

nekako drugi tematski sklop, ki se ga Miheljak loteva z enako preciznostjo in neusmiljeno kritičnostjo. Že v predosamosvojitvenih pobudah je bilo namreč zaznati gentilizem, ki je stremel k posvečenemu kolektivizmu, kar je nenazadnje pripeljalo do zanikanja vrednot, kot so človekove pravice, ki so bile *paradni konj* ravno teh demokratizacijskih procesov. In če je za fenomen nacionalizma potrebno skrbeti vsak dan znova, da nas ne potisne v stanje sovražstva, izključevanja in končno brezumnja, so Miheljakovi teksti primeren katalizator za ohranjanje demokratičnega duha, tudi v funkciji političnih izbir. Do slednjih Miheljak vsekakor ni ravnodušen.

Ob obilici tem, ki se jim je Vlado Miheljak posvetil v preteklih sedmih letih, je vsekakor nemogoče sestaviti konsistenten prikaz, ne da bi pri tem obnovili avtorjevo zgodbo. Kljub temu pa lahko rečemo, da v preteklih letih pisec ni nikoli sestopil s svoje pozicije skeptičnega opazovalca, ki neusmiljeno opozarja okolico na vse spodrsaljaje, ki si jih ta privoščiči. Z racionalnim utemeljevanjem svojih opazovanj, podanih s »svojevrstnim, zajedljivim in prav nič dobrodušnim humorjem«, delu vdihuje ostrino in ga napravi za zgled vsakemu poskusu kritičnega bravnovanja družbenih in političnih dogajanj.

Peter STANKOVIČ

Ko na vasi donijo kitare

Rajko Muršič

Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine

Frontier, ZKO Pesnica, Pesnica 1995

Center za dehumanizacijo (CZD) je gotovo ena izmed bolj zanimivih glasbenih skupin, ki so nastale v vročih letih slovenskega punka, kar je v precejšnji meri verjetno posledica njihovega izvora, ki ni tipično punkovsko urban. CZD namreč

prihajajo iz Trat, vasi v Slovenskih Goricah in na ta način predstavljajo enkratno znižanje izrazito sodobne mestne subkulture punk rocka s tradicionalno vaško kulturo. Morda je bilo to zanimivo kulturno ozadje rock skupine iz Trat tisto, ki je napeljalo avtorja k bolj poglobljeni etnološki študiji, ki pa ni strogo omejena na terminologijo te vede, saj Rajko Muršič v svojem delu zelo plodno kombinira etnologijo z mnogimi koncepti iz sociologije, kulturologije, sociologije itd., kar le kaže na neprimernost strogih disciplinarnih pregrad v družboslovju.

Avtor v knjigi postopno oži perspektivo: najprej zelo podrobno predstavi fenomen rock'n'rolla in ga s številnimi referencami na najvidnejše teoretike s tega področja osvetli z vseh mogočih zornih kotov, potem se osredotoči na rock v Mariboru, ki je zaradi svoje bližine (in odsotnosti kakršnega koli za mlade zanimivejšega dogajanja) v veliki meri sodoločal razvoj dogajanja na Tratah; temu sledi nekoliko bolj »klasično« etnološka podoba Slovenskih Goric in predstavitev tukajšnje »punkovske scene«, tako da šele po tej podrobni seznanitvi s socio-kulturnim kontekstom pridemo do zgodbe o vaški rock skupini, Centru za dehumanizacijo, vse skupaj pa se v zadnjem poglavju izkaže kot neke vrste »case study«, ki služi avtorju za izhodišče za nekaj lastnih refleksij na temo ljudske in popularne kulture.

Knjiga Rajka Muršiča se umešča med tiste sodobnejše pristope k etnološkemu raziskovanju, ki ni več omejeno s potrebo po preučevanju tradicionalne ljudske kulture, saj ta neupravičeno spregleduje cel spekter kulturnih praks, ki so značilne za sodobnega človeka in jih na ta način pušča nepojasnjene. Popularna kultura je ljudska kultura današnjega časa in tako zasluži vso pozornost. Rock glasba je eden ključnih elementov popularne kulture, tako da ni presenetljivo, da se lahko avtor knjige spretno giblje med pravo poplavo konceptualizacij, ki poskušajo prijeti ta fenomen. Vse to pa nekako ne pomaga pri dejstvu, da pri branju knjige ostaja občutek, da stoji

v ozadju Muršičevega pisanja implicitno postavljeno vprašanje, na katerega avtor ne da odgovora: zakaj je prišlo do takšne eksplozije mladinskega (sub)kulturnega dogajanja v neki (relativno) nepomembni vasi in ne v bližnjem urbanem centru, Mariboru?

