

PROSTOR, DRUŽBENA BLIŽINA IN INTIMNA SKUPNOST V AMERIŠKIH NEODVISNIH GLASBENIH KULTURAH

Izvirni znanstveni članek | 1.01

Izvleček: Ameriške neodvisne glasbene kulture, ki zaobje-
majo glasbene žanre, kot so pank, indie rock, kantavtorstvo in
eksperimentalna glasba, so skozi desetletja svojega obstoja
izoblikovale svojevrstne pristope k družbenim praksam, ki jim
na materialni in ideološki ravni pomagajo pri vzpostavljanju,
vzdrževanju in samorazumevanju intimnih družbenih skupnosti.
Intimnost v tem kontekstu pomeni družbene odnose bližine, ki
temeljijo na tesnih prijateljskih, fizičnih in neposrednih odnosih,
delujočih po načelih enakopravnosti, vključevanja in vzajemnosti.
V članku, ki temelji na etnografskih raziskavah ameriških neodvisnih
glasbenih skupnosti, se posvetim vprašanju fizičnih in družbenih
prostorov bližine, intimnih družbenih razmerij in intimnih
glasbenih praks ter zvokov ameriških neodvisnih glasbenih
skupnosti. Ob tem me po eni strani zanimajo povezave med
glasbenimi prostori in skupnostmi, po drugi pa družbene razlike
in nasprotja v ameriških neodvisnih glasbenih skupnostih.

Ključne besede: ameriške neodvisne glasbene skupnosti,
družbena bližina in intimnost, neodvisni glasbeni prostori, rock,
pank, eksperimentalna glasba, etnomuzikologija

Uvod

V sklopu svojega doktorskega raziskovanja v ZDA sem leta 2012 za nekaj mesecev živel v hiši Glitterdome v Portlandu v zvezni državi Oregon.¹ Prebivalci Glitterdome so se navadno identificirali z gibanji, kot so pank, anarhizem, feminizem in kvir,² vendar so te oznake v svojih besedah in dejanjih pogosto tudi presejali. Hiša stoji v afro-ameriški četrti v severnovzhodnem delu Portlanda, ki pa jo zaradi nizkih najemnin naseljujejo tudi mnogi mladi belski glasbeniki in umetniki. V Glitterdome so v času mojega bivanja živela štiri dekleta in en fant, od katerih sta bili dve dekleti iz etnično mešanih družin, ostali trije pa beli Američani.³ V hiši so pogosto prirejali pankovske, kantavtorske in eksperimentalne koncerte ter druge dogodke. Poleg tega je bila hiša odprta za prijatelje, popotnike in glasbenike na turnejah.

Glitterdome je deloval kot skupnost: njeni prebivalci so pogosto skupaj kuhali obede, hodili skupaj na koncerte in izlete ali pa sodelovali v istih glasbenih, kulturnih in akti-

Abstract: In the decades of their existence, American DIY ("do-it-yourself") music cultures, which encompass music genres such as punk, indie rock, singer-songwriters, and experimental music, have created their unique approaches to social practices that assist them, both on the material and ideological level, in the construction, maintenance, and self-perception of intimate social communities. In this context, "intimacy" denotes social relations of proximity that are based on close friendly, physical, and direct relations operating under the principles of equality, inclusion, and reciprocity. The text, which is based on ethnographic research of American DIY music communities, addresses issues of physical and social spaces of proximity, intimate social relations and musical practices, and sounds of American DIY music communities. It explores connections between music spaces and communities on the one hand and social differences and contradictions in American DIY music communities.

Key words: American do-it-yourself music communities, social proximity and intimacy, DIY music spaces, rock, punk, experimental music, ethnomusicology

vističnih projektih. Imeli so tudi svoj vrt in kokoši, občasno so nabirali in sušili zdravilna zelišča ter kuhali zdravilne napoje. Poleg tega so v Glitterdome imeli »trajnostno« politiko varčevanja z vodo.⁴ V mnogih od teh dejavnosti so se povezovali s širšo severovzhodno portlandsko skupnostjo podobnih in večinoma tudi »koncertnih« hiš.⁵ Njihovi prebivalci so se redno obiskovali in sodelovali v najrazličnejših umetniških in družbeno-političnih projektih, skupaj so hodili na koncerte in festivale ter si medsebojno posojali orodja, stvari in ozvočenje za koncerte. Nekatere od teh hiš so drugim hišam tudi razdeljevale brezplačno hrano, ki so jo njihovi prebivalci dobili iz lokalnih trgovin⁶ in »cerkev

1 Pisanje članka je omogočila Fakulteta za humanistične študije Karlove univerze v Pragi (subvencija št. SVV 260 351/2016).

2 Ang. *queer*.

3 V ZDA je lahko etničnost rasno opredeljena. Ena od deklet je bila iransko-ameriškega in druga mehiško-ameriškega porekla.

* David Verbuč, dr. etnomuzikologije, prof. etnomuzikologije in popularne glasbe, Fakulteta za humanistične vede, Karlova univerza v Pragi, U Kříže 8, 158 00 Praga 5, Češka republika; david.verbuc@fhs.cuni.cz.

4 V hiši so se držali t. i. politike »sive vode«. To pomeni, da se umazana oziroma »siva« voda iz umivalnikov zbira v vedrih pod njimi in se nato uporablja za splakanje stranišč. V kuhinji so imeli tudi t. i. *free box*, torej »prosti zaboj«, v katerem so reciklirali odrahljene stvari in obleke ter jih s tem brezplačno ponujali v uporabo drugim stanovalcem in obiskovalcem hiše.

5 Nekatere od teh hiš so imele naslednja imena (pri imenu je navadno dodana še beseda *house*, torej »hiša«): Alaska, Jurassic park, Howling (pozneje Scrawling), Waffle, Garfield, Fail, North hole, Mississippi, Pink, Wazoo, Bombshelter in Kokomo.

6 Hrano s pravkar pretečenim rokom trajanja so bodisi pridobili z opravljanjem t. i. *dumpster-diving* (nabiranja po smetiščnih trgovin) ali pa so jo po dogovoru s trgovinami prevzeli neposredno v njihovih skladiščih.



Slika 1: Zahvalno sporočilo skupine Upside drown iz Oaklanda, Glitterdome.

Foto: David Verbuč, 3. 4. 2012.

s hrano».⁷ Stanovalci so pogosto poznali vse pesmi na koncertih, ki so jih izvajali njihovi sostanovalci in prijatelji iz drugih hiš, in so ob njih velikokrat tudi peli. S prijatelji iz drugih ameriških mest so si pisali na roko napisana pisma, gostujoči prijatelji ali glasbeniki, ki so prespali pri njih, pa so za sabo navadno puščali pesniška in umetelno okrašena »zahvalna« sporočila (glej Sliko 1).

V hiši so po računalniku ali z gramofona poslušali rock, pank, metal, folk kantavtorje, hip-hop, elektroniko, jazz in glasbe sveta. Vsak stanovalec Glitterdome je imel drugačen glasbeni okus, ta pa se je kazal tudi v organizaciji dogodkov, ki so jih izmenično prirejali. Posamezni prebivalci hiše so podpirali in odobrvali glasbene skupine, katerih koncerte so v hiši organizirali njihovi sostanovalci, tudi če glasbeno niso bile ravno po njihovem okusu. Tako mi je po enem od tamkajšnjih koncertov,⁸ na katerem so nastopili večinoma kvir pank glasbeniki, ki so se spremljali na akustični kitari (Onyx.Black.Heart, Waxahatche, Erica Freas in Spoonboy), ena od sostanovalk Glitterdome zaupala, da koncert žanrsko sicer »ni po [njenem] okusu«, ampak da izvajalce vseeno »spoštuje in sprejema«. Omenjeni koncert je bil v večernih urah in barviti, topli in svetli dnevni sobi Glitterdome, ki je bila napolnjena s plišastimi igračkami, gobelini, barvnimi trakovi in gosti, ki so sedeli na mehkih kavčih in preprogah (glej Sliko 2).

Psi so se prosto sprehajali po sobi, tri leta star otrok pa je nastopajoče občasno zmotil z dotiki in plazenjem po njihovih nogah, zaradi česar ga je izvajalka Waxahatche občinstvu v šali predstavila kot svojega novega člana. Posame-



Slika 2: Izvajalec Spoonboy na koncertu v Glitterdome.

Foto: David Verbuč, 26. 2. 2012.

zniki iz občinstva so med koncertom in tudi med pesmimi sproščeno kramljali z nastopajočimi, z njimi občasno prepevali in si pripovedovali šale. Nekateri od nastopajočih se niso ozirali na glasbene in pevske napake, kar se je skladalo tako s pankovskimi vrednotami kot s sproščeno naravo dogodka. Pri vsem tem ni šlo za glasbeno dovršenost, ampak za prijateljsko in enakopravno razmerje med izvajalci in občinstvom. K temu je prispevalo tudi domače ozračje v prostoru ter dejstvo, da glasbeniki niso bili na odru, višje od občinstva, in so peli brez mikrofona.

Ob tem koncertu je bilo na hodniku pred dnevno sobo na tabli napisano naslednje sporočilo:

Dobrodošli v Glitterdome! Prosimo, skrbite, da naša hiša ostane srečna, tako da se ne zatekate k dejanjem, ki so seksistična, rasistična, homofobna, transfobna ali nestrpna do hendikepiranih in do ljudi iz drugih starostnih skupin. In, prosimo, ne obnašajte se ponižujoče do kurb! Ljubezen, mir, anarhija, neskončnost!⁹

Za politiko »varnega prostora«,¹⁰ kot se ta poziv imenuje krajše, so se v Glitterdome zavzemali na vseh svojih koncertih,¹¹ k temu pa so praviloma dodali še oznaki »za vse starosti«¹² in »nikogar ne odslovimo zaradi pomanjka-

9 V izvorniku: *Welcome to the Glitterdome! Please keep our home a happy one by not exercising oppressive things like ... sexism, racism, homophobia, transphobia, ableism, and ageism. And please, don't shame the sluts! Love, peace, anarchy, infinity!*

10 V izvorniku: *safe space.*

11 Na nekaterih koncertih so na to politiko opozarjali bodisi na tabli pri vhodu ali pa zgolj na koncertnih vabilih (navadno na odprti in javni lokalni spletni platformi za promoviranje neodvisnih koncertov (glej Spletni vir 4) in na njihovih vabilih na Facebooku). Na plakatu za opisani koncert so na politiko »varnega prostora« opozorili zgolj z napisom »brez tepcev« (v izvorniku: *no jerks*).

12 Zaradi ameriškega zakona, ki mladim do 21. leta starosti preprečuje obiskovanje javnih prostorov, kjer se toči alkohol, se je v ZDA v 80.

7 »Cerkve s hrano« (*food churches*) so ameriške neodvisne in samonikle dobrodelne organizacije, navadno tudi verske ustanove, ki hrano in živila delijo brezdomcem in drugim ljudem z družbenega obrobja.

8 Koncert z dne 26. 2. 2012. To je bil moj drugi koncert, ki sem ga obiskal v Glitterdome.

nja sredstev«. ¹³ O njihovi gostiteljski politiki moram tudi omeniti, da so ob koncertih v svoji kuhinji pogosto postregli s hrano za nastopajoče in obiskovalce.

Koncert, ki ga navajam zgoraj, je potekal v zgodnjih večernih urah, v dnevni sobi, saj so izvajalci igrali na razmeroma tiha akustična glasbila in brez ozvočenja. Kadar so v Glitterdomu gostili glasnejše skupine (navadno tudi ozvočene), so jih, da ne bi motili sosedov, praviloma organizirali v svoji majhni in tesni kleti ali pa so priredili dnevni koncert. ¹⁴

V tem kratkem opisu hiše Glitterdome ter njenih prebivalcev, aktivnosti in družbenih mrež, katerih del so bili v letu 2012, sem nakazal nekatere pomembne teme, ki jih obravnavam v prispevku, ob čemer poudarjam družbene vrednote in razmerja ameriških neodvisnih skupnosti in opozarjam na vlogo prostora v tem oziru. Moja teza je, da so neodvisni prostori, tako v fizičnem kot v družbenem smislu, ključni dejavnik pri oblikovanju intimnih neodvisnih glasbenih skupnosti v ZDA.

