tezo (Stanković, 2005b), da sta ženskost in moškost na obeh ključnih ravneh – na osi nosilnega delovanja in na osi prikazov likov – oblikovana na način, ki ni preprost. Na ravni delovanja je tako mogoče razbrati, da so moški liki običajno glavni junaki filmov (nosilci delovanja), da pa v mnogih filmih tudi ženske prevzemajo iniciativa, vlečejo ključne poteze, zlasti pa so postavljene na mesto tiste moralne avtoritete, ki simbolni univerzum, znotraj katerega moški junaki operirajo, šele strukturira. Na ravni konstrukcije spolnih identitet so moški junaki na drugi strani vsaj do konca šestdesetih let portretirani v terminih izrazito klasičnih označevalcev moškosti (patriarhalna figura »ornk desca«), ženske pa v tesni navezi s tradicionalno označitvijo ženske kot matere. Ampak tudi tu niso zadeve enoznačne: koherentna podoba kremenitega moža se v slovenskem partizanskem filmu konec šestdesetih let skrha, redukcija ženske zgolj na mater pa v slovenskem partizanskem filmu že od samih začetkov »niti ne pomeni njene enoznačne podreditve moškim junakom oziroma njenega linearnega delegiranja za štedilnik« (Stanković, 2005b: 362).

Nekoliko širše je Stanković tudi poskusil izoblikovati neke vrste taksonomijo jugoslovanskega partizanskega filma kot celote. Njegovo izhodišče je bilo, da so se filmi s temo partizanskega boja med drugo svetovno vojno snemali celotno obdobje socialistične Jugoslavije, da pa so filmi, ki so nastali v tem času (glede na spreminjajoče se politične, socialne in estetske kontekste), neogibno raznoliki. V skladu s tem si je postavil vprašanje: ali je o jugoslovanskem partizanskem filmu sploh mogoče govoriti kot konsistentnem žanru? Da bi odgovoril na to vprašanje, je Stanković analiziral najpomembnejše jugoslovanske celovečerce s partizansko tematiko. Tu je ugotovil, da so jugoslovanski partizanski filmi v resnici preveč heterogeni, da bi jih povezovalo karkoli drugega od njihove vsebine same, se pravi partizanskega boja. Ker pa na drugi strani med vsemi posnetimi partizanskimi filmi izstopajo spektakularni akcijski celovečerci iz sedemdesetih let (obdobje t. i. »rdečega vala«), za katere je vendarle značilna izrazita slogovna koherentnost, je ugotovil, da so znotraj tega širokega filmskega okvira žanrsko konsistentni vsaj ti filmi. Da bi jih ločil od partizanskih filmov nasploh, jih je Stanković poimenoval kot *partizanarice*, pri čemer je tudi natančno opredelil, katere so formalne in vsebinske značilnosti tega segmenta partizanskih filmov. To vrsto filmske proizvodnje postavil v kontekst strukturalistične metode, ki jo je za analizo filmskih žanrov razvil Will Wright. Z njeno pomočjo je prepoznal izrazite strukturne analogije med žanrom hollywoodskega vesterna in partizanaricami (manihejska struktura, struktura akterjev v obliki dinamičnega trikotnika (partizani, Nemci in nemočno civilno prebivalstvo), in podobno), potem pa je izpostavil še cel niz posebnosti partizanaric, na primer uporabo kontinuiranega sloga pripovedi, tipične like, ki so jih igrali vedno isti igralci, pretirano poudarjanje partizanske uspešnosti,

junačenje, povezovanje nemškega poveljniškega kadra z degeneriranim meščanstvom in podobno (povzeto po: Stanković, 2012).

