

Univerza v Ljubljani
Fakulteta za družbene vede

Alenka Lahajnar
Mentor: Izr. prof. dr. Gregor Tomc

Koncerti popularne glasbe v Ljubljani
Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

*Politika sredi dela, ki ga je
ustvarila domišljija, je strel
iz pištole sredi koncerta.
Ta pok je glušeč, ne da bi bil pri tem
energičen.
Ne sklada se z zvokom nikakega
inštrumenta.*

Stendhal: Rdeče in črno

Kazalo

Uvod	4
1. Visoka in popularna kultura	7
1.1. Nastanek moderne kulture	7
1.2. Popularna kultura	12
1.2.1. Začetki študij popularne kulture.....	15
2. Koncerti popularne glasbe	23
2.1. Koncertni ritual.....	26
2.2. Vsebina in forma koncertnega rituala	31
2.2.1. Vsebina koncertnega rituala	33
2.2.1.1. Koncert klasične glasbe.....	33
2.2.1.2. Koncert popularne glasbe.....	35
2.2.2. Forma koncertnega rituala.....	37
2.2.2.1. Koncert klasične glasbe.....	37
2.2.2.2. Koncert popularne glasbe.....	39
3. Opazovanje z udeležbo	41
3.1. Enote opazovanja z udeležbo	41
4. Opazovani koncerti	44
4.1. Prvi opazovani koncert - Koncert popglasbe	45
4.2. Drugi opazovani koncert - Koncert rockglasbe	51
4.3. Tretji opazovani koncert - Koncert klasične glasbe.....	55
5. Sklep	58
6. Priloge	63
7. Seznam virov	70

Uvod

Namen pričujočega diplomskega dela je opredelitev značaja popularne glasbene produkcije v Ljubljani, razlike s koncerti tako imenovane resne glasbe bom obravnavala na podlagi definiranih parametrov posameznega rituala. V začetnem, uvodnem delu se bom najprej osredotočila na definicijo popularne kulture in elitne kulture, kakor so ju zaznamovali socio-kulturni parametri skozi evropsko zgodovino.

V metodološkem, osrednjem delu diplomske naloge bom opredelila razlike med posameznimi zvrstmi koncertne produkcije v Ljubljani, pri čemer bom uporabila metodo terenskega opazovanja z udeležbo. Raziskala bom tri koncertne rituale: popkoncert, rockkoncert in koncert klasične glasbe.

V sklepnem delu nameravam opredeliti razlike oziroma podobnosti med posameznimi koncertnimi rituali.

Velikega deleža obravnave bodo deležni socialno-kulturni dejavniki stanja koncertne produkcije popularne glasbe v prestolnici, pri čemer se bom v uvodnem, teoretskem delu naloge najprej osredotočila na kronološka, arhivska dejstva, ob katerih bo poudarek na sami definiciji popularne glasbe oziroma umestitvi popularnih koncertov v sfero vsakdanjega sodobnega življenja. Za samo definicijo popularne kulture se mi zdi pomembna njena umestitev v zgodovinski razvoj umetnosti same, zato mi bo v pomoč definicija avtonomne in neavtonomne umetnosti, oziroma razvoj moderne kulture v evropskem prostoru.

Popularna glasba je neizogiben del sodobne kulturne potrošnje, koncerti popularne glasbe pa so sredstvo izražanja, ali bolje, so del množičnih medijev, skozi katere se kreira sodobni kulturni izraz.

