

RAVE SUBKULTURA IN ZAGONETNA DEVETDESETA

Povzetek. *Rave gibanje je za družboslovce, ki jih zanimajo fenomenih popularne kulture, zanimivo usaj iz dveh razlogov. Prvič, pojavilo se je v trenutku, ko se je zdelo, da je velikih subkulturnih zgodb za vselej konec in s tem postavilo na glavo številna razmišljanja o sami naravi subkulturnih dogajanj, in drugič, rave kot pojav, vezan na mlado, s preteklostjo neobremenjeno, generacijo odpira zanimive možnosti za uvid v nekatere morda bistvene značilnosti sodobnega sveta, ki se nam v toku naših usakdanjih življenj morda ne kažejo zelo jasno. Avtor poskuša v članku razmišljati v obeh nakazanih smereh. Najprej umestiti rave kulturo v tradicijo preučevanja mladinskih subkultur, kjer opozori, da bi bilo plodneje poskušati razumeti kritičnost subkulturnih vsebin skozi perspektivo Webrovega svarila o "iracionalnosti racionalizacije", kot vztrajati na angleški (neo)marksistični poziciji z njenim enostranskim poudarkom na problemu emancipacije podrejenih. Temu sledi pregleden opis fenomena rave zabave in glasbe same, svoje pisanje pa avtor zaokroži s kritičnim razmišljanjem o uprašnju, kaj nam lahko pove rave o svetu v katerem živimo.*

Ključni pojmi: *Rave, subkultura, mladina, glasba, ples, droge, devetdeseta leta, Dick Hebdige, Sarah Thornton, užitek, zabava, Max Weber, racionalizacija, Georges Bataille.*

Uvod: nekaj misli o pomenu rave subkulture za družboslovno raziskovanje

Družboslovci v svojem razmišljanju nenehno poskušamo osmisлити svet okoli sebe. Zaradi kompleksnosti družbenega sveta ta naloga že sama po sebi ni enostavna, še posebej pa se zdi zahtevna dancs, ko smo v sodobnem, pluralističnem svetu priča celi seriji novih trendov, pojavov, mod, stilov, sekt, kriz in disputov, ki vznikajo vzporedno, pogosto eden nasproti drugega ali še več, eden mimo drugega. Še pred kakršnim koli resnim razmišljanjem o nekem konkretnem pojavu ali procesu moramo najprej sploh dobro premisliti njegovo relativno pomembnost. Ali preučevani pojav predstavlja nek indikativen primer, ki nam lahko veliko pove o našem času ali pa gre le za nek naključen, trenutni preblisk duhovne mode?

¹ Dr. Peter Stankovič, asistent na Fakulteti za družbene vede.

Na to vprašanje odgovarja vsak raziskovalec sam po svoji najboljši vesti. Sam bi rad opozoril na fenomen, ki se mi zdi v tem kontekstu še posebej zanimiv, na fenomen rave² subkulture. Iz dneva v dan namreč postaja bolj jasno, da bosta verjetno ravno rave subkultura in spremljajoča jo techno glasba odločilno zaznamovali duh dobe, ki ji pravimo "devetdeseta". Ne samo da nas uničujoči in brezdušni tuc - tuc ritmi spremljajo praktično povsod kamor gremo, na avtobusih, zabavah, v barih, še doma se jim se moremo izogniti, če ne drugega nas sosedov mulc zjutraj zbudi z venčkom udarnih, ki si jih zavrti za dobro jutro, predno se odpravi preživeti dolgočasno dopoldne v šoli.

Ampak rave je seveda dosti več kot zgolj nam neposvečenim nekoliko neprijetna glasbena kulisa. Je ključna mladinska subkultura, ki se je pojavila v devetdesetih letih in kot takšna odraža spekter bistvenih vrednot tistega dela populacije, ki je zaradi svoje mladosti in neobremenjenosti najbolj odprt in hkrati tudi najbolj kritičen do značilnosti svojega časa. Svet mladinske subkulture torej razumem med drugim tudi kot neke vrste "lakmusov papir", ki zaradi senzibilnosti njenih članov razkriva spekter morda osrednjih značilnosti našega sveta. V tem smislu sem prepričan, da analiza fenomena rave gibanja ne odpira učinkovito zgolj vrat širšemu razumevanju značilnosti sveta okoli nas, ampak tudi nakazuje na vsaj nekatere dileme s katerimi bomo imeli opravka v prihodnjosti. Spomnimo se samo na primer implikacij subkulture punka konec sedemdesetih let: s svojim metaforičnim opozarjanjem na odtujenost, hladnost, oportunitizem, materializem, ekscesno potrošništvo in podobno je punk nakazal serijo značilnosti sodobnega sveta, ki so do polne veljave prišle šele v naslednjem desetletju, v "yuppiejevskih osemdesetih".

Zgodovina in pomen analize mladinskih subkultur

Analiza mladinskih subkultur izhaja iz določenega teoretskega obrata, ki se je zgodil v Birminghamski šoli kulturologije konec šestdesetih let. Skupina levičarskih teoretikov, ki se je v skladu s svojo politično orientacijo zanimala za "avtentično" delavsko kulturo, je v tem času pričela opazovati, da to avtentično, "grass-roots" kulturo vedno intenzivneje uničuje množična, neavtentična, umetna *popularna kultura*, ki izdatno pomaga (z izpostavljanjem lažnih, banalnih dilem) pri tem, da se ljudje prostovoljno sprijaznijo z nepravilnostjo v družbi.

Avtorji kot Stuart Hall, Richard Hoggart in Paul Willis so se pri iskanju mehanizmov, s katerimi popularna kultura odvrta pripadnike delavskega razreda od spoznanja "objektivnih" značilnosti kapitalističnega družbenega reda (nepravilnost, izkoriščanje), pričeli zatekati k v tistem času zelo vplivni francoski strukturalistični šoli, oziroma predvsem njeni *semiotiski analizi*. Simon During je pokazal na primeru reklame za cigarete Marlboro, kako so spoznanja francoskih teoretikov pomagala zgodnjim britanskim kulturologom pojasniti "hegemonske" učinke popularne kulture. Zelo razširjeno kajenje med delavci v tem smislu ni

² Beri: "reju".

zgolj neka navada kot taka, ampak tudi označevalec, ki ga proizvedejo podobe kot je na primer "Marlboro man" (slika osamljenega jezdec z Divjega zahoda), ki nosi konotacije moškosti, svobode in preseganja monotonije morečega vsakdanjega delavskega življenja. Semiotška analiza torej pokaže, kako izdelki popularne kulture na nekih zelo globokih, subtilnih nivojih ustvarjajo lažne občutke svobode in s tem usmerjajo ljudi k poslušnosti in strinjanju (During 1995, 5).

Toda, ko so britanski kulturologi enkrat sprejeli pomen semiotike, se niso mogli izogniti novejšim spoznanjem te šole, ki so v precejšnji meri postavila na glavo njihova razmišljanja o popularni kulturi. Tu velja predvsem omeniti koncept *polisemije*, ki je "tehnični izraz v semiotiki in pomeni, da *ima določen označevalec vedno več kot zgolj en pomen*, kajti ta je učinek serije razlik znotraj večjega sistema" (During 1995, 6). Simon During opozarja, kako je to spoznanje izredno pomembno za analizo kulture: pokaže se, da imajo lahko različni kulturni produkti v različnih kontekstih zelo različne pomene. Na primer: Marlboro man je lahko tudi spremenjen v tipično postmoderno skulpturo Jeffa Koonsa, izrgan iz revije in obešen na steno nekje v Aziji je lahko simbol zahodnjaškega blagostanja, dobrega standarda, lahko je kot ovitek na zgoščenki parodija na kič popularne kulture itd. (Ibid, 7).