Pomembnosti osredinjanja na prostor sem se prvič zavedel, ko sem začel obiskovati hišne koncerte v Davisu v severni Kaliforniji, kjer sem med letoma 2008 in 2014 opravljal doktorski študij etnomuzikologije. Na teh koncertih sem opazoval precejšnjo družbeno in glasbeno raznolikost obiskovalcev in glasbenih skupin. V tem oziru so se v istih hišah oziroma na istih koncertih pogosto predstavljale tako pank in indie rock zasedbe kot tudi kantavtorji in eksperimentalni glasbeniki, pri čemer je bila sestava občinstva podobno raznolika. Pri tem mi je postalo jasno, da se ameriške sodobne neodvisne glasbene scene ne opredeljujejo toliko po glasbenem žanru, ampak jih združujejo predvsem samonikli prostori, ki v pristopu do glasbenega in umetniškega ustvarjanja, distribucije in samoorganizacije

letih 20. stoletja začelo t. i. gibanje »za vse starosti« (v izvorniku: *All-ages Movement*). Predstavniki gibanja, med njimi mnogi neodvisni glasbeniki (na primer Calvin Johnson iz Beat Happening in Ian MacKaye iz Minor Threat oziroma Fugazi) se od takrat dalje zavzemajo za dostopnost javnih glasbenih prostorov vsem obiskovalcem ne glede na njihovo starost (prim. Stewart 2006, 2010).

13 V izvorniku: *No one turned away for the lack of funds* (včasih se uporabi zgolj akronim NOTAFTLOF; glej Spletni vir 6). Podobno se na koncertih uporablja tudi krajšava BYOB, ki v prevodu pomeni »prinesite si svojo pijačo« (v izvorniku: *Bring your own beverage/beer*).

14 Do mene so bili prebivalci Glitterdome in njihovi prijatelji najprej sumničavi, saj so ocenjevali, da bi bil lahko ovaduh FBI, vendar so me kmalu sprejeli za svojega prijatelja. Pri tem so mi večkrat povedali, da moje zanimanje zanje sprejemajo in razumejo kot potrditev vrednosti in legitimnosti njihovega početja. Tudi po koncu mojega terenskega dela v Portlandu smo ostali prijatelji, jaz pa sem se jim za njihovo pomoč pri raziskovanju večkrat trudil oddolžiti tako, da sem jim pomagal z organizacijo ali nastanitvijo, ko so se na svojih turnejah ali potovanjih ustavili tudi v krajih, kjer sem prebival po izselitvi iz Portlanda.



Slika 3: »Naredi sam« našitek pankerice iz Kansas Cityja s štirimi simboli (orgle, dve smrtni glavi, ki se poljubljata, kolo in željna glava), ki prikazujejo osrednje vrednote ameriških neodvisnih skupnosti: glasbo, ljubezen oziroma čustveno in družbeno bližino (v času družbene odtujenosti) ter trajnostni pristop k vsakdanjemu življenju, ki se kaže v načinih prevoza in pridelovanja hrane.

Foto: David Verbuč.

delujejo po načelu »naredi sam«. ¹⁵ V tovrstnih prostorih se zbirajo in igrajo vsi, ki želijo delovati zunaj komercialnega in institucionaliziranega sistema ustvarjanja in sprejemanja glasbe, in to ne glede na svojo glasbeno usmerjenost. S preusmeritvijo pozornosti od glasbe k prostoru predlagam tudi premik od raziskovanja žanrsko določenih k raziskovanju prostorsko določenih glasbenih skupnosti. S takšnim metodološkim preobratom lahko pridemo do povsem drugačne slike, četudi bi se raziskovalci, na primer, v izhodišču želeli osrediniti zgolj na eno žanrsko pogojeno družbeno skupino ljudi.

Neodvisne in »naredi sam« skupnosti, ki sem jih preučeval v ZDA, izhajajo neposredno iz pankovskega gibanja iz poznih 70. in 80. let 20. stoletja, vendar so se do danes preobrazile v glasbeno in družbeno mnogo bolj raznolike združbe, ki črpajo navdih tudi iz starejših in se povezujejo s podobnimi sočasnimi gibanji (prim. Wehr 2012). Te povezave so na primer očitne tudi iz usmerjenosti mnogih današnjih ameriških pankerjev (vključno s prebivalci Glitterdome) k vrednotam in praksam kontrakture iz 60. let, ki so jih pankovske skupnosti v svojih začetkih vsaj retorično zavračale. V tem oziru naj omenim usmerjenost današnjih ameriških neodvisnih skupnosti h komunskemu življenju, ekološkim praksam, vrtičkarstvu, retoriki

15 Pristop »naredi sam« (v izvorniku: *do-it-yourself*, skrajšano DIY) se v sklopu ameriških neodvisnih scen razume kot sredstvo za presejanje strukturnih omejitev (na primer pomanjkanja javnih prostorov in subvencij), tako da pripadniki iščejo prostorske in ustvarjalne alternative, kot so organizacija koncertov v hišah, skladiščih in improviziranih *ad-hoc* prostorih. Hkrati pa gre pri pristopu »naredi sam« tudi za cilj sam po sebi, za etični princip avtonomnosti in neodvisnost ustvarjanja in organiziranja.

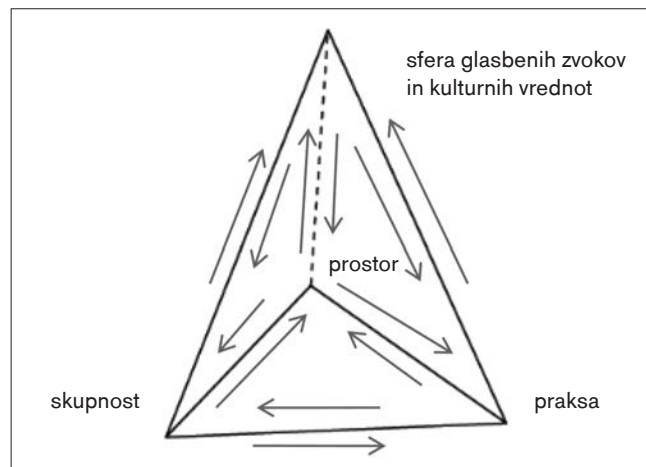
»skupnosti«, »ljubezni«, »pozitivnosti« in »miru« ter k posvajanju psihedeličnih in folk-rokovskih glasbenih elementov iz 60. let (glej Sliko 3; prim. Holtzman, Hughes in Van Meter 2007; Lyle 2008: 101–141; Oakes 2009; Olson [1992] 2011; Stewart 2010).¹⁶

Teorije skupnosti: družbena bližina med diskurzom in prakso

V svoji raziskovalni in tematski usmerjenosti izhajam iz »utemeljitvene teorije«,¹⁷ ki priporoča oblikovanje in utemeljevanje družbenih teorij na podlagi konkretnih izhodišč in informacij, pridobljenih neposredno v raziskovanih družbenih okoljih in skupinah (Glaser in Strauss 1967; prim. Fikfak 2004). Na podlagi konkretnih informacij, pridobljenih iz opazovanj hišnih in drugih neodvisnih glasbenih prostorov, in pogovorov s predstavniki ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti sem se tudi sam začel nagibati k proučevanju tém in problemov, ki so jih opazovanci in sogovorniki najbolj poudarjali, tako v svojih besedah kot dejanjih. Pri tem sem začel postopoma opazovati njihovo primarno osredinjenost na temi in vrednoti »skupnost« in »prostor«,¹⁸ kar se na primer kaže tudi v povezovanju metode »naredi sam« z »naredi skupaj« in »naredi kjerkoli«. V fanzinu *seattle diy.com* [sic] lahko v tem oziru beremo: »Lahko gremo dalje od 'naredi sam' k 'naredimo skupaj': podpirajmo eden drugega in sodelujmo pri ustvarjanju sveta, ki bi ga radi videli; sodelujmo in delimo naše znanje in sposobnosti za družbeno dobro« (*seattle diy.com* 2009: 1). Na prostorsko dimenzijo vrednot »naredi sam« oziroma na pristop »naredi kjerkoli« pa na primer v svojih besedah namiguje Mark Andersen iz organizacije Positive Force, zgodovinar pankovske scene v Washingtonu D. C. (Andersen in Jenkins 2001).

Pri panku gre za ustvarjanje na podlagi kakršnikoli sredstev in kjerkoli se nahajamo v določenem trenutku. Zato je kakršenkoli prostor, ki je dovolj poceni in odprt za stvari, ki jih hočemo notri početi (vsaj za en dan), pravi prostor za pankovski koncert. (Andersen 2012)

Utemeljivna metoda osredinjanja na skupnost in prostor se pri mojem raziskovanju hkrati dopolnjuje z materialističnim pristopom, ki poudarja razumevanje družbe in kulture na podlagi zgodovinskih in družbeno-ekonomskih odnosov (prim. Castells [1996] 2010; Harvey 1990). Ti dve usmeritvi sta temelj mojega teoretskega pristopa, pri katerem trojna podstat prakse »naredi sam«, skupnosti in



Slika 4: Konceptualna piramida, ki ponazarja trojno podstat prakse »naredi sam«, skupnosti in prostora, iz katere izhaja in se z njo vzajemno povezuje sfera »naredi sam« glasbenih zvokov in kulturnih vrednot.

prostora tvori družbeno-materialno osnovo; iz nje pa izhaja in se z njo tudi povezuje sfera »naredi sam« glasbenih zvokov in kulturnih vrednot (Slika 4).

Na tem mestu naj pojasnim tudi svoje razumevanje koncepta »skupnosti«, ki ga razumem kot večpomenskega in protislovnega, saj hkrati nakazuje močne družbene vezi znotraj posameznih skupnosti in ostre družbene razlike med člani in nečlani določenih skupnosti ter lahko tako hkrati pomeni družbeno vključevanje in izključevanje (glej Bauman 2001; Cohen 1985). Pri tem je pomembno upoštevati, da »skupnost« ne obstaja zgolj kot simbolna ali »zamišljena« družbena tvorba (Anderson [1983] 2006; Cohen 1985), ampak tudi kot dejanska skupnost, vzpostavljena z družbenimi razmerji in institucijami (Amit 2002; Thornton 1996: 110).¹⁹ Sicer imajo lahko posamične skupnosti idealistične in ideološke predpostavke o svoji skladnosti in povezanosti, vendar jih v družbeni realnosti navadno pogojuje predvsem kompleksen sklop razlik, nasprotij, trenj, dialogov in sprememb.

Te predpostavke o naravi »skupnosti« so pomembne tudi pri obravnavi ameriških neodvisnih skupnosti, pri katerih me zanima, kako se njihove ideje in nameni, ki temeljijo na vrednotah in ideologijah enakosti in vključevanja, manifestirajo v družbenih in prostorskih praksah teh istih skupnosti (prim. Althusser [1970] 1971; Foucault [1969] 1972: 46–49).²⁰

¹⁹ Poleg tega naj poudarim, da je zavzemanje za »skupnost« treba razumeti ne kot nekaj naravno danega, ampak kot zgodovinsko pogojeno družbeno usmerjenost, ki se v zahodni družbi pojavi predvsem s pojavom kapitalizma in z njim povezane družbene odtujenosti (Bauman 2001; Eriksen 1993). Pri tem pa se pojem »skupnosti« ne vzpostavi zgolj kot eden od načinov zavračanja odtujene kapitalistične družbe, ampak tudi kot njen konstitutivni del, ki se izrablja za kopicenje kapitala (Joseph 2002).