Mladina iz Trat je zgolj s svojim entuzijazmom ustvarila v slovenskem prostoru odmevno alternativno središče in pri tem jim ne gre očitati pomanjkanja domišljije. Muršič poroča, da so za krinko svojega delovanja ustanovili osnovno organizacijo ZSMS (str. 109–110), ki je po eni strani legitimizirala njihovo delo, po drugi pa blažila nastale konflikte. Dejavnosti lokalnih mladincev so bile kar raznolike: igranje v rock skupini (CZD), prirejanje večerov v Mladinskem klubu Trate, izdajanje fanzina, izdelava plakatov, video... Pri vsem tem je zanimivo dejstvo, da reakcije lokalnega prebivalstva na tako radikalno drugačno aktivnost, kot je tista, vezana na punk, niso bile izrazito negativne (str. 115), konflikti so bili na trenutke intenzivnejši le z lokalnimi oblastniki in policijo.

Rock skupina Center za dehumanizacijo je v svoji dolgi zgodovini (1984–1995) sicer šla skozi različne stilne transformacije, od punkovske, postpunkovske, industrijske, rockovske, popindustrijske, akustične, vzporedne techno vse do rudimentarno rockovske oziroma hardcorovske faze (str. 150), a v osnovi je ostala ves čas zavezana *undergroundu*, ki je skupno ime za niz alternativnih, ne le glabenih praks. Na kapitalističnem zahodu to pomeni predvsem izmikanje vpetosti v popularnoglasbeno mašinerijo, pri nas pa je zaradi specifične narave socialističnega sistema to bilo bolj ali manj irelevantno, vendar na račun večje (vsaj implicitne) politične angažiranosti skupin. CZD je lepa ilustracija tega principa, kar je razvidno tako iz njihovega načelnega odnosa do svoje okolice (»pri ekoloških popadkih so, recimo, sodelovali zmeraj, če so le lahko« (str. 159)) kot iz besedil njihovih skladb. »Zgodnja besedila, ki so jih fantje pisali, ko so bili stari 14 ali 15 let (no, nekateri so bili že takrat starejši od dvajset), so vrtela okoli represije v

družbi, še posebej vojaške discipline, ironiziranja delovnih zmag, odpora do odrasle pragmatičnosti itd.« (str. 176).

V sklepnem poglavju poskuša Muršič pokazati na neke vrste *funkcijsko sorodnost popularne in ljudske glasbe*. »V obeh primerih (namreč) določajo kriterije pravega muziciranja uporabniki, vsaj v takšni meri kot izvajalci. To, kar zares ugaja porabnikom, je tisto kar (p)ostane tradicija. Krogotok med glasbeno industrijo (torej med avtorjem, producentom in izvajalci) in poslušalstvom se v sodobni produkciji sicer razširi s trgom dobrin (gramofonskih plošč, medijske prisotnosti glasbe, koncertov), aktivna, neposredna, živa interakcija – plesnost in ritualna raba – je pri popu zmanjšana na minimum. A princip učinkovanja je identičen. Povsem drugače je v visoki, elitni glasbi (...)« (str. 196). Če pustimo za trenutek ob strani vsebino argumenta, se postavlja vprašanje, kakšno vlogo ima pri tem skupina CZD. Če je bil avtorjev namen dokazati omenjeno funkcijsko podobnost med popularno in ljudsko glasbo, bi bilo iz tega zornega kota bolj smotno, če bi se v svojem delu osredotočil na neko izrazitejšo urbano popularno skupino in bi na ta način lahko vlekkel vzporednice. CZD zaradi svoje umeščenosti v vaško okolje ne more biti v tem kontekstu nič drugega kot križanec med ljudskim, popularnim in alternativnim in lahko v najboljšem primeru pokaže, da meje med temi glasbenimi principi niso dokončne in izključujoče.