Koncept polisemije je torej odprl vrata nekemu povsem novemu pogledu, ki opozarja, da pomeni niso nekaj v naprej določenega s strani producentov določenih kulturnih artefaktov, kajti v procesu potrošnje ljudje kot kreativna bitja tem proizvodom aktivno podeljujejo nove pomene. Pokaže se torej, da ljudje niso nujno zgolj *cultural dupes* (kulturni bebci), ki nekritično konzumirajo vse kar se jim na trgu ponuja, ampak je njihova dejavnost lahko dosti bolj kreativna in so skozi to kreativnost lahko tudi učinkoviti uporniki proti hegemoniji.

Tovrstna spoznanja so v kulturologiji dolgoročno pripeljala do tega, da je pomemben del teoretikov pričel gledati na popularno kulturo iz diametralno drugačnega zornega kota kot so jo videli avtorji v šestdesetih letih. Popularna kultura za nekatere avtorje (najpomembnejši je verjetno John Fiske) tako ni več sredstvo za manipulacijo z množicami, ampak polje avtentičnega boja in neuklanjanja množic povampirjeni logiki kapitalističnega sveta. Ampak pred tem radikalnim obratom, ki se je zgodil nekje na začetku osemdesetih let, so kulturologi implikacije polisemije uporabljali pri svoji analizi veliko bolj previdno.

V skladu s spoznanjem kreativnih potencialov ljudi, so pričeli avtorji druge generacije Birminghamske šole preučevati različne (predvsem mladinske) *subkulture*. Tukaj je ključno vlogo nedvomno odigral Dick Hebdige, ki je v knjigi *Subculture: the Meaning of Style* s konceptom bricolagea pokazal na primeru punka, kako mladci in mladenke prevzemajo različne produkte popularne kulture (wc verige, plastika, erotično perilo, varnostne zaponke, kravate, šminka, barve za laseš) in jim z lucidnim sprevrčanjem podelijo nov pomen (glej: Hebdige 1996). Kljub določenemu romantiziranju subkultur, ki stoji v ozadju Hebdigeovega pisanja, da so subkulture s kreativnimi akterji v bistvu najavtentičnejši izraz prístne delavske kulture, ki se upira postvarelemu kapitalizmu, pa velja opozoriti, da je Hebdige utrl pot zelo odmevnim novim spoznanjem. Teoretske inovacije, ki so jih nakazali z analizo subkultur Dick Hebdige in ostali člani Birminghamske šole,

namreč pripeljejo do pomembnega tektonskega premika v obravnavanju popularne kulture: *jasno postane, da ima lahko pop tudi pozitivne funkcije*. Apriorno zavračanje popularne kulture v kontekstu polisemije izgubi svojo racionalno podstat.

Številni kulturologi so torej, izhajajoč iz teh spoznanj, pričeli obravnavati fenomen popularne kulture dosti bolj selektivno. Jasno je postalo, da je tovrstna produkcija del kompleksnega družbenega sveta in kot takšna ne more imeti enoznačnih (zgolj negativnih) učinkov, še več, v določenih kontekstih (recimo v primeru subkulture) ima lahko tudi pozitivne, emancipatorne konotacije.

Ampak ravno nekje v trenutku, ko so se družboslovci zavedli pomena mladinskih subkulturnih gibanj, je prišlo do izrazitega usihanja subkulturnega dogajanja v svetu mladih. Osemdeseta leta namreč pomenijo konec "velikih subkulturnih zgodb", kajti na mesto svoje čase vplivnih in vsebinsko nabitih subkultur iz preteklosti (hipijevska kultura, punk, heavy metal, rasta) stopi množica manjših, marginalnih subkultur, brez kakšnega odločilnejšega vpliva na svet večine mladih (dark, hard core punk, različne frakcije novega metala, indie, grunge itd.). Vsa ta subkulturna gibanja so bila zaradi svoje marginalnosti in zaradi očitne odsotnosti kakršnih koli stičnih točk med njimi, nezanimiv predmet raziskovanja za družboslovce. Ko se je na začetku devetdesetih let pojavila še množica revivalov preteklih stilov (neo-hipiji, rokabiliji, neo-punkerji itd.), se je zdelo, da so velike romantične subkulture dokončno stvar preteklosti in da jih je zamenjal nek neskončen postmodernistični pluralizem različnih stilov in mod (glej na primer: Stankovič 1994).

Ampak svet mladih je pripravil presenečenje. To, kar se je na začetku dozdevalo kot le še ena od številnih mod, ki vzniknejo za kratek čas, *acid house*, se je počasi razvilo v izredno vplivno, množično in koherentno subkulturno gibanje, ki vlada zadnjemu desetletju drugega milenija. *Rave*, kakor so akterji plesno kulturo acid housea preimenovali zaradi moralnih panik, ki so jih zagnali predvsem angleški tabloidi okoli LSDja (acid), ki naj bi držal to subkulturo pokonci, je dokazal, da je pripadnost nekemu subkulturnemu gibanju za pomemben del mladih še vedno prav toliko privlačna, kot je bila za generacijo njihovih staršev.

Kolektivni trans

Na tem mestu bi bilo nesmiselno se spuščati v zelo podroben opis fenomena ravea, prvič zaradi prostorske omejenosti članka in drugič, ker domnevam, da večina tistih, ki bodo brali tale tekst ve, vsaj na osnovnem, fenomenološkem nivoju, za kaj pri raveu gre. Glede na to se bom omejil na nek splošen, povsem impresionističen oris tega pojava.

Za kulturo ravea je bistven dogodek sam, "rave", srečanje mladih z osnovnim namenom kolektivnega doživetja ob dolgotrajnem, ekstatičnem plesu. Ob glasni, razvlečeni in izrazito plesni glasbi (poudarjeni basi) se množica raverjev ob vstrajnem plesu poskuša povzdigniti v neke vrste kolektivni trans, ekstatično doživetje skupnosti, ljubezni in užitka. Središčno vlogo pri tem igra D. J., oseba, ki s svojim

izborom glasbe in s fizično prisotnostjo svoje (kultne) osebnosti vodi duhovno doživetje množice, ki se je zbrala. D. J., ta novodobni mag, pa ne oblikuje dogodka zgolj z izbiro glasbe, ampak tudi s svojimi kreativnimi posegi v predvajane zvočne zapise. S pomočjo nekaterih sodobnih tehničnih pripomočkov (npr. sampler) in s svojo ročno spretnostjo (miksanje, "scratchanje") jo pogosto med predvajanjem s svojimi posegi modificira, spreminja in razvija.