Kako pomemben segment moderne družbe zajema popularna glasba, se zaveda(mo) tudi dobršen del kulturologov. O pomembnosti popularne kulture, ki je del našega vsakdanjega življenja, razmišlja Stankovič: "Po prepričanju kulturologov je namreč popularna kultura (tj. popularna glasba, svet mode, reklam, filma, urbanih identitet itd.) eden od tistih segmentov sodobne resničnosti, ki izredno intenzivno vplivajo na naša vsakdanja življenja, na naša razumevanja samih sebe, sveta, v katerem živimo, in tako naprej, kar seveda pomeni, da zasluži vso ustrezno pozornost." (Stankovič, 2002:12)

Koncerti popularne glasbe so torej del vsakdanjega življenja, dodaten dokaz za to so kulturne napovedi v tiskanih medijih ter radiu in televiziji. Kot študentka kulturologije in tudi kot posameznica, ki se ljubiteljsko udeležuje koncertov popularne glasbe, sem vse prej kot

slučajno opazila, da se stolpci v napovednikih nezadržno praznijo. V našem glavnem mestu je vse manj množičnih koncertov popularne glasbe, če izvzamem najbolj živahen del leta, poletje, ko je (tudi) koncertna produkcija na višku, se z nižanjem temperatur zapirajo tudi koncertna vrata. Hala Tivoli in Gospodarsko razstavišče, ki sta v preteklih letih gostila večino produkcijsko zahtevnejših koncertov, se zaradi visokih najemnin¹ vedno pogosteje "izmikata" iz rok organizatorjev. Zaradi stadiona za Bežigradom tečejo polemike tako v nogometnem kot v kulturološkem žargonu, s stadionom Stožice pa tako ali tako ni bilo sreče. Leta 2001 je odpadel visoko zastavljen festival Pop Arts, ki naj bi gostil Marilynna Mansona, kako desetletje poprej pa je v vodo padel tudi "projekt Michael Jackson", ki je dvignil mnogo prahu.

Križanke, ki so v zadnjih letih pribežališče koncertov z dva do tri tisoč obiskovalci, se ob koncu poletne sezone zaprejo. Prav tako je tudi dvorišče KUD-a Franceta Prešerna pribežališče koncertov in drugih kulturnih dogodkov le v avgustu. Koncertno dogajanje se preseli v klubske prostore, ki so v Ljubljani prostorsko krajšega dometa ter so kot taki neprimerni za organizacijo večjih koncertnih dogodkov, saj večina klubov ne sprejme več kot nekaj sto ljudi. Klubska kultura ponuja rešitev v zimskih mesecih, vendar je "kot zakleto" tudi klubska kultura v zatonu. Zaradi zapiranja klubskih prostorov (samo v letu 2003 so zaprli klub Hound dog v Šiški in klub Sub Sub pod dvorano Tivoli; novembra 2003 so klub Triglav² v centru mesta začeli preurejati v restavracijo s solatnim barom; klub K4 je februarja 2004 zaradi vztrajnih peticij stanovalcev Kersnikove ulice zaprt, pa potem spet odprt³; Orto bar se zaenkrat vztrajno izmika gradnji obvoznice; vrstijo pa se grožnje o možnosti rušenja na Metelkovi), je koncertna publika prisiljena vegetirati na nekaj lokacijah, ki ne zadoščajo zadovoljivni svobodne kulturne potrošnje povprečnega Evropejca.

¹ Cena najema hale A na Gospodarskem razstavišču znaša 5500 evrov (1.303.500 SIT), Križanke za neprofitne* prireditve zaračunavajo po 800.000 SIT, Gallusova dvorana Cankarjevega doma je najdražja, za najem na noč zaračunavajo po 2 milijona SIT, Media Park je cenejši - 200.000 tolarjev, manjši klubi, kot je KUD France Prešeren, zaračunavajo za neprofitne prireditve okoli 50.000 za najem, Orto klub pa izstavi račun le za stroške koncerta (redarje, čiščenje). Klubi na Metelkovi imajo podpisano pogodbo z MOL-om, zato stroški obsegajo le ozvočenje, prodajo kart, lučkarje ipd. (Podatki so bili zbrani na podlagi poizvedovanja po elektronski pošti in sem ga izvedla marca 2004, op. av.)* Neprofitne prireditve so tiste oblike umetniškega ustvarjanja, ki spadajo med institucionalno kulturo. Za neinstucionalno kulturo organizatorji plačujejo večje najemnine.