Še bolj pa je zanimiva vsebina argumenta, saj ta na nek način predstavlja zaostritev dileme, ki zadnje čase v veliki meri obvladuje kulturologijo. Tukaj gre seveda za debato med kulturnimi »pesimisti« (ki na frankfurtovski sledi obsojajo množično kulturo kot polje manipulacije vladajočih razredov z podrejenimi) in »optimisti« (ki pojmujejo visoko kulturo kot poskus »class distiction« vladajočih slojev nasproti nižjim, katerih samozavestna naslonitev na množično kulturo v tem kontekstu pomeni neke vrste emancipatoren projekt). Muršič postavlja vrsto trditev, zaradi kate-

rih bi se dalo sklepati, da se nagiba k tabo-ru »optimistov«. Po njegovem mnenju se tako iz »današnjega zornega kota vse bolj kaže, da pomeni množična kultura prelom s starimi principi kulturne utemeljitve diskurza gospostva, saj ga presega z enako – ali vsaj približno enakovredno – dostopnostjo kulturnih dobrin vsem slojem prebivalstva (...)« (str. 197). Podobno pravi, da je bojazen, da bi se nacionalna kultura pod pritiskom anglosaksonske povsem izgubila, odveč, zaradi sposobnosti avtohtone predelave kulturnoimperialnih vzorcev (str. 200). Ti argumenti odpirajo možnost zanimive razprave, kajti za takšnimi »optimističnimi« razumevanji množične kulture, kjer manipulativni projekti »gospodarjev« nujno propadejo zaradi kreativne predelave informacij, ki so jo sposobni avtonomni akterji (sprejemniki), stojijo optimistična razumevanja človekove narave, ki ji impersonalna sistemska logika ne more do živega. Tu pa smo že pri stari dilemi, ki je zaznamovala praktično vso družboslovno misel: ali posamezniki določajo družbene strukture ali obratno. Očitno se ta dilema podvaja tudi na področju kulturoloških študij in verjetno bi se dalo predvidevati, da se bo tudi tu izkazalo, da takšna ali drugačna enostranska razlaga nima velikega dometa. V tem smislu bi se dalo tudi ugovarjati Muršičevim tezam: ali je lahko res »popularno« branje tekstov samo »progresivno« ali so odnosi moči, podrejanja in nadrejanja res lahko pozabljeni spričo emancipatorne narave množične kulture?

Sicer pa je to že teoretsko dlakocepstvo in prepričan sem, da Rajko Muršič ni pisal knjige s takšnimi nameni. Njegova knjiga je kljub vsemu izreden prerez kulturnega dogajanja v neki vasi, ki kljub svoji (prostorski) obrobni ni bilo spregledano ne v burnih časih bojev s socialistično oblastjo ne danes v časih umetno produciranih TV rock zvezd tipa Vili Resnik.

Andrej PINTER

Kdo koga gleda?

Jože Vogrinc

Televizijski gledalec

Studia Humanitatis – APES, 178 strani

Usoda knjig, med katere brez dvoma spada tudi nedavno izdana doktorska disertacija Jožeta Vogrinca, *Televizijski gledalec*, je pač ta, da bi bila kje v tujini veliko bolj dobrodošla, cenjena in zanimiva, kakor na slovenskih knjižnih policah.

Za to obstaja kar nekaj razlogov, vsi pa so vezani na vsebino. Brez dvoma najpomembnejši je v tem smislu prvi del knjige, ki ga je avtor oblikoval kot razpravljanje z avtorji britanskega marksističnega kroga televizijskih teoretikov televizijskega medija, tako imenovanih teoretikov »culture studies«. Njihova raziskovalna tradicija je namreč v delih slovenskih avtorjev razmeroma neznana in razen nekaterih izjem tudi ne privlači posebne pozornosti, četudi je treba prav tej smer priznati znamenit preobrat pri obravnavanju televizijskih gledalcev. Gre namreč za programski preobrat v proučevanju: od pasivnega gledalca k aktivnemu. Tako je »tisto, zaradi česar se« po Vogrinčevem mnenju, seveda, »na britanske televizijske študije lahko opremo: koncepcija televizijske publike oziroma gledalcev kot ideoloških subjektov.« (28) Pri čemer pa Vogrinc pojasnjuje, da je »menda jasno, da si ne pustimo pripisati domnevno ‚marksistične‘ pozicije refleksije« (40–41). Temeljno epistemološko izhodišče Televizijskega gledalca, čemur Vogrinc v obnavljanju med teorijo in prakso, med teorijo in Teorijo ter med determinirano strukturo in protislovjem v strukturi nameni kar celo poglavje, se zdi misel: »Ker pa teoretsko stališče prepoznavamo po tem, da je v zmoti prav v prizadevanju po resnici, ta zmota za neko drugo teoretsko stališče, premaknjeno glede na našega, velja za indeks resnice, ki smo jo zgrešili nenaključno, in zanjo smo proizvedli več od tega, kar mislimo, da smo pro-