²⁰ Vključevanje razlagam kot aktiven proces družbenih teženj in naporov k večji družbeni vključenosti, predvsem v smislu rasne, nacio-

¹⁶ V ta kontekst sodi tudi manifest »ljubezenskega rocka« (Baumgarten 2012: 137), povezan z ustvarjalnostjo in delovanjem skupine Beat Happening.

¹⁷ V izvirniku: *grounded theory*.

¹⁸ O povezavah med skupnostjo in prostorom piše tudi Miha Kozorog (2010) v prispevku o tolminski mladinski glasbeni sceni v 90. letih 20. stoletja.

Pri tem je pomembno upoštevati, da je diskurzov in ideologij v ameriških neodvisnih scenah več, ti pa se izražajo bodisi v ostankih preteklih praks (na primer iz zgodovine rocka in pankaa) oziroma v praksah dominantnih ameriških družbenih skupin bodisi v porajajočih se družbeno in glasbeno inovativnih praksah določenega dela ameriških neodvisnih skupnosti (prim. Williams 1977: 121–127). Predvsem slednje so lahko subverzivne prostorske taktike (ki se izražajo, na primer, v glasbenem izvajanju, odrskem govoru, gibanju ali družbeni interakciji na koncertu ter v določenih prostorskih in programskih koncertnih politikah), ki presprašujejo ali prevračajo konzervativno in zatiralno plat preteklih in dominantnih praks²¹ ter z njimi soobstajajo v svetu izkrivljenih ali »poškodovanih«²² alternativnih javnih prostorov (Warner 2002: 63).

S takšnim teoretskim in etnografskim pristopom želim preseči odnos, ki ga je pogosto opaziti pri akademskih obravnavah mladinskih in subkulturnih skupnosti. Akademiki slednje po eni strani pogosto idealizirajo kot uporniške in subverzivne (glej Hall in Jefferson 1976; Hebdige 1979), po drugi pa jih zavračajo kot izključujoče, oportunistične in nasprotujoče (Duncombe [1997] 2008; Ngô 2012; Thornton 1996). Moj namen je, da zavrnem tovrstne izključevalne pristope, jih presežem in hkrati obravnavam z bližnjim etnografskim pogledom. V tem smislu prakse neodvisnih ameriških skupnosti v njihovem pristopu k družbeni enakopravnosti in vključevanju razumem kot inovativne in obetavne ter obenem kot strukturno, praktično in politično omejene.²²

V povezavi z omenjenimi diskurzi in praksami enakopravnosti in vključevanja ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti se pogosto pojavlja krovni pojem intimnost oziroma družbena bližina, ki te skupnosti združuje in prežema. Pri tem naj poudarim, da udeleženci ameriških neodvisnih skupnosti intimnosti ne razumejo zgolj kot osebne, čustvene ali telesne bližine, ampak tudi kot »družbeno bližino«, ki se nanaša na pojme, kot so družbena povezanost in vzajemnost, skupnostno združevanje ali pa tesni in neposredni družbeni odnosi.²³ V tem smislu se pojem intimnost pogosto pojavlja tudi kot ključni člen hišnih koncertov, kot jih opredeljujejo njihovi udeleženci:

nalne, etnične, razredne, spolne, seksualne in starostne vključenosti. Nasprotje vključevanja opredeljujem z besedo izključevanje.

21 Tukaj se nanašam na teorije Michaela De Certeauja (1984), ki govori o »hoji«²⁴ kot prostorski taktiki, ki lahko »počne«²⁵ stvari in s tem prevrača normativen red mestnih prostorov (1984: 19, 33, 100–102).

22 Podobnim vrednotam neodvisnosti in vzajemnosti sledijo tudi slovenske neodvisne glasbene skupnosti in prostori (glej Muršič, Bačić in Kosi 2012).

23 V sestavku uporabljam izmenično oba pojma, družbena bližina in intimnost, odvisno od konteksta. Pri tem lahko pojem intimnost pomeni tako družbeno kot čustveno ali telesno bližino, predvsem zato, ker je to izraz, ki ga v angleški različici za oba navedena pomena uporabljajo sami udeleženci ameriških neodvisnih skupnosti. O intimnosti kot sentimentalnosti glej Hofman 2015a.

Pri hišnih koncertih je najbolj posebna njihova sposobnost, da združujejo ljudi, ki se tam počutijo povezane na način, kot to ni mogoče v drugih glasbenih prostorih. Hišni koncerti nas približajo nastopajočim glasbenim skupinam in njihovi glasbi; in najpomembneje, približajo nas našim prijateljem in medsebojno. Omogočijo občutek *intimnosti*, ki ga ni mogoče doseči v nobenem drugem prostoru, in ta občutek je za vedno naš in nobeno podjetje ga ne more poblagoviti. (Spletni vir 3; poudaril avtor)²⁴

V tej navedbi lahko opazimo pomen prostora, natančneje hišnih koncertov, za vzpostavitev družbeno intimnih skupnosti kot ideala ameriških neodvisnih glasbenih scen. Uvidimo pa tudi, kako posamezniki s scene intimne skupnosti opredeljujejo kot skupnosti z močno in neposredno medsebojno povezanostjo, ki spodbuja enakopravnost (tudi med občinstvom in nastopajočimi) in je neodvisna od vplivov kapitala (»poblagovljenja«). Preden se podrobneje posvetim vidikom intimnih prostorov in družbenih razmerij, naj povzamem še nekatere teorije o družbeni intimnosti oziroma bližini.

Mnogi avtorji, ki o družbeni bližini (ang. *intimacy*) govorijo kot o pristopu ali sredstvu za povezovanje družbenih skupnosti, jo razumejo bodisi kot diskurzivno in ideološko strategijo ali pa kot posebno družbeno prakso (prim. Berlant 2000; Boym 2000; Herzfeld 1997; Lipsitz 1994). Glede na prvo možnost avtorji na primer govorijo o uporabi družinskih metafor v govoru o narodnosti kot »družini«²⁶ ali »očetnjavi«²⁷ ter o državljanih kot »otročih«²⁸ ali »bratih«²⁹ (Herzfeld 1997: 4, 5, 12). Glede na drugo pa pravijo, da se družbena bližina vzpostavlja s »skupnimi [družbenimi] izkušnjami«³⁰ (Boym 2000: 230), določenimi »načini navezanosti [...], ki kolektivne prizore pretvarjajo v intimne prostore«³¹ (Berlant 2000: 8), s »skrbjo«³² za drugega (Berlant 2000: 1, 6), tesnimi fizičnimi ali neposrednimi odnosi (Berlant 2000: 6) in medkulturnim dialogom (Lipsitz 1994: 27; 1986/87). Intimno povezovanje je po njihovem mnenju bodisi prikrito in izključujoče (Herzfeld 1997) ali pa družbeno vključujoče, pri čemer lahko intimnost povezuje raznolike družbene skupnosti, a ne zaradi skupne etnične ali narodnostne »biti«, temveč zaradi skupne izkušnje družbene marginalizacije, izključenosti, odtujenosti ali pregona, pa tudi zaradi skupnega dvoma ali političnega odpora do države in podobnih avtoritet (Boym 2000: 229–230; Lipsitz 1986/87: 174; 1994: 33–34).

Pri slednjem poudarjam, da gre pri ameriških neodvisnih glasbenih skupnostih za raznolike glasbene in politične usmeritve, ki se v svojih prostorih trudijo vključevati tudi v rocku in panku zgodovinsko marginalizirane skupnosti

24 Skupnostno povezovanje v ameriški družbi že desetletja upada (glej Putnam 2000), zaradi česar se pojavljajo številna gibanja, med katerimi so tudi ameriške neodvisne glasbene skupnosti, ki aktivno nasprotujejo tem težnjam.

(predvsem zaradi svoje etničnosti, spola in seksualnosti) ter se občasno tudi navzven povezovali z ameriškimi etničnimi manjšinskimi skupnostmi (glej nadaljevanje prispevka). Ob tem pa imajo ameriške neodvisne glasbene skupnosti vsaj v svojih predstavah, če že ne v realnosti, skupno izkušnjo družbene marginalizacije, odtujenosti in političnega odpora – tako v medsebojnih odnosih kot v odnosih z ameriškimi manjšinskimi skupnostmi – obenem pa tudi prakso in ideologijo neodvisnosti, samozadostnosti in pristopa »naredi sam« (glej Dawson 1992: 92; Habell-Pallán 2005: 150, 172; 2012: 251; Lipsitz 1986/87; 1994: 27, 33; Spletni vir 1).²⁵ Pri moji raziskavi me v sklopu teorij družbene bližine zanima predvsem, kakšne fizične prostore, družbene odnose in prakse, hkrati pa tudi družbene diskurze in z njimi povezane glasbene zvoke uporabljajo ameriške neodvisne glasbene skupnosti, da lahko same sebe vzpostavljajo in razumejo kot intimne ter na ta način tesno in neposredno povezane skupnosti. To so tudi pogloblitve teme, o katerih pišem v nadaljevanju te razprave.

Fizični prostori družbene bližine ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti

Kot je mogoče opaziti iz zgornjega citata, so hišni prostori v diskurzu ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti obravnavani kot najbolj primerni za vzpostavljanje odnosov družbene bližine. V tem smislu predstavniki teh skupnosti navajajo različne razloge za vodilni status hišnih koncertov. Chris iz glasbene skupine Religious Girls iz Oaklanda na primer trdi: »Hišni koncerti so boljši; manjši so in bolj intimni« (Chris 2011), medtem ko James iz Davisa navaja svoje razloge, zakaj so mu hišni koncerti najbolj pri srcu: »Zame so [hišni koncerti] nekaj, kar obstaja zunaj ustaljenih oblik izmenjave [... in je] dosti bolj fizično in dojemljivo za vzpostavitev resničnih odnosov med ljudmi« (James 2010).²⁶

25 George Lipsitz tako piše, da so si v 70. in 80. letih 20. stoletja belski pankerji iz predmestij Los Angelesa s *chicano* pankerji iz vzhodnega Los Angelesa delili »odtujenost in frustracije sodobne mladine [... ter] medsebojno željo, da bi na podlagi resničnih zgodovinskih izkušenj razglasili svojo oddaljenost od dominante kulture in njenih vrednot« (Lipsitz 1986/87: 174). Na tej podlagi jih Lipsitz poimenuje »družine podobnosti,« na drugem mestu pa tovrstne vezi opredeli kot »diasporične intimnosti« (1994). Taktike samozadostnosti so v svojem družbenem in političnem delovanju med drugimi poznali in uporabljali tudi afriški Američani in mehiški Američani (Dawson 1992: 92; Habell-Pallán 2005; Spletni vir 1), slednji tudi v obliki *rasquachisma*, tradicionalnega mehiškega pristopa »naredi sam« do življenja in umetnosti (Habell-Pallán 2005: 150, 172; 2012: 251). Za kritiko istovetenja ameriških pankovskih in neodvisnih skupnosti z ameriškimi manjšinami glej Ngô 2012.