Za preučevanje domačega filma je še posebej pomemben uspeh objava prvega sistematičnega pregleda zgodovine slovenskega filma v kakšni odmevni mednarodni akademski reviji. Gre za besedilo, ki ga je Peter Stanković objavil v *Film History* (Filmska zgodovina), eni od dveh najpomembnejših revij s področja filmske zgodovine. Stanković (2012a) je v besedilu poudaril, da se v mednarodnem prostoru o slovenskem filmu ne ve veliko, saj gre za razmeroma majhno državo z omejenimi proizvodnimi kapacitetami, ki je bila za povrh dolgo del drugih nadnacionalnih skupnosti. Po njegovem mnenju pa to vseeno ne pomeni, da filmsko zanimivega dogajanja tu ne bi bilo. Slovenija je zaradi različnih kulturnih in zgodovinskih dejavnikov zanimiva entiteta, za katero je med drugim značilno tudi visoko vrednotenje kulture, tako da je tudi v tem razmeroma majhnem okviru že davno pred letom 1991, ko je postala samostojna država, cvetela vitalna kinematografija z množico zanimivih in svojevrstnih filmov. Res je, da je slovenska kinematografija v mnogih elementih, prav tako kot ostale vzhodno- in srednjeevropske kinematografije, vsaj do neke mere obremenjena z vprašanji svoje zgodovine, literarne tradicije in političnih pritiskov, toda to izhaja iz slovenske zgodovinske izkušnje, ob razumevanju kontekstov pa so tudi te vsebine povsem zanimive in relevantne. Po avtorjevem mnenju so najpomembnejša obdobja v zgodovini slovenskega filma petdeseta leta, ko so se prepletale drame na temo življenja na slovenskem podeželju v bližnji preteklosti z bolj urbanimi filmi, ki jih je snemal iz Češke uvoženi režiser František Čap; modernistična iskanja v šestdesetih letih; t. i. »film dediščine«, kjer so domači režiserji na novo odkrili slovensko podeželje kot neke vrste jedro nacionalne substance; novejši slovenski film (po letu 1995; prelomnica je film *Ekspres, ekspres* Igorja Šteka iz tega leta), ki se je namesto z zgodovino pričel ukvarjati s sedanostjo, in to na način, ki je povezal lirično občutljivost nekaterih »klasičnih« slovenskih režiserjev (Matjaž Klopčič, Vojko Duletič, Karpo Godina) s poudarjeno pripovedno elokventnostjo.

Na bolj kritični strani je Stanković opozoril, da je uspeh *Rezervnih delov* Damjana Kozoleta (2003), ki so bili prikazani v tekmovalnem programu filmskega festivala v Berlinu leta 2003 in nato še na več kot 50 mednarodnih festivalih, mnoge domače režiserje spodbudil, da so se začeli uklanjati predpostavljenim pričakovanjem Zahoda o tem, kakšni filmi naj bi prišli iz Slovenije. Tu gre za to, da so ta pričakovanja v veliki meri povezana z zahodno predstavo o Sloveniji kot neke vrste napol balkanski eksotiki, kar je v praksi pomenilo, da so vsaj nekateri domači avtorji z željo, da bi se nekako umestili v mednarodni prostor, zašli v nekaj, kar bi bilo mogoče imenovati *prosto-voljno privzeti balkanizem*. Tako kot številni drugi filmski režiserji s prostorov bivše Jugoslavije, ki so na sledi uspehov Emirja Kusturice in njegovih

eksotizirajočih podob Balkana poskušali prodreti v Evropo s poudarjanjem eksotičnega balkanskega kolorita svojih izdelkov, so namreč tudi nekateri slovenski režiserji sprejeli zahodne stereotipe o Balkanu in začeli snemati filme po teh pričakovanjih. Prostovoljno privzeti balkanizem je problematičen že sam po sebi, v slovenskem primeru pa še toliko bolj, ker slovenska kulturna izkušnja niti ni zelo balkanska. V številnih slovenskih filmih tega obdobja se tako pojavljajo ekscentrični liki, eksotične lokacije, nadrealistični zapleti, bučne zabave in druge tipične značilnosti zahodnega balkanističnega diskurza, in to ne glede na to, da je slovenski vsakdan v resnici precej drugačen, slovenska kulturna izkušnja sam pa v takšnem okviru seveda ostaja nereflektirana (Stanković, 2012a: 50–51).