Prizorišča teh dogodkov se pogosto menjajo. Ker so rave zabave v nekaterih zahodnoevropskih državah na meji legalnosti in ker je med akterji zelo pogosto uživanje nekaterih (prepovedanih) drog, ki pomagajo doseči omenjene ekstatične občutke skupnosti, organizatorji pogosto izbirajo nove prostore (klube, zapuščena skladišča, ambiente v naravi) z namenom, da bi zagotovili nemoteno in nenadzorovano uživanje ob dogodku. Po drugi strani pa je Sarah Thornton pokazala, da je pri rave subkulturi, prav tako kot pri vsaki drugi subkulturi, prisoten določen elitizem, ekskluzivizem. "Pravi" raverji ohranjajo svoj prestižni *subkulturni kapital* (Thorntonova tukaj lucidno razvija odmevne teze francoskega sociologa Pierra Bourdieuja) med drugim tudi tako, da v trenutku, ko postane nek prostor toliko popularen, da pričnejo tja zahajati tudi neposvečeni "kmetje", poiščejo novo zbirališče, za katerega ve le peščica izbrancev (Thornton 1996, 11-14). Na ta način ohranjajo svoj status edinih pravih "fac" na sceni.

Rave je subkultura, katero na najsplošnejšem nivoju določata verjetno predvsem dve značilnosti, nekaj kar bom imenoval *new age duhovnost* in nekaj, kar bi lahko označili kot *hi-tech futurizem*. Očitno sta ta dva izraza precej nerodna, ampak težko bi našli kaj bistveno boljšega za označitev tako pisane palete stališč, občutij in vrednot, ki so sestavine teh dveh kategorij. Poglejmo.

New age duhovnost tukaj označuje, bolj kot neko novodobno pravovernost, določeno fasciniranost oziroma simpatiziranje s svetom bolj ali manj duhovnih vrednot, ki jih poznamo pod skupnim imenom *new age* (nova doba). *New age* predstavlja čas nove dobe, ki bo nastopila ob koncu drugega tisočletja, ko bomo po astroloških napovedih stopili v dobo vodnarja, za katero naj bi bilo značilno, v nasprotju z našo materialistično preteklostjo, predvsem zanimanje za duhovnost. *New age* v tem smislu predstavlja skupni naziv za množico najrazličnejših gibanj, sekt, krožkov in skupin, ki z optimizmom pričakujejo prihodnost, prepričanih, da bo ta prinesla človeštvu veliko koristi. V skladu s tem ta gibanja že sedaj intenzivno delujejo na najrazličnejših področjih kot so na primer alternativna medicina, ezoterika, preučevanje vzhodnjaških religij in filozofij, ekologija, potepuštvo (travellersi), joga, homeopatija itd. Zdi se, da rave kot kultura v precejšnji meri odraža ta *new age* sentiment, kljub temu, da njeni akterji v glavnem ne sodelujejo v tovrstnih projektih, vsaj ne zelo intenzivno. Rave je tako precej optimističen in evforičen, ljudje so (hočejo biti) prijazni, odprti, vse je "pozitivno", vsaj načelno je na raveih velik poudarek na duhovnem iskustvu, rave estetika v precejšnji meri črpa iz hipijevske kulture konca šestdesetih, ki je na nek način predhodnica *new agea*, potem je tu še glasba na rave zabavah, ki se po številnih svojih značilnostih približuje duhovni glasbi različnih neevropskih kultur...

Obenem pa je za rave subkulturo značilen neke vrste *hi-tech futurizem*, torej nekaj, kar je po svoje v nasprotju z omenjeno simpatijo do *new agea*. Ampak to ni

prvič in verjetno tudi ne zadnjič, da je za neko mladinsko subkulturo značilna neke vrste kontradiktornost, paradoksalnost³. Ne samo, da je za delanje techno glasbe potrebna izredno sofisticirana najsodobnejša oprema (synthesizerji, samplerji, računalniki, skvencerji itd.), celotna estetika gibanja je v veliki meri futuristična. Zabave v velikih, zapuščenih industrijskih kompleksih, izreden light show, laserji, znanstveno-fantastične obleke, naslovi plošč (Future Shock, Tactical Neural Implant, Future Now itd.), futuristično oblikovanje ovitkov plošč, nove, kemične droge, veliko plastike in sintetike v oblačenju, veliko srebrne barve, vse to in še marsikaj drugega nakazuje na neke vrste superpersonični futurizem tukaj in zdaj.

Seveda ne moremo trditi, da sta new age duhovnost in hi-tech futurizem dve značilnosti, ki popolnoma označujeta rave gibanje. V tej subkulturi lahko nedvomno prepoznamo vsaj še nekaj splošnih potez, kot so hedonizem, družabnost, drogiranje, aktivizem, po katerih pa se rave ne loči bistveno od drugih mladinskih subkultur. Pred koncem tega bolj opisnega poglavja pa vendarle velja omeniti še eno precejšnjo specifičnost rave subkulture – *glasbo*.

Glasbo, ki se vrti na rave dogodkih, bom tukaj imenoval *techno glasba*. To je sicer nekoliko neroden termin, saj je techno v bistvu zgolj ena od več podzvrsti elektronske glasbe, ki je tu prisotna (house, jungle, drum'n'bass, acid, ambiental, progressive house, electronica, trans, hardcore, goa, da omenim samo nekaj najznačilnejših), ampak v odsotnosti boljšega bom ostal pri tem, precej razširjenemu terminu. Pri tem bi rad poudaril, da elektronskost, oziroma "sintetičnost" ni edini moment, ki določuje techno glasbo, konec koncev je velik del sodobne konvencionalne, "mainstream" pop glasbe narejene s pomočjo računalnikov, samplerjev in synthesizerjev. Bolj pomembna je verjetno tista njena značilnost, ki jo oddaljuje od samega bistva strukture evropske (tako klasične kot pop) glasbe.

Techno glasba namreč, v svojih številnih različicah, uveljavlja vsaj dva principa, ki nakazujeta razbijanje okvirov samoumevnosti zahodnjaške percepcije glasbe. Prvi je vezan na že omenjeno poudarjeno plesnost. Če je za vso evropsko glasbo značilen predvsem izjemen poudarek na melodiki (od kompleksnih harmonij in kontrapunktov klasične glasbe, do spevnih melodij popa), je za techno značilen predvsem *ritem*. Ta "umazani" ritem je sicer bil značilnost že mnogih starejših popularnoglasičnih zvrsti⁴, toda zdi se, da je pri techno glasbi prišlo do logičnega zaključka dolgega trenda vračanja ritma v tradicijo visoko sublimirane evropske glasbe. Techno glasba pa ne samo, da ima poudarjen ritem, njena ključna značilnost je ravno v tem, da izven ritma ni ničesar. Glasbeni dodatki, sampli, melodične pasaže, kratke dodane fraze, vsi ti okraski se v osnovi izgublajo v demonični tuc-tuc sinkopi elektronskega bas bobna in stop-činele, ki jo običajno spremlja ponavljajoča se, magično privlačna kratka fraza na basu. Ravno ta, poudarjeni, ponavljajoči se ritem je tista sila, ki v osnovi popelje plesalce do euforičnega, ekstatičnega

³ Hipiji so bili na primer razpeti med duhovni eskapizem in politično angažiranost, punkerji so izkazovali prezir do sodobnega sveta, obenem pa uživali v njegovih produktih (električne kitare, kasetarji, fotokopirani časopisi, umazane ulice itd.).