26 Glej tudi citat zgoraj, ki kaže na to, kako nobeno podjetje na hišnih koncertih ne more komodificirati občutka intimnosti. Nekateri udeleženci poudarjajo tudi, da hišni koncerti niso zgolj zunaj kapitalističnega sistema, ampak tudi zunaj sistema katerihkoli institucij. Mike iz Davisa mi je tako v tem oziru povedal naslednje: »Hišni koncerti so pomembni za mlade ljudi, ker jim nudijo nekaj, kar je popolnoma

Udeleženci neodvisnih skupnosti poudarjajo tudi druge pomembne fizične dejavnike hišnih koncertov, ki po njihovih besedah znatno pripomorejo k občutku povezanosti skupnosti in k preseganju umetnih družbenih meja med udeleženci koncertnih dogodkov, natančneje med izvajalci, občinstvom in organizatorji.²⁷ V tem oziru Elisa iz Davisa pravi:

Koncerti pri Louigiju [v Sacramentu] ... lep prostor, za vse starosti ... ampak tam imajo oder. Vznejevolji me, če sem v prvi vrsti, čisto blizu nastopajočih na odru, in jih moram gledati kvišku. Nimam občutka ... ni interaktivno. To imam res rada pri hišnih koncertih ... da smo vsi isti, enakopravni, in ko nastopajoči nehajo igrati, lahko govorimo z njimi in se družimo z njimi. Lahko jemo z njimi in pri tem ni nobenega ločevanja med njimi in nami. To me moti do te točke, da sploh ne hodim več na koncerte v barih in klubih. Popolnoma drugačna izkušnja! (Hough 2011)

Tudi drugi prostori, ki vključujejo vsaj eno, če že ne več teh lastnosti, lahko podobno vplivajo na občutek družbene povezanosti ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti. V tem pogledu se jim zdi sprejemljivo organizirati koncerte tudi v industrijskih skladiščih, na prostem, v nekomercialnih skupnostnih prostorih in ne nazadnje tudi v komercialnih klubih, barih in restavracijah. V bolj konvencionalnih in komercialnih glasbenih prostorih v ta namen pogosto uporabljajo tudi posebne taktike, s katerimi vzpostavljajo večjo družbeno bližino. Mnoge neodvisne ameriške glasbene skupine tako zavračajo nastopanje na glasbenih odrih in se tudi v komercialnih klubih in barih pogosto namestijo pod oder, na isto raven z občinstvom.²⁸

Fizični prostori, kot so mesta, hiše, zapori ali koncertne dvorane, vplivajo na družbena razmerja in odnose (glej Bourdieu 1977: 89; Debord 1955, 1958; Foucault [1975] 1995: 195–228; Foucault 1993: 135) ter pogojujejo tudi glasbene odnose in zvoke, ki se tvorijo in izražajo v njih (glej Carney 2003: 241; Small 1998: 19–30).²⁹ Pri tem lahko govorimo o vplivni moči nečloveških organskih dejavnikov in neorganskih snovi ter s tem tudi fizičnega prostora na družbene odnose (prim. Latour 2007: 61, 72),

zunaj šole [...], zunaj mesta, prostor, ki ni povezan z nobeno institucijo« (Mike 2011).

27 O intimnih odnosih bližine med lastniki glasbenih prostorov in njihovimi obiskovalci na primeru tolminske mladinske glasbene scene v 90. letih 20. stoletja glej Kozorog (2010: 40).

28 Od bolj uveljavljenih ameriških neodvisnih glasbenikov sem sam na ta način videl nastopati Dana Deacona ter skupini Lightning Bolt in Sissy Spacek.

29 Pierre Bourdieu v tem smislu zatrjuje naslednje: »Naseljeni prostor – predvsem hiša – je primarni kraj za objektivacijo generativnih shem; s posredništvom meja in hierarhij, ki jih vzpostavi med stvarmi, ljudmi in praksami, ta otipljiv klasifikacijski sistem neprekinjeno privzgaja in utrjuje taksonomične principe, ki nepirajajo vsa arbitrarna določila v kulturi« (Bourdieu 1977: 89).

sam pa k temu dodajam, da ameriške neodvisne glasbene skupnosti določene prostore in fizična razmerja selektivno izbirajo in vzpostavljajo kot preferenčne za svoje družbeno-politične potrebe ter jim retroaktivno ali sproti pripisujejo določene ideološko pogojene pomene. Dejstvo, da so dnevne sobe ali kleti po svoji površini ravne, postane pomembna vrednota (kot fizična odsotnost »odra«) šele z diskurzom, ki ga vzpostavljajo in oblikujejo ameriške neodvisne glasbene skupnosti. Zato menim, da gre za oboje, za skupno vplivnost in dialektično povezanost med fizičnim nečloveškim svetom na eni ter družbeno in ideološko ravnijo na drugi strani (prim. Coole in Frost 2010).

Poleg tega pa si ameriške neodvisne glasbene skupnosti še dodatno prizadevajo za fizično oblikovanje svojih prostorov, da bi ustvarile skupnosti družbene bližine. To počnejo z uporabo preprog, kavčev, domačih umetniških izdelkov ter z razstavljanjem osebnih zbirk kaset in plošč pri opremljanju svojih neodvisnih glasbenih prostorov. Pri tem se izogibajo serijsko oblikovanemu pohištvu in dekorativnim predmetom, ki jih raje oblikujejo sami (s pristopom »naredi sam«),³⁰ in s tem prostorom dodajajo tudi pridih intimne osebne kreativnosti. Po drugi strani pa v njih že s svojim gostoljubjem (odprtost zasebne hiše javnosti), ponekod pa tudi s ponudbo hrane ali prigrizkov za goste in nastopajoče (kar lahko še dodatno potencira vonj po pečenih piškotih, ki občasno pričakajo goste na mizah) pogosto ustvarjajo občutek intimne domačnosti.

Ameriške neodvisne glasbene skupnosti svojo družbeno bližino in tesno povezanost navadno vzpostavljajo z uporabo majhnih, nekomercialnih in/ali zasebnih prostorov brez odrov ali druge opreme, ki jo najdemo v bolj konvencionalnih in/ali komercialnih glasbenih prostorih. Poleg tega pa k temu pripomorejo tudi nekatere njihove družbene prakse in odnosi, o katerih govorim v naslednjem podglavju.

Bližina ali odtujenost v družbenih prostorih ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti

Ameriške neodvisne glasbene skupnosti so v desetletjih svojega delovanja oblikovale različne prostorske politike in taktike družbene »skrbi«, s katerimi se bojujejo proti zatiralskim in nestrpnim praksam (elitizem, seksizem, rasizem, homofobija), ki se pojavljajo znotraj ali zunaj glasbenih družbenih prostorov teh skupnosti. S tem se zavzemajo za zblíževalno družbeno heterogenost, čeprav ne uspejo vedno preseči določenih odtujitvenih praks v istih prostorih.

Pankovske skupnosti so se v svojih začetkih borile proti komercialnosti in elitizmu v rock glasbi ter se zavzemale za vključenost žensk. Toda prve pankovske glasbene sku-



Slika 5: Tabla pri vstopu v klub Gilman 924, ki med drugim opozarja na politiko varnih prostorov. Foto: David Verbuč.

pine se niso mogle upreti vabam glasbene industrije (večina zgodnjih pankovskih skupin je tako izdala svoje prevence pri velikih glasbenih založbah), s pojavom *hardcore* panka v poznih 70. in zgodnjih 80. letih 20. stoletja pa se je vzpostavilo še izključevanje »pozerjev« in »navadnejšev«; v njihovih krogih so bili neredki pojavi rasizma, seksizma in homofobije ter večinoma moško pogojeno nasilje v obliki »slemanja« in »mošinga« na koncertnih plesiščih (prim. Duncombe in Tremblay 2011; Stinson in Ngô 2012; Whiteley 2000).³¹

Mnogi neodvisni glasbeniki in glasbeni prostori so na vzpostavljene zatiralne prakse v *hardcore* panku odgovorili z novimi in inovativnimi prostorskimi politikami in taktikami, ki so po eni strani kazali njihovo ideologijo enakopravnosti in vključevanja, po drugi pa njihovo družbeno »skrb« za marginalizirane skupine v panku in neodvisnih skupnostih. Od srede 80. let so se skupine, kot so Beat Happening (iz Olympije, Washington), Fugazi (Washington, D.C.) in klub Gilman 924 (Berkeley, Kalifornija), v začetku 90. let pa še predstavnice *riot grrrl* gibanja, za družbeno vključevanje zavzemali z raznolikimi prostorskimi taktikami: spodkopavanjem nasilja na koncertih z zvokom, odrskim nastopom, govorom, plesom, letaki in na splošno

30 Ti predmeti so lahko tudi napaberkovani po trgovinah in sejmih z rabljenimi stvarmi in nato naknadno preoblikovani ali razstavljeni v predruženih kombinacijah in prostorih.

31 »Slemanje« in »mošing« sta obliki ritualiziranega in estetiziranega skupinskega agresivnega plesa na *hardcore* in pankovskih koncertih.

z nizkimi vstopninami, s programskimi politikami starostnega, spolnega, etničnega in glasbenega vključevanja ter s prostorsko politiko »varnih prostorov« (Andersen in Jenkins 2001; Azzerad 2001: 119–157, 376–410, 454–492; Baumgarten 2012; Boulware in Tudor 2009: 264, 304–307; Darms 2013: 170; Edge 2004; Marcus 2010; Oakes 2009: 19–22; prim. Verbuč 2014).

Zgodovina prostorskih politik in taktik družbene bližine ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti, na katero se nanašam v prejšnjem odstavku, se kaže tudi v sodobnih ameriških neodvisnih glasbenih prostorih. Mnoge hiše in drugi neodvisni prostori tako danes izvajajo politiko »varnih prostorov« ter se zavzemajo za starostno in finančno (razredno) vključenost (Stewart 2006, 2010; glej opis skupnosti Glitterdome in tamkajšnjega koncerta v Uvodu). Zato za nastopajoče pobirajo prostovoljne prispevke in ob pomanjkanju finančnih sredstev obiskovalcev ne zavračajo.³² Programsko se mnogi prostori zavzemajo za vključenost zgodovinsko marginaliziranih skupin (predvsem ženskih, kvirovskih in nebelskih izvajalcev), kar pa je odvisno tudi od demografske sestave in politične angažiranosti lokalnih prostorov in scen. Večjo splošno in koncertno družbeno raznolikost je mogoče opaziti v Oaklandu, manjšo pa v Davisu. Programske politike odražajo tudi nasprotovanje glasbenemu elitizmu in zavzemanje za začetniške skupine, kar potrjuje tudi izjava organizatorja iz kluba Monkey Mania iz Denverja:

Prيرهjali smo veliko ... ne bi rekel ravno slabih koncertov, ampak slabih skupin, ker smo hoteli vzpostaviti pravilo, da je vsaka glasba dobrodošla tukaj, tudi zaradi tega, ker smo kot najstniki sami imeli velike težave pri iskanju prostorov za nastopanje. (Taylor 2012)

Glede »varnih prostorov« in zavzemanja za družbeno raznolikost obiskovalcev in nastopajočih moram poudariti, da se za to navadno zavzemajo ne zgolj radikalni, feministični in kvirovski neodvisni prostori, ampak tudi mnogi drugi njim podobni (hiše, skladišča in javni neodvisni skupnostni prostori). Ob njih pa obstajajo tudi neodvisni glasbeni prostori (predvsem nekatere hiše ali komercialni pankovski klubi), ki te zahteve ignorirajo, jim oporekajo ali jih celo kršijo, s tem pa posledično tudi spodbujajo kritično obravnavo in dialog v ameriških neodvisnih glasbenih scenah (prim. Clem 2013: 24). Kot so mi zatrđili mnogi ameriški sogovorniki, so kakršnikoli rasistični, seksistični ali homofobni prestopki na koncertih nedopustni, in ne samo organizatorji, ampak tudi obiskovalci sami pogosto poskrbijo, da se kršitelje verbalno izzove ali celo nažene iz prostora (glej Sliko 6).

³² S pobiranjem prostovoljnih prispevkov se organizatorji »naredi sam« koncertov izogonejo tudi morebitnim nevspešnostim z uradnimi organi pregona, saj v ZDA ni dovoljeno pobirati obvezne vstopnine na zasebnih koncertih.