Mirt Komel je na svoji strani izdal študijo o kulturni televizijski nadaljevanki *Twin Peaks* (David Lynch in Mark Frost, 1990–1991). V tem delu je nadaljevanko najprej umestil v različne proizvodne in vsebinske kontekste, v nadaljevanju pa je razvil tezo, da gre za neke vrste tipično postmoderno umetnino. Po njegovem mnenju ima namreč *Twin Peaks* vrednost zlasti kot unikatna kombinacija različnih že uveljavljenih slogov, žanrov in kršitev konvencij, kar je tipično postmodernistična prvina, poleg tega pa je njena osnovna retorična figura alegorija, ki jo je prav tako mogoče povezati s postmodernizmom. Pojem alegorije je uveljavil Walter Benjamin, ki je v svoji razpravi o baročni žalogrski baročno alegorijo razločil od romantičnega simbola: če je za slednjega značilno, da pripada jeziku fiksnih pomenov, ki naj bi »odražali idejo naravnega jezika, humanističnega ideala renesanse, je alegorija kaotična izrazna forma, ki svoj jezik vedno na novo izumlja, pri čemer je vsakokratna raba pravilna prav zato, ker ne obstaja originalni kanon, na katerega se bi bilo mogoče sklicevati« (*Twin Peaks*) (Komel, 2012: 67). Med pomembnimi alegoričnimi elementi *Twin Peaks*a Komel izpostavlja večplastno razmerje med nadaljevanko in filmom *Fire Walk With Me* (Ogenj hodi z menoj) (David Lynch, 1992), ki je kronološko (ne pa tudi nujno vsebinsko) sledil nadaljevanki, ter nadaljevanko kot alegorijo dnevne sobe kot eminentnega prostora potrošnje (nadaljevanka raziskuje določeno »Unheimliche« dimenzijo potrošniškega cikla, ki je uprizorjen s pomočjo nadrealistične sanjske logike) (Komel, 2012; 70–71).

### *Grafiti*

Med številnimi raziskovalnimi zanimanji Mitja Velikonje so tudi grafiti. Na to temo je leta 2013 v *Časopisu za kritiko znanosti* uredil poseben tematski blok. Objavljeni članki obravnavajo različne vidike slovenske grafitarske kulture, med njimi pa je tudi prispevek, kjer je Velikonja analiziral neofašistične grafite in »street art« v Sloveniji. Med najpogostejšimi primeri te grafitarske kulture pri nas so po njegovih izsledkih: nacistični simboli (kljukasti

križ, znak za SS ali številki 18 in 88, ki sta šifri za Adolf Hitler in Heil Hitler); izrazi nacionalne nestrpnosti (*Slovenija Slovencem, Slovenijo ljubi ali zapusti* ipd.); izrazi belega suprematizma (*Za belo Slovenijo, Bela Slovenija* ipd.) in evrofašizma (*Svoboda Evropi* ipd.); napisi proti drugače politično in kulturno usmerjenim (*Smrt komunistom, Stop levemu terorju, Multikulti je beli genocid, Antifa opice sistema*); grafiti, ki so usmerjeni zoper različne manjšine v slovenski družbi (*Južnake v smetnake, Bosna raus, Stop imigraciji, Obranimo slovenski narod s prečrtanim stiliziranim spolnim aktom dveh gejev* ipd.) (povzeto po Velikonja, 2013: 119–121).

Velikonja je zaključil, da je tovrstno produkcijo mogoče razumeti vzdolž osi moderni–postmoderni fašizem. Moderni fašizem je neposreden, izključevalen in napadalen, postmoderni pa je nevarnejši, saj je na prvi pogled videti inkluziven, spravljiv, njegova dikcija pa deluje povezovalno. Ampak v resnici je njun končni cilj isti: hierarhična, avtoritarna, etnično in kulturno homogena in korporativno urejena družba. Velikonja v skladu s tem opozarja na problematičnost obeh vrst fašizmov, pri čemer je zanj ključno, da »gre pri sovražnem govoru na stenah in v tistem v dominantnih institucijah za isti diskurz, pravzaprav za nadaljevanje iste politike z drugimi sredstvi. Nič, kar ni bilo izraženo z grafiti, ni bilo prej že z govornic dominantne politike« (Velikonja, 2013: 116).