² V klubu Triglav so pred gostinsko ponudbo ponujali vsakodnevne pop koncerte in natečaj "Kdo bo osvojil Triglav", ki je povabil k sodelovanju še neuveljavljene pop skupine.

³ Klub K4 je v marcu 2004 spet začasno zaprl vrata zaradi vztrajnih peticij okoliških stanovalcev in pritiskov z MOL-a. Vodstvo kluba je sprožilo akcijo "Speči zmaj", s katero so zbirali peticije proti omejevanju obratovalnega časa kluba. Med akcijo je klub obratoval do 2. ure zjutraj, konec marca 2004 pa so obratovalni čas zopet podaljšali do 4. ure zjutraj. Klub še vedno niha med pritožbami stanovalcev Kersnikove in željami klientele kluba (študentska populacija, srednješolska populacija in homoseksualna subkultura, ki ima ob nedeljah v klubu K4 že tradicionalna srečanja). (vir. www.zvpl.com)

Problem neodvisne kulturne produkcije je predvsem problem pomanjkanja primerne infrastrukture. Rešitev bi bila sodobna večnamenska dvorana, ki bi sprejela nekaj tisoč ljudi, v njej pa bi gostovale sodobne kulturne prakse, kot so: sodobni ples, performans, novomedijska umetnost in koncerti popularne glasbe.⁴

Sodobna večnamenska dvorana ali "center sodobnih umetnosti" (Bela knjiga, 2002) naj bi bila središče urbane kulture, ki korenini v popularni kulturi in sodobnih, tudi subkulturnih umetniških praksah. Pomenljiv je tudi podatek, da "danes ni niti ene prestolnice v Evropi, ne zahodni, ne vzhodni, ki ne bi imela centra sodobnih umetnosti." (ibid.)

Politična volja v slovenskem glavnem mestu je nedorasla tej ideji, saj je boj za prostore neodvisne kulturne produkcije že desetletja jalov boj.

Bibič v svojem delu Hrup z Metelkove (2003), kjer obravnava tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani, zapiše: "Vse raziskave in drugi dokumenti v zvezi s sodobno umetnostjo, neodvisno, alternativno, pa tudi npr. t. i. mladinsko kulturo, brez izjeme ugotavljajo, da je (ne)razpolaganje s prostorom eden od strukturnih problemov, s katerim se soočajo neprestano, tako rekoč transgeneracijsko...."prostorski problem" ima v Ljubljani in v Sloveniji daljšo novejšo zgodovino, ki (in kolikor) jo lahko datiramo vsaj v 70. in 80. leta, za katera se je uveljavila tudi formulacija *boji za prostor*". (Bibič, 2003: 15)

Za utemeljevanje namena naloge bom uporabila glavno distinkcijo med tako imenovano visoko kulturo in na drugi strani popularno, ljudsko kulturo, katere kronološki razvoj bom na kratko predstavila v prvem poglavju. Sledila bo podrobnejša definicija popularne kulture oz. glasbe, v katero bom umestila tudi koncert popularne glasbe kot del popularne kulture ter kot poseben ritual v našem vsakdanjem življenju. Obravnavala bom tudi elitno glasbo, njeno kulturološko umestitev ter njen koncertni ritual. V zadnjem, empiričnem delu naloge se bom osredotočila na koncertno dogajanje v Ljubljani. Obiskala bom tri koncerte (na dveh različnih lokacijah) treh različnih glasbenih zvrsti, na katerih bom izvedla empirično metodo opazovanja z udeležbo. Prva dva koncerta bosta koncerta popularne glasbe, prostor izvedbe bo poletno gledališke Križanke. Tretji koncert bo izvajal Orkester Slovenske filharmonije, in sicer v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma.