⁴ Spomnimo se samo histerije okoli "živalskega" jazza, pa "zamorskega" ritma rock'n'roll glasbe v petdesetih letih, poudarjenega ritma v rocku, soulu, funku in discu.

občutka v ritualu, ki ne skriva svojega navdušenja nad magičnimi plesi številnih arhaičnih skupnosti širom nerazvitega sveta.

To spoznanje pa je pomembno za razumevanje subverzivnosti rave subkulture. Če je ena ključnih značilnosti vsake mladinske subkulture ravno njena opozicijska drža nasproti konvencionalnemu svetu, je morda to nasprotovanje pri raveu najznačilnejše ravno v točki, ko se glasbeno doživetje dokončno transformira iz osredotočenega, intelektualno ralativno zahtevnega poslušanja, v nekaj povsem *čutnega*. Techno glasba in rave kultura s tem zaključita dolg proces, ki v pomembni meri označuje popularnoglasbeno dogajanje 20. stoletja, proces, ko se v glasbo vrne telesni užitek, ki ga je v prejšnjih stoletjih dokaj uspešno pregnala krščanska etika. Vrednota glasbe tako ni več njena vsebina, sporočilo ali odlična izvedba, ampak čisto čutno ugodje v samopozabi plesa do onemoglosti. To pa je, kakor opozarja Susan McClary, subverzivnost, ki sega dosti globlje od (še vedno) predvsem intelektualnega, *diskurzivnega* uporništva kakšne folk ali punk glasbe (McClary 1994). Menim, da nam šele razmišljanje v tej smeri pomaga premostiti predsodke do rave gibanja, ki jih zaradi njegove plesnosti, sumljivo podobne osovraženi disco glasbi, širijo preroki rockovskega fundamentalizma.

Druga značilnost techno glasbe, ki razbija okove klasične evropske percepcije glasbe, pa je sama struktura skladb. Po eni strani lahko rečemo, da je za evropsko glasbeno tradicijo značilna določena strukturna *napetost* znotraj skladbe, ki se izraža na različne načine. V evropski klasični glasbi se izraža na primer skozi organizacijo stavkov (na primer trije stavki koncerta so variacija na temo hitro – počasi – hitro) in harmonske napetosti med temami skladbe, v popularni glasbi pa predvsem skozi dinamično razmerje med kitico z naraščajočo napetostjo in refrenom, kjer skladba doseže svoj klimaks. Po drugi strani pa se zdi, da je ravno ta moment v techno glasbi odsoten. Dolge skladbe, ujete v magičen ritem navadno nimajo nobenega glasbenega razvoja, obrata ali viška, različne glasbene sekvence (melodije, prehodi, obogateni ritmi itd.) se nalagajo na osnovo brez neke zelo globoke glasbene logike. To seveda ne pomeni, da je takšna glasba slaba, nasprotno, za res dobro skladbo je potrebno tu ravno toliko glasbenega znanja in talenta kot pri kateri koli drugi glasbeni zvrsti, pomembno je le, da razumemo princip komponiranja, ki se oddaljuje od evropske tradicije, temelječe na harmonskem razvoju. Techno glasba v tem smislu kaže precejšno zanimanje za nekatere neevropske glasbene prakse, kot so na primer afriška glasba s svojim magičnim ritmom ali pa glasba indijskega podkontinenta, kjer se strukturna napetost v skladbi umika neskončnemu zasanjanemu melodičnemu variranju.

Pri tem naj opozorim na zanimivo razmišljanje Simona Reynoldsa, ki v svojem razmišljanju o fenomenu ravea opaža v rave zabavah "Bataillovski kult žrtvovanja, porabe brez povračila, veličastno zapravljanje energije v prazen nič" (Reynolds 199, 106), obenem pa vidi v rave glasbi nekaj, kar imenuje *bistvo zena*. S svojo neskončno repetitivnostjo rave glasba po Reynoldsovem mnenju oblikuje podobno izkustvo izpraznjenja pomena kot zenovska mantra. Poleg tega rave – prav tako kot tantra (zenovska seksualna magija) – ukinja tradicionalno seksualno zgodbo (vzburjenje/klimaks/sprostitev) v korist neskončne predorgazmične povzdignjenosti, med katero akterji zapadajo v mistična in halucinatorna stanja. Verjetno igra

tukaj veliko vlogo tudi *ectasy*, droga, ki je, kljub svojemu učinku ljubezni, odprtosti in prijateljstva, predvsem *anti-afrodiziak* (Reynolds 1997, 106).

Subkulture kot generacijski upor ekscesu racionalnosti

Kot sem že nakazal v uvodu tega članka, me na tem mestu zanima predvsem, kaj nam lahko pove rave o našem času, o teh kontradiktornih, pluralističnih ("anything goes") in neortodoksnih devetdesetih letih. Prepričan sem namreč, da nam kot artikuliran življenski stil velikega dela sodobne urbane mladine nedvomno v precej izkristalizirani obliki nakazuje duh zadnjega desetletja pred tretjim tisočletjem. V skladu s tem bom izhajal iz postavke, *da je rave subkultura, podobno kot druge subkulture, kritičen generacijski odziv mladih na svet okoli njih*, kot takšen pa nam lahko odpre vrata zanimivim uvidom v značilnosti našega časa kot takega.

Mladinske subkulture so zanimale britanske kulturologe predvsem zaradi tega, ker so domnevali, da te predstavljajo neke vrste "ostanek" avtentične, opozicijske delavske kulture. S svojo subverzivno estetiko in dejavnostjo naj bi subkulturna gibanja predstavljala pomembno sfero nasprotovanja *hegemonskim*⁵ prizadevanjem države, ki želi pacifizirati civilno družbo do te mere, da se bo ljudem zdelo samoumevno, da živijo v svetu, kjer so izkoriščani. Vendar pa v zadnjih letih postaja vedno bolj jasno, da so tovrstna neomarksistična naziranja pretirano idealizirala mladinske subkulture in da so jim pripisovala serijo pomenov, ki jih te verjetno nikoli niso imele. In še več, Sarah Thornton je pokazala, da so si številni teoretiki v svoji gorečnosti po odkrivanju emancipatornih potencialov subkultur celo pogosto v nasprotju. Nekateri namreč vidijo subkulture kot izraz opozicijske študentske kulture (Frith, Evans), drugi kot del delavske subkulture (Hebdige in drugi avtorji birminghamske tradicije), oboji vidijo subkulture kot nekaj kar nasprotuje "mainstream" kulturi, ampak spet, nekateri vidijo "mainstream" kot dominantno kulturo meščanstva, drugi pa kot množično kulturo delavstva (Thornton 1997, 96).

Thorntonova je prepričana, da bi veljalo namesto tovrstnih idealiziranih in enostranskih pojasnjevalnih modelov uporabiti bolj diferenciran pristop k analizi subkultur. Po njenem mnenju nekateri teoretiki danes že delujejo v tej smeri. Lawrence Grossberg tako na primer izhaja iz predpostavke, da je meja med subkulturami in "mainstreamom" nekaj zelo fluidnega, pač stvar različnih meril in situiranih sodb (Thornton 1997, 97). In ne samo to: novejša britanska raziskava kažejo, da sam "mainstream" kot množica najstniških potrošnikov pop kulture ne obstaja več, kajti nadomestila ga je visoko diverzificirana mešanica najrazličnejših subkultur (Ibid, 97-98).