### *Nogomet*

Čisto na koncu omenimo raziskavo o spremembah simbolnega pomena (statusa) nogometa na Slovenskem, ki jo je ob slovenski nogometni evforiji ob uvrstitvi slovenske nogometne reprezentance na finale EURO 2000 izpeljal Peter Stanković. Stanković je izhajal iz ugotovitve, da se je pomen nogometa v Sloveniji v zadnjih desetletjih večkrat tako zelo dramatično spremenil, da teh sprememb ne moremo pripisati zgolj spreminjajočim se uspehom slovenskih klubov oziroma, kasneje, slovenske nacionalne reprezentance. Po natančnem pregledu teh spreminjajočih se pomenov nogometa v Sloveniji je Stanković postavil tezo, da gre pri vsem skupaj zlasti za način konstitucije slovenske nacionalne identitete v odnosu do drugih bivših jugoslovanskih republik. Izrazito razvrednotenje pomena nogometa v obdobju med poznimi šestdesetimi in poznimi devetdesetimi leti 20. stoletja je po njegovem mnenju na primer mogoče pojasniti kot način spoprijema z nekonsistentnostmi v porajajočem se slovenskem nacionalističnem diskurzu. Ker je namreč slovenski nacionalistični diskurz v tistem času v veliki meri gradil na predpostavki o večvrednosti Slovencev nasproti pripadnikom drugih bivših jugoslovanskih republik, v nogometu pa so bili slovenski klubi pretežno slabši od konkurence iz drugih delov države, je nogomet v Sloveniji pridobil pomen manjvredne igre, saj je bilo samo tako mogoče opravičiti slovensko

neuspešnost v primerjavi s tistimi, ki naj bi bili od njih inferiorni. Drugače je bilo konec devetdesetih, ko se je slovenska reprezentanca po nizu uspehov uvrstila na EURO 2000. Tedaj je nogomet spet pridobil veljavo (v kontekstu uspehov domače reprezentance nogomet ni več predstavljal grožnje nacionalni samopodobi), pri čemer pa je Stanković opozoril, da so implikacije tega premika za medetnične odnose v Sloveniji ambivalentne. Kljub temu da je bila slovenska reprezentanca v tistem času v pomembni meri sestavljena iz pripadnikov prve ali druge generacije imigrantov iz drugih bivših jugoslovanskih republik v Sloveniji, se je ta podrobno v uradnem diskurzu vztrajno postavljala v drugi plan, uspehi pa so se pojasnjevali kot izključna posledica slovenske vitalnosti, pridnosti ipd. (Stanković, 2004).

## Sklep

Pomembno je k razvoju kulturnih študij na CPKR-ja in s tem tudi v širšem slovenskem akademskem prostoru prispevala dejavnost članov centra, ki ni strogo vezana na raziskovalno delo. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja so na primer že leta 2002 izdali visokošolski učbenik, ki je prvi v Sloveniji sistematično predstavil kulturne študije in njihova splošna teoretska in epistemološka načela tudi apliciral na številne področne primere (glej: Debeljak, Stanković, Tomc in Velikonja, 2002). Peter Stanković je kasneje sam objavil še bolj natančen učbenik na to temo, ki vse od takrat služi vedno novim generacijam študentov kulturologije (in tudi širše) kot pripomoček, s katerim se prvič podrobno seznanijo z raziskovalnim področjem kulturnih študij. Prav tako velja omeniti sodelovanje nekaterih članov CPKR-ja s skupino raziskovalcev in pedagogov s Fakultete za filološke študije Univerze v Banja Luki. Tu je namreč prišlo do plodne povezave obeh skupin, ki se je zaključila z objavo zbornika na temo kritičnih kulturoloških študij na prostorih bivše Jugoslavije: pomembne in referenčne zbirke besedil, ki splošna načela kulturnih študij uporabljajo za refleksijo stanja kulture v različnih državnih entitetah, ki so izšle iz bivše skupne države, ter za iskanje možnosti različnih novih povezav med različnimi skupinami teh prostorov.