V sklepnem delu nameravam zapiske s terenskega dela primerjati s teoretičnim delom diplomske naloge. Dokopati se nameravam do zaključka, ki bo znal pokazati, kakšne

⁴ Najbolj pogosto omenjena lokacija bodočega centra za sodobne umetnosti je Kino Šiška, ki je v lasti Mestne občine Ljubljana. Avgtusta 2004 je zavod Bunker na razpisu MOL dobil prostore Stare Elektrarne, ki bodo v bodoče uporabljene za potrebe sodobne umetniške produkcije, predvsem plesne in gledališke umetnosti ter sodobnih novomedijskih performansov.

koncertne rituale poznamo v našem glavnem mestu, ali se med sabo razlikujejo in kako razlikujejo.

1. Visoka in popularna kultura

1.1. Nastanek moderne kulture

Za osvetlitev zgodovinske pomembnosti razvoja delitve kulture na t. i. visoko in popularno kulturo se bom najprej osredotočila na sam pojem avtonomne umetnosti, tj. "umetnosti brez legitimnih prisil", kakor jo obravnava Aleš Debeljak v knjigi *Na ruševinah modernosti*.⁵ Umestitev razvoja moderne umetnosti v evropski kulturni zgodovini je ključna za razumevanje popularne kulture, ki predstavlja del moderne kulture. Z razvojem moderne kulture v evropskem prostoru lažje razumemo današnjo delitev kulture na elitno in popularno; prva je posvečena kultura, ki služi višjemu namenu, slednja, popularna kultura, pa je kultura množic, ki služi masovni potrošnji in zabavi.

Aleš Debeljak obravnava genezo umetnosti od srednjega veka naprej in ugotavlja, da je v srednjem veku umetnost vedno nosila pečat vladarjev in Cerkev; to odvisno pozicijo izgubi šele z nastopom razsvetljenstva. Visoka kultura je skozi zgodovino bila odvisna od zunanje, heteronomne družbene legitimnosti; v srednjem veku sta bila to najprej Cerkev in aristokratski dvor (Debeljak, 1999: 71); v poznem srednjem veku oziroma v renesansi je bila zunanja podpora umetnosti izvršena s strani mecenov, ki so naročali umetniška dela.

(ibid., 71) Umetnost je bila v funkciji obrtništv, naročnik, navadno Cerkev ali dvor, je diktiral motiv, ikonografijo in namembnost umetniškega dela. Umetnost je bila v službi oblasti, kot taka je nosila pečat naročnika, bila je versko nabožna ali pa je podpihovala vladajoči duh.

Odvisnost umetnika od legitimizatorja umetniškega dela je bila tako močna, da na primer (Debeljak, 1999:70) "sploh niso poznali *pojma* človeške kreativnosti kot posebne oblike *creatio ex nihilo*...razlog za to osupljivo odsotnost korenini v družbeno uveljavljenem in obče sprejetem zgodovinskem dejstvu, da ustvarjalna moč kot taka pripada zgolj enemu in edinemu stvarniku, najvišjemu Bogu." Splošni duh časa v srednjem veku ter renesansi (ali na splošno v času pred romantiko) je narekoval odvisno pozicijo umetnosti, ki je bila v kreativnem in finančno podpornem vidiku navezana na Cerkev in dvor. Umetnost ni vedno uživala elitnega

⁵ Aleš Debeljak (1999). *Na ruševinah modernosti*. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike. Ljubljana: Sophia

statusa, že v stari Grčiji so umetniki, kot so kiparji, slikarji, glasbeniki uživali status, ki ni bil nič boljši od obrtniškega. Prav tako je kasneje, v srednjem veku, bilo človeško delo podrejeno božjemu, človeška ustvarjalnost ni bila nič več kot podaljšek božje in kraljeve vsemogočne roke, delo, namenjeno bogu in svetnikom, pa je pomenilo odrešitev in obljubo po večnem življenju po smrti. Človeško življenje "tukaj in zdaj" pred renesanso ni označevalo telesnih užitkov, kaj šele svobodnega kreativnega duha, ki ga telo poraja.