Tem kritičnim besedam bi prav gotovo veljalo pritegniti. Vendar je pa po drugi strani potrebno opozoriti, da Thorntonova ne ponuja nekega koherentnega alternativnega pojasnjevalnega modela. V svoji študiji primera rave subkulture sicer pokaže, kako vsaj ta, če že ne tudi druge, starejše subkulture, ni nekaj tako zelo

⁵ Termin "hegemonija" in njegov pomen so kulturologi prevzeli od italijanskega marksista Antonia Gramscija, ki je z njim poskusil pojasniti, zakaj ljudje sprejemajo kapitalistični družbeni red, kljub temu, da so v njem izkoriščani.

alternativnega, kot si bi njeni akterji želeli. Tako na primer nazorno pokaže na dejstvo, da rave gibanje ni nekaj, kar bi nastalo v osnovi *nasproti* dominantnim množičnim medijem in njihovim neupravičenim natolcevanjem in moralnim panikam, ampak šele *skozi* tovrstne dejavnosti medijev (Thornton 1997, 116-137). Šele ko je nek pojav označen za problematičnega namreč postane za sodobno mladino zanimiv. Thorntonova tudi lepo prikaže, kako na subkulturni sceni, kljub vsej retoriki o nepomembnosti razrednih, rasnih in drugih razlik, nastaja nov princip diferenciranja pripadnikov v skladu z različnimi količinami *subkulturnega kapitala*, ki ga akterji posedujejo (Ibid, 11-14). Ampak kljub vsem tem, nedvomno zelo lucidnim uvidom v subkulturno dogajanje, Thorntonova ne ponudi neke zelo uporabne izhodiščne točke za analizo subkultur. Predvsem seveda ostane neodgovorjeno ključno vprašanje, to je, *kaj potem* (če zavržemo naziranja kulturologov druge generacije o subkulturah kot avtentični, opozicijski delavski/študentski kulturi) *subkulture sploh so?*

Glede na to, da je postalo jasno, da (neo)marksistični teoretski instrumentarij s svojim enostranskim poudarkom na ekonomskih razmerjih napravi vsaj toliko škode kot koristi pri razumevanju mladinskih gibanj, bi verjetno veljalo razmisliti o drugačnem teoretskem okviru, s pomočjo katerega bi razmišljali o tovrstnih pojavih. Osebnost tako menim, da bi bilo plodno uporabiti nekatere implikacije dela nemškega sociologa *Maxa Webera*, kajti določena njegova spoznanja, morda ravno zaradi svoje neekskluzivnosti in širine, ponujajo še vedno izredno aktualen referenčni okvir za analizo sodobnega sveta.

V kontekstu, ki nas zanima tukaj, je nedvomno najpomembnejša Webrova razlaga modernosti. Ne da bi se izgubljali v podrobnostih njegovih znanih trditev, lahko na kratko rečemo, da je Weber izpostavil *racionalizacijo* kot tisti ključni proces, ki označuje *differentio specifico* sodobnega sveta v primerjavi z tradicionalnimi družbami. Po Webru živimo v svetu, ki je vedno bolj organiziran po pravilih *formalne* racionalnosti, kjer je edini kriterij po katerem oblikujemo svoje delovanje *izbira najbolj učinkovitih sredstev za dosego določenih ciljev*. V tem smislu so v moderni družbi drugi tipi delovanja (temelječi na vrednotah, tradiciji ali čustvih) vedno manj prisotni, kar pa je zanj sporno. Weber je namreč opozarjal, da se je evropska kultura skozi proces modernizacije zaprla v "železno kletko" racionalizma, kjer vodi nesorazmerno visoka stopnja (hladne) formalne racionalnosti v svoje nasprotje, *iracionalnost*. Na najočitnejši primer takšne "iracionalnosti racionalizma" je pokazal Zygmunt Bauman skozi analizo holokavsta, ko je nemška birokracija s svojim formalno racionalnim delovanjem (in neupoštevanjem vrednotnih zadržkov) pripomogla k strahotno *učinkovitemu* iztrebljanju židov med vladavino nacistov (Ritzer 1996, 446-447). Ali povedano drugače: etnični pogromi niso v človeški zgodovini žal nič novega, vendar še nikoli niso bili tako zelo grozljivo učinkoviti kot v času hladnih, formalno racionalnih postopkov.

Toda za razumevanje subkulturnih gibanj je verjetno pomembnejše neko drugo branje Webra. Tukaj namreč mislim na zanimivo prisvojitve Webrovih uvidov francoskega misleca Georges-a Batailla. Bataille je namreč opozoril, kako je enostranski racionalizem še *pred* svojimi (možnimi) katastrofalnimi družbenimi posledicami (holokavst, ekološka katastrofa itd.) sporen na povsem individualnem

(psihološkem) nivoju. V sodobnih družbah, ki so usmerjene na akumulacijo dobrin (za razliko od tradicionalnih, ki so usmerjene v potrošnjo vsega proizvedenega), je namreč posameznik prisiljen nenehno odlagati trenutek užitka v neko nedoločljivo prihodnost (glej: Richardson 1994). Ujet v imperativ želje po akumulaciji čim večje količine materialnih dobrin po eni strani in v takšen ali drugačen derivat (protestantske) kapitalistične delovne etike po drugi, je torej posameznik našega časa po Bataillu že na psihološkem nivoju zapisan nekemu v osnovi neprijetnemu življenju. Namreč kljub temu, da si je v življenju nabral kup dobrin, ki jih ljudje tradicionalnih skupnosti nimajo, je njegovo življenje neudobno in naporno, kajti časa za uživanje enostavno ni.

Ljudje sodobnosti smo tako ujetniki neke vrste paradoksa, ki bi ga bilo morda primerno imenovati po Jamesu Bondu: prav tako kot znameniti filmski lik nikoli nima časa, da bi užival v vsem bogastvu, ki mu je na razpolago, in se zabaval s številnimi ženskami, ki kot po tekočem traku podlegajo njegovemu angleškemu šarmu (kajti vedno ga kliče dolžnost), se tudi navadni smrtniki redko izkopljemo iz Bataillovskega imperativa neskončne akumulacije, ki od nas zahteva nenehno pehanje za denarjem in s tem prelaganje užitka nekam v prihodnost.

Ta Bataillov nastavek je odlično izhodišče za razumevanje mladinskih subkultur. Kajti, kaj bi lahko bila ta številna mladinska gibanja širom razvitega sveta drugega kot ravno odpor mlade generacije "iracionalnemu racionalizmu" sveta svojih staršev? Namesto brezkompromisne delovne etike svojih staršev ta del mladih vodijo vrednote, ki so diametralno nasprotno: zabava, užitek, zapravljanje, druženje, glasba, pijača, droga, seks itd. Takšno vedenje sicer lahko elegantno odpravimo kot zgolj mladostno nezrelost, toda menim, da velja iti v razmišljanju globlje. Dejstvo, da svet mladinskih subkultur ni prvo in edino tovrstno zavračanje življenske usode, ki jo ponuja sodobni svet, ki ne zapada v regresivni tradicionalizem ali fundamentalizem (omenimo še tradicijo umetniške boheme, estetičističnega dandyizma, karnevala in študentskega veseljaštva (Sloterdijk 1992, 122-125), po mojem mnenju nosi pomembne implikacije, ki pa jih na tem mestu ne bomo mogli razdelati v podrobnosti. Relativna razširjenost tovrstnih življenskih stilov namreč verjetno nakazuje na to, da modernizacija ni enosmerni proces progresivne diferenciacije vrednostnih sfer, ampak je to proces poln odklonov, konfliktov in lukenj. Svet mladinskih subkultur v tem smislu torej razumem kot eno od takšnih "lukenj v modernosti", ki s svojim brezskrbnim hedonizmom, uživaštvom in parodiranjem predstavlja, vsaj na nekem simbolnem nivoju, kritičen odnos do sveta pretirane formalne racionalnosti.