Slika 6: Odlomek iz stripa (Funk, v Clem 2013: 24) kaže, kako se je na koncertu občinstvo skupaj z organizatorji in nastopajočimi zavzelo za odstranitev »seksistične« skupine ljudi iz glasbenega prostora.³³

Po drugi strani pa mnoge ženske ter nebelski ali kvirovski aktivisti in aktivistke v svojih pisanih poročajo, da so tovrstno vedenje in stališča v ameriških neodvisnih glasbenih scenah in prostorih še vedno precej pogosta. Mimi Thi Nguyen, sicer raziskovalka in nekdanja sodelavka znamenitega pankovskega fanzina *Maximumrocknroll* ter ena glavnih predstavnic gibanja *race riot*,³⁴ o tem pravi:

³³ Sogovorniki so mi povedali, da se vedno skušajo najprej pogovoriti z morebitnimi kršitelji politike »varnih prostorov« in šele v primeru, da to ni mogoče, ukrepajo na skrajnejše načine, kot na primer v zgoraj navedenem primeru.

³⁴ V začetku 90. let se je v ameriških pankovskih scenah vzpostavilo t. i. gibanje *race riot*, navdihnjeno z gibanjem *riot grrrl* in hkrati tudi kritično do njega, ki je večinoma slonelo na pisanju in izmenjavi fanzinov ter na ostri kritiki rasizma, seksizma in homofobije v panku in neodvisnih skupnostih (Nguyen 1997, 2002, [1998] 2010, 2012; Stinson in Ngô 2012; prim. Duncombe in Tremblay 2011).

Dekleta iz neodvisnih glasbenih skupin se sprašujejo, zakaj geji in lezbijke zahtevajo »posebne pravice,« pankovski fantje posiljujejo ali pretepajo svoje punce ali znanke, kvirovski posamezniki zanikajo svoje rasne in razredne privilegije in vmes je še kopica žalitev, besednih spodrsrljavov ter nasilnih gibov in namigov. (Nguyen 2002: 109; prim. Atoe 2012; Nguyen 1997, [1998] 2010, 2012; Vo 2012)³⁵

Navedek bi bilo napačno razumeti kot popolno negacijo ideologij in praks vključevanja in enakopravnosti v ameriških neodvisnih glasbenih skupnostih, saj moramo ženske, nebelske in kvirovske predstavnike ter njihove zaveznike šteti kot pomemben in tudi konstitutiven del teh skupnosti, ne pa jih obravnavati zgolj kot družbeno »razliko«. Prav oni so namreč ključni člen, ki spodbuja k vključujoči, enakopravni in tudi kritični naravnosti ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti (prim. Nguyen 2012).

Današnje ameriške neodvisne glasbene skupnosti, ob izvajanju zgoraj opisanih prostorskih politik in taktik, si po eni strani prizadevajo tudi odpirati svoje prostore širši javnosti in manjšinskim skupnostim, tako da praviloma javno oglašujejo koncerte ali pa organizirajo koncerte, ki vključujejo glasbene skupine lokalnih etničnih manjšin. Po drugi strani pa z namenom doseganja večje ustvarjalne svobode, družbene neodvisnosti in skupnostne bližine svoje prostore oblikujejo kot alternativne ali opozicijske »kontra-javne« prostore. V tem smislu prebivalci Glitterdoma o svoji hiši govorijo kot o »dnevni sobi Portlanda«, vendar ob tem hkrati priznavajo, da njeno javno usmerjenost tudi zavestno omejujejo, saj bi drugače v hišo privabili vsakršno mestno »drhal« (Prebivalka 2012). Ena od prebivalk Glitterdoma pa mi je še povedala, da je »javno življenje« v Glitterdomu lahko tudi omejujoče, saj se zjutraj, napol razgaljena, na poti v kopalnico pogosto srečuje z vsakodnevni hišnimi gosti, ki se zbirajo in kramljajo v kuhinji (Warhola 2012).³⁶

Ameriški neodvisni glasbeni prostori so kljub svoji naravnosti k javni odprtosti hkrati lahko tudi nedosegljivi širšim skupnostim zaradi naslednjih praktičnih in političnih razlogov: prostori so pogosto majhni in v odročnih četrtih, ki jih marsikdo dojema kot nevarne, občasno pa se njihovi

vi prebivalci in upravljavci zatekajo tudi k skrivnejšemu oglaševanju svojih dogodkov, da bi odvrnili pozornost policije (ti prostori namreč pogosto nimajo dovoljenj za javno in koncertno delovanje). Po drugi strani pa se organizatorji pogosto zavestno omejujejo pri oblikovanju svojih programov in izključujejo skupine iz velikih založb (to je na primer uradna politika kluba Gilman 924), domnevno seksistične *cock rock* skupine ter glasne študentske *party* skupine. Slednje po besedah prebivalcev hiše Villanova v Davisu privabljajo pijane študente, ki s svojim hrupom motijo sosesko. Poleg naštetega pa zunanji opazovalci že samo naravo neodvisnih glasbenih koncertov pogosto dojemajo kot »izključujočo,« predvsem zaradi za širše občinstvo težje sprejemljivih pankovskih ali eksperimentalnih zvokov, ki so pogost, vendar ne izključen del njihovih programskih politik. Ob vsem tem je pomembno prisluhni tudi predstavnikom neodvisnih skupnosti, ko pojasnjujejo omenjena nasprotja. Zgoraj omenjeni Mark Andersen tako pravi:

Odkrito povedano [...], večino marginaliziranih skupnosti, s katerimi se želimo solidarnostno povezovati, ne zanima pank in zato je iluzorno pričakovati, da bodo prihajali na naše koncerte [...]. Mislim, da to niti ni slaba stvar, ampak samo del realnosti [...]. Po moje ni upravičeno pričakovati, da bo pank ugal vsakomur. Upravičeno pa je pričakovati, da pankovske skupnosti na svojih druženjih upoštevajo te ideje, o katerih govorijo, in iščejo poti, kako graditi mostove. In zato je naše delo [organizacije Positive Force] z lokalnimi [manjšinskimi] skupnostmi – dostavljanje živil, inštruiranje otrok, delovanje v programih za razdeljevanje hrane, karkoli drugega – [tako zelo pomembno]. Zakaj? Ker se mi zdi, da so koncerti pomembni zaradi tega, da navdihnejo ljudi, da jih osvestijo o možnih alternativah in da jih opogumijo, da gredo ven in so dejavni. Gradnja samih družbenih povezav pa je ... lahko se začne s koncerti, ampak mora iti onkraj tega. (Andersen 2012)³⁷

Mnogi predstavniki ameriških neodvisnih skupnosti, ki se pogosto naseljujejo v revnejših in nebelskih četrtih, skušajo vzpostaviti družbene vezi z okoliškimi skupnostmi, tako da jih občasno, kot občinstvo ali nastopajoče, vabijo na svoje koncerte ali pa jim solidarnostno stojijo ob strani in pomagajo pri njihovih bojih proti gentrifikaciji ali policijskemu nasilju (prim. Lyle 2008). V tem smislu je zanimiv

35 Mimi Thi Nguyen oporeka tudi intimni naravnosti gibanja *riot grrrl*. Označuje jo kot »liberalno fantazijo«, ki je del ameriške množične in neoliberalne kulture, v njej razkriva rasno in razredno privilegiranost ter jo prepoznava kot normativno in zato zatiralno (Nguyen 2012; prim. Berlant 2008). Pri tem se nanaša predvsem na naravnost predstavnic k skupinski izpovednosti, čustvenosti, vzajemnosti, vključevanju in sočutju ter na njihove želje po medkulturnem povezovanju. Predvsem vključevanje, vzajemnost in medkulturna komunikacija pa so prakse družbene bližine, ki presegajo gibanje *riot grrrl* (vendar se obenem v njem tudi delno navdihujejo) in so v splošnem del ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti.

36 V obdobju, ko sem živel v Glitterdomu, sem tudi sam opazil določene omejenosti, ki jih je prinašala njegova »javna« narava, saj sem tam redkokdaj našel prostor, čas in mir za branje in pisanje.

37 Andersenovo opozorilo je pomembno brati v navezavi na teorije alternativnih in družbeno subverzivnih prostorov, ki imajo posebno vlogo za zgodovinsko marginalizirane etnične, ženske ali kvirovske skupnosti. Za Nancy Fraser imajo ti alternativni javni prostori dvojno vlogo, ki je podobna Andersenovemu opisu: »Po eni strani funkcionirajo kot prostori umika in reorganizacije, po drugi pa delujejo kot sedeži in območja usposabljanja za agitacijske aktivnosti, usmerjene proti širši javnosti. Njihov emancipacijski potencial je ravno v dialektiki med tema dvema funkcijama« (1990: 68; prim. hooks 1990).

tudi odlomek iz fanzina »koncertnega« skvota RCA/Hot Mess – ta se nahaja v pretežno afroameriškem zahodnem Oaklandu – v katerem avtorji nagovarjajo svoje goste in obiskovalce:

Medtem ko živimo v tem delu mesta, je naša prioriteta, da smo iskreni in odprti do svojih sosedov. Prosim, pozdravite jih, ko greste mimo, in nas vprašajte o zgodovini četrti ter o tem, kako se lokalne skupnosti borijo proti gentrifikaciji in prisilnim izselitvam. Ne bodimo brezobzirne pizde, tukaj v našem skvotu. (RCA b. n. l.: 7)

Glasbeni prostori ameriških neodvisnih skupnosti se tako intimno družbeno povezujejo navznoter in navzven ter obenem v svojih prostorskih politikah in taktikah vzpostavljajo možnosti za transformacijo lastnih in večinskih javnih glasbenih prostorov. Po drugi strani pa ti isti prostori, če upoštevamo njihove prej omenjene kritike, delujejo manj kot alternativni prostori bližine in bolj kot »paralelni« in »subsidiarni« (prim. Nguyen 2002: 110) oziroma »popačeni« in »poškodovani« prostori odtujenosti (prim. Warner 2002: 63), ki vključujejo in vzdržujejo izključevalne in zatiralne prakse in odnose svojega širšega družbenega okolja. Ne nazadnje ti prostori zaobjemajo raznolike družbene skupine, tako po etnični, rasni, spolni in seksualni usmerjenosti kot po političnem prepričanju, zato jih moramo razumeti ne toliko kot prostore navideznih logičnih nasprotij, ampak predvsem kot prostore realnih družbenih razlik, trenj in pogovorov.³⁸

Enakopravnost in neposrednost kot družbena razmerja bližine ameriških neodvisnih skupnosti

Pred koncem naj omenim še posebna družbena razmerja bližine, natančneje stremljenje k enakopravnim odnosom med občinstvom in izvajalci na lokalni ravni, na neodvisnih koncertih, ter zavzemanje za neposredne fizične odnose in skupinsko vzajemnost na medlokalni ravni med glasbenimi turnejami. Oboje prispeva k samoobčutenju družbene »bližine« ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti.

Ameriške neodvisne glasbene skupnosti v lokalnih scenah vzpostavljajo intenzivno neposredno in fizično skupnostno povezovanje predvsem z organizacijo in obiskovanjem koncertov, pa tudi z medsebojnimi obiski in z organizacijo ter s skupnim obiskovanjem raznovrstnih nekonzertnih dogodkov, zabav in plesov.

Kot je opazno iz uvodnega opisa skupnosti Glitterdome ter iz nekaterih prejšnjih navedb, je družbena vrednost ameriških neodvisnih glasbenih koncertov v preseganju strogega ločevanja med izvajalci in občinstvom in s tem doseganja večje enakopravnosti udeležencev. Pri tem ima

³⁸ Del teh procesov je radikalna demokracija oziroma radikalni dialog (Bishop 2010; Laclau in Mouffe 1985; Verbuč 2015b), ki jo je mogoče hkrati razumeti kot radikalno družbeno bližino.