V splošnem bi tako lahko sklenili, da je delo članov CPKR-ja skupaj z delom na Katedri za kulturologijo na Fakulteti za družbene vede zelo pripomoglo k uveljavitvi kulturnih študij tudi v slovenskem prostoru, obenem pa proizvedlo niz pomembnih in vplivnih študij različnih vidikov slovenskega vsakdana. Načrti za delo v prihodnosti kažejo na nadaljevanje dela v tej smeri, čeprav bi bilo v tej povezavi dobro, če bi premislili o tematikah, ki so za enkrat še nepokrite. Čeprav je namreč center močen pri analizah različnih vidikov popularne kulture in simbolnih razmerij med Slovenijo na eni strani ter Balkanom in Evropsko skupnostjo na drugi, težko spregledamo,

da vsaj zaenkrat raziskave skorajda ne pokrivajo različnih oblik konstrukcij spolnih identitet v različnih popularnih tekstih, kar je izmed najbolj prominentnih in osnovnih tem na področju kulturnih študij (obenem pa je v našem lokalnem kontekstu množica primerov, ki bi si v tej povezavi zaslužili kritičnega pretresa). Podobno velja tudi za analizo različnih vidikov seksualnih identitet, od bolj vsebinskih poudarkov pa si bi poleg vsega drugega želeli več spoprijemov s sodobnimi tehnologijami in preživljanjem prostega časa, ki se nanje navezuje: z družabnimi omrežji, videoigricami, s kulturo youtube in podobno.

## LITERATURA

- Barker, C. (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Burgoynne, R. (2003): »From contested to consensual memory: the rock and roll Hall of fame and museum«. V: Radstone S. & Hodgkin K. (ur.). *Contested Pasts: The Politics of Memory*. London: Routledge.
- Črnič, A. (2006): »Religiozita pop-kultury«. *Dingir*, let. 9, št. 3, str. 76–78.
- Debeljak, A., P. Stankovič, G. Tomc in M. Velikonja (ur.) 2002: *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Debeljak, A. (2010): *Balkanska brv. Eseji o književnosti »jugoslovanske Atlantide«*. Ljubljana: Študentska založba.
- Hall, S. (1995): »Cultural studies: two paradigms«. V: Munns, J. in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group Ltd.
- Komel, M. (2012): *Twin Peaks in postmodernizem*. Ljubljana, Slovenska kinoteka.
- Majstorović, D. (ur.) (2012): *Kritičke kulturološke studije u postjugoslovenskom prostoru*. Banja Luka: Filološki fakultet.
- McGuigan, J. (1992): *Cultural populism*. London in New York: Routledge.
- Saunders, Jennifer B. (2007): »'I don't eat meat': Discourse on food among transnational Hindus«. *Contributions to Indian Sociology*, let. 41, št. 2., str. 203–223.
- Smith, P. in A. Riley (2009): *Cultural Theory. An Introduction*. Malden in Oxford: Blackwell Publishing.
- Stankovič, P. (1997): »Evropska klasična glasba in filozofija subjekta«. *Časopis za kritiko znanosti*, let. 25, št. 185, str. 31–47.
- Stankovič, P. (1998): »Luknje v modernosti: bohemski življenjski stili«. *Družboslovne razprave*, let. 14, št. 27/28, str. 33–47.
- Stankovič, P. (1998a): »Rave subkultura in zagonetna devetdeseta«. *Teorija in praksa*, let. 35, št. 5, str. 800–815.
- Stankovič, P., G. Tomc in M. Velikonja (ur.) (1999): *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.
- Stankovič, P. (2001): »Appropriating Balkan: rock and nationalism in Slovenia«. *Critical Sociology*, let. 27, št. 3, str. 98–115.
- Stankovič, P. (2004): »Sport, nationalism and the shifting meanings of soccer in Slovenia«. *European journal of cultural studies*, let. 7, št. 2, str. 237–253.