Kot rečeno, na tem mestu ni prostora za podrobnejšo razpravo o implikacijah takšnega razumevanja subkulturnih gibanj. Nekoliko groba skica, ki sem jo ravnokar podal, naj kot okvir razmišljanja o rave kulturi na tem mestu zadošča. V sklepnem delu pričujočega teksta bi namreč rad podal nekaj neobveznih razmišljanj o vprašanju, ki sem si ga postavil že v uvodu: kaj nam lahko rave subkultura pove o našem času, o tej pisani paleti dogajanj, ki jo imenujemo devetdeseta leta?

Menim, da mnogo. Kajti poleg ravnokar predstavljenih značilnosti subkulturnih gibanj (zavračanje življenskega stila, ki ga vsiljujeta modernost in racionalni-

zacija) te življenjske stile označuje še nekaj: njihova *generacijska* specifičnost. Ravno pojav mladinskih subkultur v drugi polovici dvajsetega stoletja med nekaterimi drugimi premiki⁶ nakazuje, da različne starostne skupine vse intenzivneje oblikujejo svoje specifične kulture. To dejstvo pa po mojem mnenju omogoča zanimive uvide v značilnosti sveta okoli nas ravno skozi analizo subkultur.

Velja pa opozoriti, da starost tukaj ne vpliva zelo mehansko, ampak bolj kot neka simbolna kategorija. To nam pomaga pojasniti številne odklone od omenjenega vzorca oblikovanja generacijsko specifičnih kultur, na primer pri mladih, ki v svojih najstniških letih razmišljajo in delujejo že kot odrasli ali pa pri tistih starejših ljudeh, ki kljub svojim letom ohranjajo zavezanost mladinski estetiki.

Diši po devetdesetih

V trenutku, ko spoznamo pomen *generacijske specifičnosti* subkulturnih gibanj, se odpre zanimiva možnost: skozi razumevanje subkulturnih estetik in njihovih simbolnih sporočilnosti, lahko sklepamo na pomembne značilnosti sodobnega družbenega sveta. Ko se sodobna, urbana mladina s svojo kulturo zoperstavlja starejšim generacijam, to počne ravno s tem, da izpostavlja to, kar je najbolj njeno: sedanjost, trenutek tukaj in zdaj. V iskanju svojega mesta v svetu si mladi *enostavno prisvojijo tisto nišo v kulturi, ki je še prosta, to pa je več ali manj sodobna popularna kultura*. Ker pa so ljudje tudi kreativna bitja, mladina ne prevzame vedno vsega, kar ji svet popa ponuja. Iz širokega spektra produktov na trgu si mladi prisvojijo le del, navadno tisti del, za katerega povsem subjektivno čutijo, da je najbližji njihovemu sentimentu večnega zdaj. Temu potem navadno dodajo še cel spekter različnih (simbolnih, materialnih itd.) elementov, ki jih poberejo iz svoje okolice in so do njih bodisi kritični (z uporabo jih parodirajo⁷) bodisi spoštljivi. Iz tega pa lahko izvedemo za nas pomemben zaključek: *subkulturno estetiko v vseh naštetih primerih intenzivno označuje simbolika vezana na sedanjost trenutek*. Kajti drugače niti ne more biti: tisti del mladih, ki se sploh želi vpostaviti kot nekaj posebnega⁸, zaradi svoje mladosti niti ne more poznati veliko več kot zgolj sveta neposredno (časovno in prostorsko) okoli njih. To pa pomeni, *da mladi zaradi svoje neobremenjenosti s preteklostjo mladi, sploh pa njihove subkulture, kot prostor njihove izrazite kreativnosti, verjetno predstavljajo tisti del našega sveta, ki najbolj neposredno kaže na dileme sedanjosti*.

Poglejmo torej na primeru rave kulture, kaj bi nam skozi to prizmo njena estetika lahko povedala o svetu okoli nas.

⁶ Na primer združenja in stranke upokojencev, specifični življenjski stil generacije srednjih let...

⁷ Lep primer je pankovska estetika pri nas: cela serija gesel, znakov in predmetov vezanih na vlada-jočo komunistično partijo je s pankovsko prisvojitvijo postala način zasmehovanja

⁸ Pomemben del mladine je bolj ali manj konvencionalen in se ne želi vpostavljaliti kot neka posebna celota. Vprašanje zakaj se nekateri mladi vpletajo v subkulturno dogajanje drugi pa ne, je zelo zanimivo, vendar pa tu ni prostora za takšen ekskurz. Tovrstna analiza bi zahtevala kompleksno premislitev cele vrste različnih psiholoških in socialnih dejavnikov, to pa je delo, ki še čaka.

Milentaristični hedonizem

Na samem začetku bi veljalo izpostaviti, da rave kot dogodek ekstatičnega plesa v zadrogirani zamaknjenosti predstavlja dionizično uživaštvo par excellence. V tem smislu pomeni rave nadaljevanje dolge tradicije evropske urbane boheme, ki sega prek kulture dandyjev in boemov 19. stoletja vse do srednjeveškega karnevala in razpuščenega, veseljaškega študentskega življenja (na primer v srednjeveški Latinski četrti) (glej: Sloterdijk 1992, 122-125). Nakazuje pa tudi na določeno eksistencialno stisko človeka ob koncu drugega tisočletja, kajti kaj pa bi lahko drugega nastalo v svetu, kjer je "bog mrtev" (Nietzsche) in kjer so se "končale vse velike zgodbe" (Lyotard)? Po desetletju jalovega gnanja za denar (osemdeseta) se ljudje obračajo k vratolomni mešanici duhovnosti, droge, energije in histeričnega pred-apokaliptičnega hedonizma.

Negotovi optimizem glede prihodnosti

Za opazovalca, ki je rastle ob zvokih apokaliptičnega pesimizma hardcore punka, utemeljenega na prepričanju, da bo v kratkem šel svet, po svoji očitni notranji logiki, v maloro⁹, je precej presenetljivo videti dosti manj paranoično vizijo prihodnosti pri mladinski subkulturi, ki se je pojavila konec osemdesetih let. Čeprav se sicer raverji v glavnem ne prepuščajo nekemu evforičnemu navdušenju nad (domnevno) prihajajočo novo dobo, je njihov odnos do prihodnosti dosti manj razdražen kot je bil za nas, otroke zadnjega desetletja hladne vojne. Ne samo, da raverji vsaj na nekem zunanjem, površinskem nivoju povzemajo določene elemente new age retorike, njihova znanstveno-fantastična estetika (oblačenje, zvoki, laserji itd.) nakazuje na neko precej iskreno, če že ne navdušenje, pa vsaj fasciniranost nad hi-tech svetom prihodnosti. Toda po drugi strani je videti, kakor da se pripadniki te kulture zavedajo številnih negotovosti, ki označujejo čas, ki nas še čaka (ekološke težave, nevarnost jedrskega uničenja, odtujenost, hladnostš), kar je verjetno eden izmed razlogov za skorajda ekscesno obsedenost z zabavo tukaj in zdaj, brez konca. Celonočnim plesom sledijo zjutraj še *afterhours*, ki se potem lahko razvlečejo čez cel naslednji dan in še naprejš. V tem smislu je verjetno mogoče zaključiti, da rave gibanje odraža nek precej tipičen sentiment našega časa: zavedanje številnih nevarnosti, ki jih prinaša sodobnost, zaradi katerih pa se v interesu lastnega zdravja ni najbolje preveč sekirati. Bolje se je zabavati, dokler se še da.