Slika 7: »Surfanje po množici« na koncertu v hiši Villanova v Davisu. Foto: David Verbuč, 28. 10 2012.

veliko vlogo majhnost prostorov, odsotnost odra in zaodrja ter družbeni pomen sodelovanja občinstva, ki ga neodvisni glasbeniki na različne načine venomer spodbujajo h koncertni participaciji (prim. Verbuč 2015b). Tako glasbeniki in pevci med svojim izvajanjem redno vstopajo v območje občinstva, po drugi strani pa se glavna pozornost na koncertih pogosto preusmerja na samo občinstvo. To neodvisne glasbene skupnosti med drugim dosežejo z različnimi tehnikami plesa, kot sta »mošing« in »surfanje po množici«, ki ju izvajajo posamezniki v občinstvu.³⁹ O slednjem Aaron Scott iz Portlanda na svojem blogu ugotavlja:

Ena od najboljših stvari pri hišnih koncertih je, da glasbene skupine niso vedno v središču pozornosti. Dejansko so najboljši tisti hišni koncerti, pri katerih so vključeni vsi prisotni, ko se ljudje [iz občinstva] plazijo po stropu [referenca na »surfanje po množici«], glasbena skupina pa je le del celotnega kaosa. (Spletni vir 5; glej Sliko 7).

Pri tovrstnih koncertih pridejo do izraza tudi »natrpanost« prostorov, fizična bližina in prerivanje med koncerti.⁴⁰ To so vrednote, ki jih poudarjajo tudi udeleženci neodvisnih koncertov:

Najbolje se zabavam na koncertih, ki se dogajajo v hišnih kletih, prenapoljenih z občinstvom, ko ne moreš niti dihati ali se premikati in si prekrit s potom. (Gaworski v Connor 2012: 71)

Hišni koncerti so boljši. Manjši so in bolj intimni. Glasbena oprema je zaradi tega lahko v nevarnosti,

³⁹ Ples »mošing« je v ameriških neodvisnih glasbenih scenah še vedno prisoten, vendar se je večinoma preobrazil v nenasilno in pogosto celo prijateljsko-igrivo različico prvotnega »mošinga«.

⁴⁰ Humanistični geograf Yi Fu Tuan opozarja, da je lahko doživljanje »natrpanih« prostorov za prisotne razburljiva izkušnja in da to med njimi pogosto ustvari občutek topline, solidarnosti in sprejemanja. Hkrati ugotavlja, da lahko »natrpanost« množič na glasbenih festivalih pomeni zabavo samo po sebi (Tuan 1977: 59, 63, 64, 65).

ampak se izplača, ker smo prekleto pank [...] Glasneje je, dobesedno v središču množice igraš. Kakovost pogosto ni tako pomembna kot skupnost in družina ter čustven pristop k igranju in to, da je lahko vsak del glasbene skupine. (Chris 2011)

Chris opozarja na nekaj pomembnih vidikov neodvisnih glasbenih koncertov: rušenje zidu med nastopajočimi in občinstvom (skupina igra »v središču množice«, »vsak je lahko del glasbene skupine«), drugačno vrsto glasbene estetike (kjer na koncertu ni primarna »kakovost« glasbe ali izvajanja, temveč samo intimno družbeno občutje »skupnosti«), in – kot Gaworski iz prvega citata – na vrednoto razburljivosti in intimne fizičnosti prerivanja na natrpano polnih koncertih. V tem smislu se ameriške neodvisne glasbene skupnosti zavzemajo za dve vrsti koncertne družbene bližine: delikatno družbeno bližino, ki jo je mogoče občutiti na tišjih akustičnih koncertih,⁴¹ in intimnost intenzivnega fizičnega družbenega stika, ki jo omenjam na tem mestu (glej oba zadnja citata).⁴²

Kolektivni in egalitarni pristop ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti se kaže tudi v zvoku. V tem smislu sta pomenljiva naslov in koncept albuma *3-Way Tie (Trojni voz)*, ki je bil izdan leta 1985 za neodvisno založbo SST) v neodvisnih glasbenih skupnosti izjemno vplivne post-pankove skupine Minutemen iz San Diega v južni Kaliforniji. O egalitarnem konceptu tako albuma kot same skupine je basist skupine Mike Watt povedal naslednje:

D. Boon [kitarist] je igral zelo močno, s »power« akordi v srednjem registru, in s tem puščal veliko prostora za bas kitaro, pri tem pa je hkrati omogočal Georgieju [bobnarju], da je dodajal svoje delčke in polnila k skupni igri in ustvarjal gibanje k pesmim. Naša ideja je bila, da delujemo kot »trojni voz« in da ne sledimo hierarhiji oziroma aristokraciji kitare. (Oakes 2009: 51)

Podoben pristop je zaslediti tudi pri ameriških eksperimentalnih in »nojzovskih« (iz ang. *noise*) glasbenih skupnostih, na kar opozarja tudi naslednji odlomek iz pogovora z eksperimentalnim glasbenikom Gordonom Ashworthom iz Portlanda:

41 Ta vrsta družbene intimnosti se izraža v sledečem citatu: »Čeprav nas večina prezira korporacije, se hkrati zavedamo, da ni vse, kar je veliko, tudi slabo. Vendar pa mnogi od nas vidimo vrednost in lepoto v malem, v manj posredovanem. Kleti (in podobni prostori) predstavljajo možnost neposredne soudeležbe. Včasih se pri tem tako zelo približamo izviru, da lahko fizično občutimo intimnost. Odstranite oder, mikrofone in zvočnike ter namestite v dnevno sobo 25 ljudi in akustično kitaro in pri tem opazujte, kako se bo zgodila čarobnost. Oziroma opazujte nasmejane ljudi in uživajte v lepoti druženja« (Spletni vir 2).

42 Ana Hofman po drugi strani piše o nezaželeni čustveni in telesni intimnosti med glasbeniki in občinstvom, kadar slednji izražajo svojo družbeno moč in s tem vzpostavljajo neenakopravnost med obema stranema (2015b: 8, 9, 16).

Na turneje smo se običajno podali trije ali štiri skupaj in nastopali bodisi solo ali v duih. Pred nastopi smo skupaj vnaprej pripravili vso opremo in kable in potem je vsak pripravil zelo kratek set. Pri tem smo se navdihovali pri Masoni in pri izjemno intenzivnih triminutnih setih nekaterih drugih Japoncev. Ubrali smo podoben pristop, ampak nas je bilo več skupaj in za vsakim nastopajočim smo samo predstavili kable iz enega v drug mikser, tako da je vse potekalo v stilu »ti loviš« oziroma kot pri krožnih igrah [...] In včasih je bilo med vsakim setom zgolj nekaj sekund tišine, kar je tudi odlično prispevalo k vzdrževanju napetosti. [...] starejši eksperimentalni glasbeniki so vse počeli ločeno, mi pa smo hoteli zbrisati to mejo. Naši nastopi so bili reakcija na dolge in individualistične nastope, ki so bili običajni za staro gardo, za starejše in bolj dolgočasne eksperimentalne glasbenike, mi pa smo bili mladi in smo brisali meje ... ter se lotevali stvari vsekakor na bolj kolektiven način. (Ashworth 2012)

Ne nazadnje pa kolektivna in egalitarna naravnost ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti pride do izraza tudi pri organizaciji hišnih in drugih ameriških neodvisnih glasbenih koncertov, kar posledično vpliva tudi na samo glasbeno obliko posamičnih nastopov. Glavno vodilo tamkajšnje neodvisne koncertne organizacije je namreč, da se po demokratičnem principu v koncert vključi in tam predstavi čim večje število nastopajočih. To navadno pomeni štiri do pet izvajalcev na koncert. To vpliva tudi na njihove krajše nastope (med 20 in 30 minut), ki se praviloma izvajajo brez dodatkov. Pri tem tudi ne prihaja do razlikovanja med podpornimi in vodilnimi skupinami, ki bi jim dodelili različne dolžine nastopov. Posebne vrste hierarhija, morada primerneje imenovana hierarhija vzajemnosti, se kaže zgolj v tem, da se glasbenikom na turneji v koncertnem sledju skupin dodeli osrednje mesto. Poleg tega se jim navadno izroči tudi ves izkupiček od prostovoljnih prispevkov za vstopnine, ki je namenjen kritju njihovih potnih stroškov. Pomembnost skupine je tako opredeljena zgolj s kontekstom, tako da se določena skupina v lokalnem kontekstu predstavi kot podpora, v medlokalnem kontekstu, ko je na turneji, pa kot osrednja koncertna skupina. Pri tem pa gre tudi za družbeno, ekonomsko in organizacijsko vzajemnost med gosti in gostitelji ter za medlokalne odnose med skupnostmi, na katere se nanašam v nadaljevanju. Poleg lokalne in koncertne družbene bližine lahko sledimo tudi medlokalni »bližini« ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti. Na medlokalni ravni te skupnosti vzpostavljajo intenzivne intimne povezave z neelektronsko posredovanim pisemskim dopisovanjem, z medsebojnim obiskovanjem, s skupnim obiskovanjem ali srečevanjem na festivalih in konvencijah ter predvsem z glasbenimi turnejami, ki so po moji oceni najbolj pogosta, rutinirana in množična oblika medlokalne bližine ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti.

Pri slednji obliki komunikacije na daljavo je zanimivo to, da ameriškim neodvisnim glasbenim skupnostim omogoča medlokalno povezovanje in udejanjanje ne zgolj s posredništvom medijev, kar je značilno za večje »zamišljene« skupnosti, kot so narodi (prim. Anderson [1983] 2006; Urry 2007), ampak tudi in predvsem z vzpostavljanjem in ohranjanjem družbenih stikov neposredne bližine.⁴³ Poleg tega pa je pri tem pomemben tudi *vzajemen* način tovrstnega družbeno-intimnega povezovanja (prim. Mauss [1950] 1990; Sahlins 1972). Ta je obenem tudi družbeno-ekonomski temelj ameriških neodvisnih medlokalnih praks, ki je hkrati vzporednica in upor dominantni kapitalistični družbeno-ekonomski ureditvi.