Umetnost v srednjem veku je označevala vstop v krščansko posmrtno življenje ali pa naklonjenost do kralja. "Umetnik je bil potemtakem posebej vzdrževan in pooblaščen kot delavec - posameznik, katerega glavni *raison d'etre* je bilo čaščenje in povzdigovanje pokroviteljevega imena". (Debeljak, 1999:84)

Družbene spremembe so narekovale drugačno percepcijo umetnosti; največji prelom v evropski kulturni zgodovini se je zgodil z renesanso.

Čas renesanse, tj. čas med 14. in 15. stoletjem je čas novih razmišljanj v filozofiji, ki je izpostavljala pomembnost individuuma. Po antičnem vzoru je umetnost spet antropocentrična, meceni in Cerkev sicer še imajo moč odločanja, vendar se na upodobitvah začno pojavljati podpisi umetnikov, pojavi se tudi kult umetnika kot vsestranskega človeka - znanstvenika, pesnika, slikarja, ljubimca. "Estetsko ustvarjanje se je tako v zavesti ustvarjalcev kot med potrošniki vse bolj osamosvajalo". (Tomc, 2002:126)

Kreativnost je postala ne le božja, temveč tudi človeška domena. Atali poda glasbeni primer, ki je nastal v profanih prostorih 16. stoletja." Zbirka partitur, tiskana in izdana za dvorsko in mestno klientelo, katera predstavlja prvi preboj glasbe na tržišče; to so bile ljudske igre in pesmi." (Atali, 1989:39)

Čeprav Atali označuje elitno glasbo kot prvo zvrst, ki je postala prodajana, v isti sapi zatrdi, da je prav ta glasba bila predvsem ljudska glasba, ki so jo profesionalni dvorski glasbeniki priredili za dvorno, elitno maniro. (ibid.) Ljudska glasba in elitna glasba sta se že od nekdaj prepletali in dopolnjevali. Zanimiv je primer trubadurske umetnosti, ki je bila izrazito mobilna in je prav zaradi te lastnosti zahtevala določeno stopnjo prilagodljivosti in omogočala različne vplive z vseh vetrov.

Z nastopom kapitalizma se je spremenil celoten odnos, tako med umetnikom in pokroviteljem, saj je med njiju stopil trg. Tradicionalni sistem pokroviteljstva je bil prostorsko in socialno omejen, umetnik je bil odvisen od legitimizatorja (Debeljak, 1999) oziroma od pokrovitelja, mecena. Začela se je nova doba v moderni umetnosti, ki je veljala za dvorsko

umetnost, o čemer piše tudi Atali. "Glasbenik je od tega obdobja naprej⁶ vklopljen v ekonomsko aparaturo oblasti, politične in tržne, ki ga plačuje, da ustvarja tisto, kar ustreza le njej sami, saj s tem oblast potrdi svojo legitimacijsko moč." (Atali, 1989:40)

Umetnik je bil popolnoma odvisen od želja mecena, te želje pa so bile idealistične in kakor pravi Atali (ibid.:40), celo totalitarne.

Z nastopom trga se je umetnost osvobajala, postajala je avtonomna, neodvisna od legitimizatorja, ki je diktiral delovanje umetnika. Umetniki so kot poseben segment prebivalstva dobivali skozi čas specifičen status, kar je bila posledica delitve dela.

V času razsvetljenstva se je umetnost osvobodila mecenstva, absolutizem je razpadel, kar je bila posledica družbenih sprememb, revolucij; začela se je kapitalistična doba, ki je povzročila delitev dela med prebivalstvom. (Debeljak, 1999)