Nova duhovnost

Kljub temu, da raverji sicer niso preveč dosledni in zavzeti pri svojem prevzemanju tako ideoloških kot estetskih elementov new age duhovnosti, pa je vseeno smiselno opozoriti na dejstvo, da se ta del mladine očitno vsaj posredno zaveda svoje (zahodne) civilizacije kot enostranskega ekscesa materializma. Čeprav se bolj resni preroki nove dobe verjetno ne bi strinjali, da je izhod iz slepe ulice materializma zabava, droga in ples, raverji vsaj na nekem simboljem nivoju s svojim nekoliko površnim navdušenjem nad neevropskimi duhovnimi praksami, izkazu-

⁹ Za primer te pesimistične in kritične estetike naj navedem naslov plošče vplivne angleške skupine *The Exploited: Let's Start a War (Said Maggie One Day)*.

jejo določeno kritičnost do ekscesnega materializma. In spet: ravno v tej svoji površnosti in nedoslednosti pri zanimanju za drugačne duhovne izkušnje, so raverji otroci svojega časa. Ravno tovrstno evforično, a hitro minljivo navdušenje nad eksotičnimi religijami, alternativnimi medicinami, prerokbami in obljubami sreče, mnoge ljudi danes vodi k temu, da se priključujejo različnim mističnim in religioznim sektam, skupinam za samozdravljenje, da kupujejo na desetine knjig z ezoterično vsebino in da nekritično sledijo prerokom, zdravilcem, prevarantom in modrecem vseh možnih vrst.

Če pa si privoščimo še malo več vratolomne spekulativne akrobacije, pa ne moremo mimo presenetljive podobnosti z nečim *že videnim*. Eksplozija zanimanja za različne duhovne tradicije, sekte in misterije, ki v pomembni meri označuje konec drugega tisočletja, zelo spominja na čas drugega in tretjega stoletja našega štetja. V Rimskem imperiju, ki je takrat pričel pokati po vseh svojih šivih, se je namreč pričela širiti med prebivalstvom evforična obsedenost z najrazličnejšimi eksotičnimi kulti, filozofijami, duhovnimi šolami in religijami (tu se začenja vzpon krščanstva). Podobnost je pretresljiva. Ne samo, da je ta obrat tako v Rimu nekoč kot na Zahodu pred kratkim sledil dolgemu vzponu dveh vojaško, gospodarsko in tehnično izredno uspešnih civilizacij, sam izvor misterijev, ki so se jim ljudje obrnili, je isti. Tako v Rimu pred slabima dvema tisočletjema kot na Zahodu danes, se ljudje obračajo predvsem k različnim *vzhodnjaškim* duhovnim tradicijam. Vse kar lahko Evropejci na pragu tretjega tisočletja upamo je, da ta obrat k duhovnosti ne bo predstavljal začetek konca naše civilizacije kot na primer v Rimu. Ampak po drugi strani tako pogosto slišimo izreke o stari in utrujeni Evropi...¹⁰

Nostalgija za izgubljeno skupnostjo

Pri razmišljanju o rave gibanju je potrebno vedeti, da ta v veliki meri temelji na občutku skupnosti, skorajda plemenske zavezanosti pripadnikov drug drugemu. Rave zabave so veliki, kolektivni dogodki, kjer, po eni strani pod vplivom drog¹¹, po drugi strani pa v skladu z tribalistično simbolno retoriko ravea, v ekstatičnem plesu padajo bariere med posamezniki. Množica na plesišču tako postane skupnost, kjer so razlike med posamezniki potopljene v evforično *skupinsko* doživetje.

Na prvi pogled je to nedvomno izredno fascinanten premik: v času konca drugega tisočletja, katerega skupni imenovalec je, če sploh kaj, ravno *ekscresni individualizem*, se pojavi vplivno mladinsko gibanje, ki prisega na občutek skupnosti in pripadnosti. Rave se tako postavlja kot vez med v odtujenih urbanih metropolih izgubljenimi posamezniki, torej kot gibanje, ki temelji na občutku vzajemnosti, solidarnosti in ljubezni.

Na kaj ti kolektivistični premiki kažejo? Na začetek (newagerskega) zavračanja brezkompromisnega individualizma, na hrepenenje po celostnem življenju mimo sodobne razcepljenosti posameznika v skladu s specializiranimi funkcijami, ki jih opravlja, na sodelovanje, prijateljstvo?

¹⁰ V tem kontekstu je zanimivo dejstvo, da se rave gibanje v ZDA, najvitalnejšem izrastku evropske kulture, ne širi tako zelo hitro kot v Evropi.

¹¹ Za "ecstasy", raversko drogo *par excellence*, je znano, da spodbuja občutke odprtosti, prijateljstva in evforične vzajemne simpatije.

Ali pa vseeno morda, v manj optimističnem scenariju, na hiperspecializirano družbo odtujenih posameznikov, katerim je v boju za kariero in promocijo sočlovek zgolj le še potencialni tekmelec in ki glede na to potrebuje vsaj občasno emocionalno kompenzacijo v ekstazi ljubeče skupnosti? Na čustveno polnjenje akumulatorjev ob koncu tedna, da potem lahko zdržimo naslednjih šest dni v komolčarskem boju za uspeh?

Bojim se da slednje. Rave se, v nasprotju s svojim deklariranim tribalizmom, prijateljstvom in skupinskostjo, v osnovi hrani z najbolj ekstremnim individualizmom, ki ga lahko ponudi naš čas, torej z natanko tistim individualizmom, ki je v osnovi največji sovražnik kakršne koli kolektivitete, ki je karkoli več kot zgolj seštevek posameznikov. Rave zabave s svojimi številnimi kottički, različnimi glasbenimi ambienty, šanki, chill-out zonami, raznolikimi drogami, ki te lahko odpeljejo v najrazličnejše svetove, torej z vso svojo šaro tipa supermarket, pihajo na dušo tistemu najbolj nečimernemu delu naših jazov, ki v naši želji po vedno večjem udobju podlegajo neskončni individualni kapricioznosti, povsem mimo soljudi. Izredno pestra ponudba privlačno zapakiranih vzdušij, ambientov, glasb, drog in pijač tako sili posameznika, da se v vsakem trenutku odloča v skladu s *svojim* okusom, kaj *njemu* v določenem trenutku paše, s tem pa ga dela za sužnja *njegovega* lastnega okusa in notranjega sveta, mimo in nasproti ljudem okoli njega. Iz te perspektive se rave kultura kaže zunanjemu opazovalcu dosti prej manifestacija hiperpötrošniškega duha našega časa, kot vračanje pomena skupnosti. Kajti ljudje, ki lahko doživijo prijateljstvo in odprtost do drugih le ob masovnih, napol anonimnih srečanjih in s pomočjo drog, plačujejo davek s svojim pasjim odnosom do drugih ljudi med tednom. Kajti, kar droga da, to kasneje tudi vzame.