- Stankovič, P. (2005): »Burek? Ja, bitte!«. Dnevnik, letn. 55, št. 14, str. 36–37.
- Stankovič, P. (2005a): Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Stankovič, P. (2005b): »Podobe emancipacije? Reprezentacija ženskosti in moškosti v slovenskem partizanskem filmu«. Teorija in praksa, let. 42, št. 2/3, str. 345–364.
- Stankovič, P. (2006): Politike popa: uvod v kulturne študije. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Stankovič, P. in L. Zevnik (2011): »Culinary practices in Nove Fužine: food and processes of cultural exchange in a Slovenian multi-ethnic neighbourhood«. Food, culture & society, let 14, št. 3, str. 353–374.
- Stankovič, P. (2012): »Partizanski filmi in partizanarice: analiza žanrskih prvin jugoslovanskega partizanskega filma«. Teorija in praksa, let. 49, št. 2, str. 301–332.
- Stankovič, P. (2012a): »A small cinema from the other side of the Alps: a historical overview of Slovenian films«. Film history, let. 24, št. 1, str. 35–55.
- Stankovič, P. (2013): »When alternative ends up as mainstream: Slovene popular music as cultural heritage«. International Journal of Heritage Studies. doi: 10.1080/13527258.2012.754368.
- Tomc, G. (1984): »Spori in spopadi druge Slovenije«. V: Malečkar, N. in Mastnak, T. (ur.). Punk pod Slovenci. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
- Tomc, G. (1989): Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.
- Tomc, G. (1994): »The politics of punk«. V: Benderly, J. in Kraft, E. (ur.). Independent Slovenia: origins, movements, prospects. London: Macmillan, 1994.
- Tomc, G. in V. Čopič (1998): Cultural policy in Slovenia, (European programme of national cultural policy reviews, Culture). Strasbourg: Council of Europe.
- Tomc, G. (1999): »Teze o telesu«. V: Stankovič, P., Tomc, G. in Velikonja, M. (ur.): Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih. Ljubljana: ŠOU – študentska založba.
- Tomc, G. (2003): »We will rock YU: popular music in the second Yugoslavia«. V: Šuvakovič, M. in D. Djurić (ur.): Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991. Cambridge; London.
- Tomc, G. (2010): »A tale of two subcultures: a comparative analysis of hippie and punk subcultures in Slovenia'. V: Luthar, B. in Pušnik, M. (ur.): Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia. Washington: New Academia Publishing.
- Turner, G. (1998): British Cultural Studies. An Introduction. (Second Edition). London in New York: Routledge.
- Velikonja, M. (1999): »Drugo in drugačno. Subkulture in subkulturne scene v devetdesetih«. V: Stankovič, P., G. Tomc in M. Velikonja (ur.): Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih. Ljubljana: ŠOU – študentska založba.
- Velikonja, M. (2003): Religious Separation and Political Intolerance in Bosnia-Herzegovina. Texas A&M University Press.

- Velikonja, M. (2005): *Evroza. Kritika novega evrocentrizma*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Velikonja, M. (2008): *Titostalgija: študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Velikonja, M. (2009): »Lost in transition: nostalgia for socialism in post-socialist countries«. *East European politics and societies*, let. 23, št. 4, str. 535–551.
- Velikonja, M. (2013): »Nadaljevanje politike z drugimi sredstvi: neofašistični grafiti in street art na Slovenskem«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, let. 40, št. 251, str. 116–126.
- Williams, R. (1967): *Culture and Society 1780-1950*. London: Chatto & Windus Ltd.
- Zevnik, L. (2009): »The consumer hermeneutics of the self and modern compulsory happiness«. V: Binkley, S. (ur.): *A Foucault For the 21st Century: Governmentality, Biopolitics and Discipline In the New Millennium*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, str. 365–377.
- Zevnik, L. (2009a): »The consumer hermeneutics of the self and modern compulsory happiness«. V: Binkley, S. (ur.): *A Foucault for the 21st Century: Governmentality, Biopolitics and Discipline In the New Millennium*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, str. 365–377.
- Zevnik, L. (2010): »Towards a new perspective in cultural studies: emotional and spiritual problems and happiness in contemporary Western societies. *International journal of cultural studies*, vol. 13, no. 4, str. 391–408.
- Zevnik, L. in P. Stanković (2010): »Prilagajanja imigrantskih jedilnikov: transformacije prehranjevalnih vzorcev pri imigrantih iz drugih nekdanjih jugoslovanskih republik v Sloveniji«. *Dve domovini*, št. 31, str. 79–96.
- Zevnik, L. (2013): »Mapping popular music heritage in Slovenia«. *International Journal of Heritage Studies*, doi: 10.1080/13527258.2012.727454.
- Zevnik, L. (2014): *Critical Perspectives in Happiness Research. The Birth of Modern Happiness*. Cham: Springer.