Skoraj vsaka neodvisna ameriška glasbena skupina ali posameznik se vsaj enkrat do dvakrat na leto odpravi na ameriško turnejo, kar z vidika celotne medlokalne skupnosti pomeni na tisoče glasbenikov, ki čez leto prečijo ZDA in tako neposredno povezujejo ameriške neodvisne lokalne scene, prostore in ljudi. Vzajemnost organiziranja turnej in neodvisnih koncertov se kaže v tem, da lokalni neodvisni udeleženci po eni strani koncerte glasbenikov na turnejah organizirajo v svojih hišah ali v drugih neodvisnih prostorih v svojih krajih, po drugi strani pa jim, ko gredo sami na turnejo, ti glasbeniki vrnejo uslugo tako, da njim ali njihovim prijateljem in soudeležencem lokalnih scen organizirajo koncert v svojih hišah in krajih. V obeh primerih gostitelji hkrati poskrbijo tudi za namestitvev in hrano za glasbenike na turneji. Pri vsem tem pa gre za vzajemno izmenjavo tako uslug kot tudi samih prostorov. Ameriški neodvisni glasbeniki tovrstno početje velikokrat imenujejo »izmenjava uslug« ali »mreža prijateljstev«.⁴⁴ O tem pa pišejo tudi v svojih fanzinih:

Če nameravate igrati v glasbeni skupini in z njo nastopati naokrog, poskrbite za to, da boste lahko tudi sami gostili koncerte drugih skupin v svojem kraju. To je lahko bodisi v vaši hiši, parku, baru, knjižnici, infošopu, pankovskem klubu – kjerkoli – bodite pripravljeni, da boste vrnili uslugo, ko bodo ljudje, ki so vas gostili na vaši turneji, potrebovali koncert. Vse to pripelje do stopnje, da začnete gostovati in spoznavati ljudi na turnejah, ti pa potem prihajajo v vaša mesta, znova in znova. Ljudje, ki jih spoznate kot svoje stike pri organizaciji, postanejo vaši prijatelji, ki jih poznate in jim zaupate ter ostajate z njimi v stiku tudi zunaj turnej. Kar se začne iz strasti in skupnega interesa, se potem spre-

meni v neko čudno psevdoposlovno razmerje (organizacijo) ter se na koncu preobrazi v prijateljstvo, ki temelji na strasti in skupnih interesih. Izvrstno. In zaradi tega je ta ogromna in neformalna, a popolnoma funkcionalna mreža ljudi od vsepovsod, ki organizirajo »naredi sam« koncerte in se podajajo na turneje, v bistvu pravo revolucionarno podtalno gibanje in ne zgolj kopica ljudi, ki se jim gre za uredničevanje svojih lastnih ciljev. Ob tem pa boste kmalu tudi spoznali, da se vaši novi prijatelji iz vse države v bistvu že vsi medsebojno poznajo. Dobrodošli. (Blotto b. n. l.: 56–57)

To trditev lahko potrdim tudi z lastno etnografsko izkušnjo. Sam sem namreč šel na tri glasbene turneje z različnimi ameriški neodvisnimi, pankovskimi in eksperimentalnimi glasbeniki in glasbenimi skupinami (Potsie, Toning, Dasani Reboot in 3 Moons, vsi iz Portlanda), ki so povsod, kamor smo prišli, vedno poznali kopico ljudi, s katerimi so tudi organizirali svoje koncerte in pri katerih smo spali in jedli ter se družili z njimi čez dan in po koncertih. Na naših turnejah smo vedno srečevali in križali poti z mnogimi popotniki in glasbenimi skupinami, ki smo jih poznali že od prej. Hkrati pa smo ljudi, ki smo jih spoznavali na turneji, pozneje pogosto po naključju in nepričakovano videvali v različnih hišah in koncertih v na stotine ali celo na tisoče kilometrov oddaljenih krajih, hišah in prostorih.

Na svoji turneji s skupino 3 Moons sem vsaj štiri ljudi, ki sem jih spoznal v Chicagu, pozneje ločeno srečal na koncertih v Los Angelesu, Santa Cruzu, Oaklandu in Portlandu. Skupino ljudi, ki nas je gostila v Kansas Cityju, smo čez teden dni znova srečali na 800 kilometrov oddaljenem koncertu v majhnem kraju Winona v Minnesoti. Na isti turneji pa smo se kar trikrat, torej v treh različnih krajih, srečali s skupino Uncany Valley (pri tem smo si enkrat tudi delili oder), ki so bili sicer naši znanci iz Oaklanda. Sam sem na tej turneji v Minneapolisu srečal tudi človeka, ki sem ga pred tem spoznal na koncertu v Washingtonu, D. C. Poleg tega pa je Jeffrey iz 3 Moons v vseh krajih, kjer smo igrali, že od prej poznal vsaj enega, če že ne cele množice ljudi, ki so nas potem tam tudi gostili, nam organizirali koncert ali pa se samo družili z nami.

Pri tovrstnih medlokalnih družbenih povezavah se rušijo tudi meje med občinstvom, organizatorji in glasbeniki v ameriških neodvisnih glasbenih skupnostih, saj se na koncu zaradi neodvisnega delovanja in pristopa »naredi sam« k organizaciji gostovanj njihova »poslovna« razmerja mnogokrat preobrazijo v intimna »prijateljstva« (prim. Lewis [2007] 2009; Verbuč 2015a; glej Sliko 8).⁴⁵

45 Vloga zasebnih hiš na sodobnih turnejah ameriških neodvisnih glasbenikov izhaja iz drugačnih družbeno-političnih razmer, vendar ima podoben končni rezultat kot uporaba zasebnih hiš na turnejah afroameriških džezovskih glasbenikov sredi prejšnjega stoletja: »Takrat ni bilo mogoče spati v belskih hotelih,« se je spominjal vodja big

43 Tukaj naj poudarim, da gre za ohranjanje neposredne družbene bližine na *daljavo*, po čemer se medlokalne ameriške neodvisne glasbene skupnosti po moji oceni razlikujejo od manjših in lokalnih skupnosti (*Gemeinschaft*), ki se navadno tudi uvrščajo med skupnosti »bližine« (prim. Bauman 2001).

44 S tem se ameriški neodvisni udeleženci, nekateri posredno in drugi neposredno (torej zavedno), nanašajo na Mauossovo teorijo o vzajemnosti ([1950] 1990).



Slika 8: Strip o prijateljstvih med občinstvom in glasbeniki na turneji (glej Lewis [2007] 2009).

Sklep

Ameriške neodvisne glasbene skupnosti so si v desetletjih svojega obstoja in družbenih preobrazb izoblikovale svojevrstne pristope k družbenim praksam, s katerimi na materialni in idejni ravni vzpostavljajo in vzdržujejo svoje tesno povezane, intimne družbene skupnosti. Kot takšne se razumejo in predstavljajo tudi same. Pri tem so intimni družbeni odnosi bližine, ki temeljijo na tesnih, fizičnih, neposrednih in prijateljskih stikih, ki se vzpostavljajo po načelu enakopravnosti in vključevanja, dodatno pa jih utrjujejo družbeno-ekonomska razmerja vzajemnosti. Tovrstne prakse in ideologije se kažejo in vzpostavljajo na različne načine, tudi z raznolikimi glasbenimi praksami in zvoki ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti. Na ravni diskurza ameriških neodvisnih glasbenih skupnosti pa se

bandov Andy Kirk, »ampak sem srečen, da to ni bilo mogoče. S tem bi zamudili celo državo, polno ljudi, ki so nas sprejeli v svoje domove, nam kuhali večerje in zajtrke, nas usmerjali skozi Alabamo in Misissippi, nam pomagali reševati probleme in postali naši življenjski prijatelji« (Lauterbach 2011: 90).

družbena bližina kaže tudi s koncepti, ki jih sami uporabljajo in se nanašajo na ideje in vrednote »varnosti«, »ljubezni«, »vključevanja«, »enakopravnosti«, »prijateljstva«, »lokalnosti«, »neposrednosti«, »podpore«, »spoštovanja«, »trajnostnosti«, »pozitivnosti«, »intimnosti« in »skupnosti«.

Pri vsem tem ima ključen pomen prostor. Ta za ameriške neodvisne glasbene skupnosti ni zgolj materialni temelj, ki jim sploh omogoča ustvarjanje, sestajanje, druženje in medsebojno souporabo, temveč hkrati tudi usmerja in osmišlja njihove družbene in kulturne dejavnosti. Pri tem imajo pomembno vlogo fizičnost neodvisnih prostorov (nagnjenje k majhnim in nestandardiziranim prostorom ter odsotnost odra in zaodrja), njihova družbena naravnost (zasebnost in nekomercialnost) ter različne prostorske taktike in politike (rušenje meja med izvajalci in občinstvom, »varni« prostori, enakopravno in vključujoče usmerjene programske politike, javnost in dostopnost glasbenih neodvisnih prostorov). Ne nazadnje pa ameriške neodvisne glasbene skupnosti prostor uporabljajo tudi kot »sredstvo« vzajemne izmenjave, tako da predstavlja pomemben družbeno-ekonomski temelj njihovega družbenega delovanja. Ameriške neodvisne glasbene skupnosti so dinamične skupnosti v nastajanju, ki se ideološko in v praksi zavzemajo za družbeno enakopravnost in vključevanje, vendar pa nekatere njihove skupnosti in posamezniki hkrati ohranjajo določene prakse in odnose zatiranja in izključevanja, ki nakazujejo na povezave s preteklimi neodvisnimi scenami in z večinsko ameriško družbo. Ameriške neodvisne glasbene skupnosti lahko razumemo kot glasbeno, kulturno in družbeno inovativne in »napredne«, hkrati pa kot politično in strukturno omejene skupnosti. Ob vsem tem pa obstajajo predvsem kot skupnosti družbenih nasprotij, razlik, trenj, in pogovorov.

Literatura

- ALTHUSSER, Louis: *Ideology and ideological state apparatuses*. V: *Lenin and philosophy, and other essays*. London: New Left Books, [1970] 1971, <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>, 1. 12. 2013.
- AMIT, Vered: *Reconceptualizing community*. V: Vered Amit (ur.), *Realizing community: Concepts, social relationships and sentiments*. London: Routledge, 2002, 1–20.
- ANDERSEN, Mark in Mark Jenkins: *The dance of days: The history of the Washington D.C. punk scene*. New York: Soft Skull, 2001.
- ANDERSON, Benedict: *Imagined communities*. London in New York: Verso, [1983] 2006.
- AZERRAD, Michael: *Our band could be your life: Scenes from the American rock underground 1981–1991*. Boston: Little, Brown, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt: *Community: Seeking safety in an insecure world*. Cambridge: Polity, 2001.