Vročica sobotne noči

Dejstvo, da se rave zabave po pravilu dogajajo *konec tedna* odpira novo serijo vprašanj. Kot je pokazal Simon Reynolds (1997, 110), se vsaj od časov modsov v šestdesetih let ni nič spremenilo, kljub temu da so Easybeats v svoji modsovski himni "Friday on my Mind" že leta 1967 zatrjevali, "... Hey, I'll change that scene one day". Rave subkultura tako nakazuje, da se mladinska gibanja, kljub vsem prizadevanjem, niso uspela izviti iz svoje ujetosti v logiko kapitalistične produkcije in na ta način ostajajo zgolj zabava ob koncu tedna, kjer si nabiramo moči za nove delovne naloge v ponedeljek. Rave subkultura sicer vsebinsko ni tako radikalna kot nekatere starejše subkulture, ki so temeljile, če že ne na zahtevi po spremembi celotne družbe, vsaj na viziji lastnega, drugačnega, neobremenjenega življenjskega stila, ampak se kljub temu zdi, da s svojim fetišističnim poudarkom na zabavah ob koncih tedna simbolizira konec subkulturnega projekta pobega iz neskončnega produktivizma.

S tem premikom je sicer rave verjetno zgolj postavil subkulture tja, kjer so za večino akterjev verjetno tudi bile, v polje (fantovske? (glej: Frith in McRobbie 1996)) zabave konec tedna, toda pri tem jih je oropal za tisto njihovo značilnost, ki je bila tako zelo privlačna, za vizijo neke drugačne prihodnosti. Izhajajoč iz tega lahko rečemo, da rave na nek način nakazuje na konec velikih utopičnih modernističnih sanj po boljši družbi, katerih del so bile verjetno tudi nekatere starejše

mladinske subkulture (hipijevska, pankovska, rastafarjanska itd.), na njihovo mesto pa postavlja pragmatičen kompromis med neko nejasno vizijo drugačnega in ujetostjo v kapitalistično delovno etiko. S tem pa nam razkriva naš čas kot svet produktivizma brez alternative, svet kjer tako posamezniku kot širšim družbenim skupinam ne preostane drugega, kakor da se spustijo v prizadevanje za čim večjo uspešnost znotraj obstoječih parametrov učinka, denarja in prestiža.

Po mnenju mnogih lahko začetek mladinskih subkultur lociramo v drugo polovico štiridesetih let, ko so se beatniki odpovedovali karieram, ki so jih kot študente čakale v bližnji prihodnosti, in so se raje podali na potepanje po neskončnih avtocestah Združenih držav, oboroženi zgolj s kakšno knjigo o indijski filozofiji. Zanimale so jih poezija, jazz in duhovnost in ničesar niso bolj prezirali kot konvencionalnega življenja¹². Slabega pol stoletja kasneje se zdi, da med svetom konvencionalnosti in svetom subkultur ni več tako zelo intenzivnega nasprotovanja. Še več, zdi se, da se zelo lepo dopolnjujeta.

Zaključek

Pomen subkulturnih gibanj seveda nikakor ni izčrpan skozi analizo njihovih implikacij za razumevanje časa in prostora v katerega so vpeta. Je pa to morda lahko zanimiv način opozorjanja širše akademske javnosti na pomen preučevanja subkultur, saj takšen pristop ne ostaja zaprt v hermetične diskusije poznavalcev, ampak nakazuje na stvari, ki zadevajo vsakega posameznika pri njegovem vsakodnevem spopadanju s kompleksnostjo sveta okoli njega.

Pričujoča razmišljanja o fenomenu ravea izhajajo iz opazovanja nekoga od zunaj. Povsem dopuščam možnost, da se stvar aktivnim udeležencem kaže drugače. Konec koncev je tudi rave neka kulturna forma, ki je, kot vse druge, nekaj, kar si lahko posameznik prisvoji in napolni z nekimi lastnimi pomeni, ali pa tudi ne. V tem smislu imamo nedvomno opravka z neko precejšnjo stopnjo kontingentnosti, kjer je vse odvisno od posameznikov. Nekaterim bo rave verjetno zgolj prva stopnička v žalostni narkomanski karieri, drugim pa morda začetek plodnega, kreativnega življenja, vir, iz katerega bodo še dolgo črpali inspiracije za svoje različne ustvarjalne dejavnosti, če omenim samo dva ekstremna primera. Glede na to je naloga analitikov določena previdnost pri (ob)sodbah preučevanih pojavov, ki pa ne pomeni odsotnost neke kritične distance do predmeta preučevanja v korist evforičnega slavljenja vsega obstoječega. Upam, da bo bralec članek razumel na ta način.

LITERATURA

During, Simon. 1995. "Introduction". V S. During (ur.), *The Cultural Studies Reader*. London in New York: Routledge.

¹² Spomnimo se samo na primer knjig Jacka Keruaca, kjer tako zelo prepričljivo opisuje občutja te generacije: *On the Road, Dharma Bums, Satori in Paris...*

- Dyer, Richard. 1996. "In Defence of Disco". V Frith, S. in Goodwin, A. (ur.), *On Record*. London in New York: Routledge.
- Frith, Simon in Goodwin, Andrew. 1996. "From Subcultural to Cultural Studies". V Frith, S. in Goodwin, A. (ur.), *On Record*. London in New York: Routledge.
- Frith, Simon in McRobbie, Angela. 1996. "Rock and Sexuality". V Frith, S. in Goodwin, A. (ur.), *On Record*. London in New York: Routledge.
- Goodwin, Andrew. 1996. "Sample and Hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction." V Frith, S. in Goodwin, A. (ur.), *On Record*. London in New York: Routledge.
- Halsam, Dave. 1997. "DJ Culture". V Redhead, S., Wynne, D. in O'Connor, J. (ur.), *The Clubcultures Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Hebdige, Dick. 1996. *Subculture: The Meaning of Style*. London in New York: Routledge.
- McClary, Susan. 1994. "Same as it Ever Was: Youth Culture and Music". V Ross, A. in Rose, T. (ur.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York in London: Routledge.
- Reynolds, Simon. 1997. "Rave Culture: Living Dream or Living Death?". V Redhead, S., Wynne, D. in O'Connor, J. (ur.), *The Clubcultures Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Richradson, Michael. 1994. *Georges Bataille*. London in New York: Routledge
- Ritzer, George. 1996. *Modern Sociological Theory (Fourth edition)*. The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Sloterdijk, Peter. 1992. *Kritika ciničnog uma*. Zagreb: Globus.
- Stankovič, Peter. 1994. "Nov pristop k preučevanju subkultur". *Teorija in praksa*, št. 5-6, letnik XXXI. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- The ClubCultures Reader*. 1997. Redhead, S., Wynne, D. in O'Connor, J. (ur.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Thornton, Sarah. 1994. "Moral panic, the Media and British Rave Culture". V Ross, A. in Rose, T. (ur.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York in London: Routledge.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge in Oxford: Polity Press.