- BAUMGARTEN, Mark: *Love rock revolution: K records and the rise of independent music*. Seattle: Sasquatch, 2012.
- BERLANT, Lauren: Intimacy: A special issue. V: Lauren Berlant (ur.), *Intimacy*. Chicago: University of Chicago, 2000, 1–8.
- BERLANT, Lauren Gail: *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American culture*. Durham: Duke University Press, 2008.
- BISHOP, Claire: Antagonism and relational aesthetics. V: Anna Deuze (ur.), *The "do-it-yourself" artwork: Participation from fluxus to new media*. Manchester: Manchester University Press, 2010, 257–280.
- BOULWARE, Jack in Silke Tudor: *Gimme something better: The profound, progressive, and occasionally pointless history of Bay Area punk from Dead Kennedys to Green Day*. New York: Penguin, 2009.
- BOURDIEU, Pierre: *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BOYM, Svetlana: On diasporic intimacy: Ilya Kabakov's installations and immigrant homes. V: Lauren Berlant (ur.), *Intimacy*. Chicago: University of Chicago, 2000, 226–252.
- CARNEY, George (ur.): *The sounds of people and places: A geography of American music from country to classical and blues to bop*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.
- CASTELLS, Manuel: *The rise of the network society*. Chichester: Wiley-Blackwell, [1996] 2010.
- COHEN, Anthony P.: *The symbolic construction of community*. Chichester: E. Horwood, 1985.
- COOLE, Diana in Samantha Frost (ur.): *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Durham in London: Duke University Press, 2010.
- DARMS, Lisa (ur.): *The riot grrrl collection*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2013.
- DAWSON, Michael C.: *Black visions: The roots of contemporary African-American political ideologies*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- DE CERTEAU, Michel: *The practice of everyday life*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 1984.
- DEBORD, Guy-Ernest: Introduction to a critique of urban geography. *Les Lèvres Nues* 6, 1955, <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/2>, 17. 11. 2015.
- DEBORD, Guy-Ernest: Theory of the dérive. *Internationale Situationniste* 2, 1958, <http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>, 17. 11. 2015.
- DUNCOMBE, Stephen: *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Bloomington in Portland: Microcosm Publishing, [1997] 2008.
- DUNCOMBE, Stephen in Maxwell Tremblay (ur.): *White riot: Punk rock and the politics of race*. London: Verso, 2011.
- EDGE, Brian: *924 Gilman: The story so far...* San Francisco: Maximum Rockandroll, 2004.
- ERIKSEN, Thomas Hylland: *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. London: Pluto Press, 1993.
- FIKFAK, Jurij: Glasovi kvalitativnega raziskovanja: Med nastajajočimi tokovi in različnimi perspektivami. V: Jurij Fikfak, Frane Adam in Detlef Garz (ur.), *Qualitative research: Different perspectives, emerging trends*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004, 13–20.
- FOUCAULT, Michel: *Archaeology of knowledge*. New York in London: Routledge, [1969] 1972.
- FOUCAULT, Michel: Space, power and knowledge. V: Simon Doring (ur.), *The cultural studies reader*. London: Routledge, 1993, 134–141.
- FOUCAULT, Michel: *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Vintage, [1975] 1995.
- FRASER, Nancy: Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text* 25–26, 1990, 56–80.
- GLASER, Barney G., in Anselm L. Strauss: *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing, 1967.
- HABELL-PALLÁN, Michelle: *Loca motion: The travels of Chicana and Latina popular culture*. New York: New York University, 2005.
- HALL, Stuart, in Tony Jefferson: *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, 1976.
- HARVEY, David: *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell, 1990.
- HEBDIGE, Dick: *Subculture: The meaning of style*. London in New York: Routledge, 1979.
- HERZFELD, Michael: *Cultural intimacy: Social poetics in the nation-state*. New York: Routledge, 1997.
- HOFMAN, Ana: Introduction to the co-edited issue "Music, affect and memory politics in post-Yugoslav space". *Southeastern Europe* 39 (2), 2015a, 145–164.
- HOFMAN, Ana: Music (as) labour: Professional musicianship, affective labour and gender in socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum* 24 (1), 2015b, 28–50.
- HOLTZMAN, Ben, Craig Hughes in Kevin Van Meter: Do it yourself ... and the movement beyond capitalism. V: Stephen Shukaitis, David Graeber in Erika Biddle (ur.), *Constituent imagination: Militant investigations//collective theorization*. Oakland: AK Press, 2007, 44–61.
- HOOKS, bell: Choosing the margin as a space of radical openness. V: *Yearnings: Race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990, 145–153.
- JOSEPH, Miranda: *Against the romance of community*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- KOZOROG, Miha: »Pa Tminu se patiepaje«: Življenjski svet lokalne skupnosti mladih v uglasbenih besedilih. Prvi del: Uglasjevanje. *Glasnik SED* 50 (3–4), 2010, 33–41.
- LACLAU, Ernesto in Chantal Mouffe: *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.
- LATOURE, Bruno: *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- LAUTERBACH, Preston: *The chitlin' circuit: And the road to rock, n' roll*. New York: W.W. Norton, 2011.
- LIPSITZ, George: Cruising around the historical bloc: Postmodernism and popular music in east Los Angeles. *Cultural Critique* 5, 1986–1987, 157–177.
- LIPSITZ, George: *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism, and the poetics of place*. London: Verso, 1994.
- LYLE, Erick: *On the lower frequencies: A secret history of the city*. Brooklyn: Soft Skull Press, 2008.
- MARCUS, Sara: *Girls to the front: The true story of the riot grrrl revolution*. New York: Harper Perennial, 2010.
- MAUSS, Marcel: *The gift: The form and reason for exchange in archaic societies*. New York: W.W. Norton, [1950] 1990.
- MURŠIČ, Rajko, Mladen Bačić in Jernej Kosi: *Na trdna tla: Brezsrarnni pregled samoniklih prizorišč in premislek nevladja mladinskega polja*. Tolmin in Koper: Ustanova nevladnih mladinskega polja Pohorski bataljon (UPB), 2012.
- NGÔ, Fiona I. B.: Punk in the shadow of war. V: Elizabeth Stinson in Fiona I. B. Ngô (ur.), *Women & performance: Punk anterior: Genealogy, theory, performance. A Journal of Feminist Theory* 22 (2–3), 2012, 203–232.
- NGUYEN, Mimi Thi: It's (not) a white world: Looking for race in punk. *Threads & Circuits* [1998] 2010, <http://threadandcircuits.wordpress.com/2010/03/14/its-not-a-white-world-looking-for-race-in-punk-1998/>, 17. 11. 2015.
- NGUYEN, Mimi Thi: Riot grrrl, race, and revival. V: Elizabeth Stinson in Fiona I. B. Ngô (ur.), *Women & performance: Punk anterior: Genealogy, theory, performance. A Journal of Feminist Theory* 22 (2–3), 2012, 173–196.
- OAKES, Kaya: *Slanted and enchanted: The evolution of indie culture*. New York: Henry Holt and Co., 2009.
- OLSON, Joel: A new punk manifesto. V: Stephen Duncombe in Maxwell Tremblay (ur.), *White riot: Punk rock and the politics of race*. London: Verso, [1992] 2011, 190–194, <http://www.spiralnature.com/phil/punk/newmanifesto.html>, 17. 11. 2015.
- PUTNAM, Robert D.: *Bowling alone: The collapse and revival of American community*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- SAHLINS, Marshall David: *Stone age economics*. Chicago: Aldine-Atherton, 1972.
- SMALL, Christopher: *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover in London: Wesleyan University Press, 1998.
- STEWART, Shannon: All ages movement project: Project report. ZDA: Tides Center/All-ages Movement Project, 2006, http://www.issuelab.org/resource/all_ages_movement_project_project_report, 17. 11. 2015.
- STEWART, Shannon: *In every town: An all-ages music manifesto*. ZDA: Tides Center/All-ages Movement Project, 2010.
- STINSON, Beth in Fiona I. B. Ngô (ur.): *Women & performance: Punk anterior: Genealogy, theory, performance. A Journal of Feminist Theory* 22 (2–3), 2012.
- THORNTON, Sarah: *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.
- TUAN, Yi-fu: *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 1977.
- URRY, John: *Mobilities*. Cambridge: Polity, 2007.
- VERBUČ, David: "Living publicly": *House shows, alternative venues, and the struggle for place and space within American DIY communities*. Neobjavljena doktorska disertacija. Davis: UC Davis, 2014.
- VERBUČ, David: Fans or friends?: Local/translocal dialectics of DIY ("do-it-yourself") touring and DIY community in the US. *Lidé města / Urban People* 17 (2), 2015a, 221–246; <http://www.urbanpeople.cz/archiv/cisla/17,-2015,-2/>, 17. 11. 2015.
- VERBUČ, David: *Between discourse and affective embodiment: Socio-musical participation at DIY ("do-it-yourself") live shows in the US*. Neobjavljen članek. 2015b.
- WARNER, Michael: *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.
- WEHR, Kevin: *DIY: The search for control and self-reliance in the 21st century*. New York: Routledge, 2012.
- WHITELEY, Sheila: *Women and popular music: Sexuality, identity, and subjectivity*. London: Routledge, 2000.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Viri

Fanzini in stripi

- ATOE, Osa: *Shotgun seamstress boxset: Issues 1–6*. Zbirka samoizdanih fanzinov. Portland: M'lady's Records, 2012.
- BLOTTO, Heather: *Straight trippin': A D.I.Y. guide to going on tour*. Samoizadni fanzin. Oakland, b. n. l.
- CLEM, Mitch (ur.): *As you were: A punk comix anthology*. Issue one: House shows. San Francisco: Silver Sprocket, 2013.
- CONNOR, Shannon (ur.): *Basements and living rooms: A zine about house shows & DIY music. Subtopic: Marginalized identities in DIY & punk*. Tretja številka. Samoizdani fanzin. Milwaukee, 2012.
- LEWIS, Jeffrey: Make me a pallet down on youth floor. Strip. V: Sara Jaffe in Mia Clarke (ur.), *The art of touring*. Portland: Square Root/Yeti Publishing, [2007] 2009, 70–74 [prvotno izšlo v avtorjevi zbirki stripov *Fuff* #6].
- NGUYEN, Mimi Thi (ur.): *Evolution of a race riot*. Samoizdani fanzin, 1997; <http://issuu.com/poczineproject/docs/evolution-of-a-race-riot-issue-1>, 17. 11. 2015.
- NGUYEN, Mimi Thi (ur.): *Race riot 2*. Samoizdani fanzin, 2002; <http://issuu.com/poczineproject/docs/race-riot-2>, 17. 11. 2015.
- RCA, the: *Welcome to the Hot Mess!: A beginner's guide for guests*. Samoizdani fanzin. Oakland, b. n. l.
- SEATTLE DIY.COM: *DIY Directory*. Samoizdani fanzin. Seattle: WA, 2009.
- VO, Anna (ur.): *Fix my head*. Issue 3: Punx of colour. Samoizdani fanzin, 2012; <http://annavo.wordpress.com/2012-fix-my-head-issue-3/>, 17. 11. 2015.

Spletni viri

Spletni vir 1: ANGUIANO, José: Rasquachismo in the mix: A case study of the rasquache sensibility in Chicano and Mexican rap music, 2003; <http://aap.berkeley.edu/journals/2003Journal/JAnguiano.html>, 21. 2. 2014.

Spletni vir 2: BOND, P. J.: Untitled, 15. 11. 2010; <http://donthangoutinfrontofthehouse.tumblr.com/post/1581073593/the-first-volume-of-the-compilation-will-be-out>, 17. 11. 2015.

Spletni vir 3: KUHNS, Sam, My first house show, 1. 6. 2011; <http://donthangoutinfrontofthehouse.tumblr.com/search/My+First+House+Show%2C+kuhns>, 17. 11. 2015.

Spletni vir 4: PC-PDX: Portland Show-Guide; <http://pc-pdx.com/show-guide/>, 3. 18. 2016.

Spletni vir 5: SCOTT, Aaron: [brez naslova], 11. 11. 2010; <http://donthangoutinfrontofthehouse.tumblr.com/post/1542676016/i-owe-a-quick-shout-out-today-to-dave-frenson-of>, 17. 11. 2015.

Spletni vir 6: ∞12/12/12∞12 bands/12 minutes/20fucking12∞; <http://www.facebook.com/events/180100082128277/>, 3. 18. 2016.

Ustni viri

ANDERSEN, Mark, intervju po elektronski pošti, 14. 5. 2012.

ASHWORTH, Gordon, intervju, Portland, Oregon, 22. 8. 2012.

CHRIS iz skupine Religious Girls, intervju, Sacramento, Kalifornija, 23. 1. 2011.

EGGPLANT, Robert, intervju, Oakland, Kalifornija, 2. 11. 2012.

HOUGH, Elisa, intervju, Davis, Kalifornija, 20. 6. 2011.

JAMES iz Davisa, intervju, Davis, Kalifornija, 29. 12. 2010.

MIKE iz Villanova hiše v Davisu, intervju, Davis, Kalifornija, 20. 1. 2011.

PREBIVALKA hiše Glitterdome, intervju, Portland, Oregon, 1. 9. 2012.

TAYLOR, Josh, intervju, Los Angeles, Kalifornija, 27. 9. 2012.

WARHOLA, Danielle, intervju, Portland, Oregon, 21. 3. 2011.

Space, social proximity, and intimate community in American DIY music cultures

American DIY (“do-it-yourself”) music cultures that encompass music genres such as punk, indie rock, singer-songwriters, and experimental music have already been focused for a couple of decades on creating spaces and social practices that help them construct and comprehend themselves on material and ideological levels as “intimate communities”. “Intimacy” in this context means face-to-face, close, and direct social relations based on the principles of equality, inclusivity, and reciprocity. In this article, grounded in ethnographic research of American DIY places and scenes, I examine particular physical places and social spaces that are considered by the DIY participants as “intimate”, and thus as central for the establishment of American DIY communities as “intimate” communities. In this context, I discuss physical features such as architecture, size, decorations, and the absence of stage and backstage on the one hand, and spatial tactics (stage performances), spatial policies (programming, door policies, “safe space” policies) and social relations between performers, audiences, and organizers, on the other. Moreover, I look into the social patterns of music concerts and music tours to demonstrate how “intimate” communities are manifested through face-to-face and reciprocal relations on both local and translocal levels. In the article, I am mainly concerned about the relation between American DIY music spaces and American DIY communities, while I also consider complex and sometimes contradictory issues of inclusivity and exclusivity, and social difference within American DIY communities.