Umetniki, ki so bili v antiki ter v srednjem veku obravnavani kot obrtniki, ki jih vodi božja roka, so v moderno dobo od renesanse in francoske revolucije naprej stopali zaprti v slonokoščen stolp lastne umetniške ustvarjalnosti. Umetnik postane sam svoj gospodar, določa svoje zakonitosti, ki vladajo njegovi ustvarjalnosti. S tem, ko se umetnik zapre v slonokoščen stolp, se oddalji od vsakdanjega sveta. Umetniške ideje niso več vsiljene od zunaj, temveč silijo od navznoter. Umetnost postaja abstraktna, nerazumljiva, vzvišena in je pogosto sama sebi namen. O tem pojavu Tomc: "Z nastankom umetnosti se je že v zgodnji modernosti začela oblikovati razpoka med kulturo in umetnostjo, med vsakdanjim, celovitim načinom življenja in estetsko ustvarjalnostjo, ki se je s časom še poglobljala, saj so estetski ustvarjalci lahko vzpostavljali meje umetnosti le v odnosu do svoje kulture." (Tomc, 2002: 126) Umetnik se torej prične osamosvajati, z njim se začne osamosvajati tudi umetnost. Vendar je umetniška samostojnost le samostojnost od legitimacijskih prisil cerkve in dvora. Debeljak osamosvajanje umetnosti - ali bolje - umetnikov imenuje "družbena marginalizacija umetnosti." (Debeljak, 1999: 84). S tem ugotovi, da je marginalizacija umetnikov dosegla svoj vrh v času romantike v svetu redkih izbrancev, posvečencev, svoj namen pa v povečevanju lastne kultne funkcije, v siju lastne ure, kakor jo imenuje Walter Benjamin. (ibid.) Sijaj umetniške avre je značilen za čas pred reprodukcijo umetniških del, saj takšno umetniško delo nosi pečat neponovljivosti in edinstvenosti.

Umetnost je v času romantike v službi same sebe, zato odklanja tržni princip. Umetniško ustvarjanje se je prvič v zgodovini uprlo zakonitostim zunanjih sil, umetniške stvaritve se niso

⁶ Od 16. stoletja dalje, op.av.

podrejale ljudskemu okusu, bile so nerazumljive, slikale so stvariteljevo notranje razmišljanje, eskapistično so bežale v daljne dežele, sanjske svetove in zgodovinska obdobja.

Umetnik se zapre v slonokoščeni stolp lastne ustvarjalnosti, postane boem. Najbolj značilni prizor romantičnega umetnika je slika C.D. Friedricha, *Popotnik nad zamegljeno pokrajino* iz leta 1818.⁷ Umetnik se ne naslanja na upodabljanje narave kot take, ampak se njegov fokus ustavi na položaju popotnika, ki sam, samozavestno in odločno stoji nad zamegljenim prepadam. Lep primer, ki kaže, da je umetnik postal boem, ki je sam sebi samozadosten. O tem Tomc: "Boemski umetnik odklanja sodbo javnosti kot nekompetentno in trg estetskega blaga kot nekaj vulgarnega". (Tomc, 2002: 127)

Modernistično umetnost, ki je povečevala svoj estetski in kulturni naboj ter zanikala kapitalistični trg množične proizvodnje, je vzela za svojo frankfurtska šola iz začetka 20. stoletja. Taka umetnost je sama sebi namen, povečujeta jo estetika in etika. Kot marksistična struja je frankfurtska šola zavračala meščansko dekadentnost in iskala rešitev umetnosti v njeni samozadostnosti. O tem Debeljak: "Frankfurtska šola vidi prostor negativno - kritičnega odpora do vladajoče meščanske kulture v avtonomni moderni umetnosti." (Debeljak, 73 : 2002)

Trg so odklanjali tudi prvi avantgardisti; zoperstavili so se celo umetnosti sami in jo redefinirali. Duchamp je z inštalacijo vodnjaka odkril novo polje v umetnosti - *ready made*. (Sproccati, 1997). Avantgardisti gredo korak dlje s tem, ko umetnosti postavijo nove kriterije, ji dajo mnogo več ustvarjalnih možnosti, ki jih iščejo v družbenem polju. Pisoar, viden v vsakodnevem življenju, postane fontana z velikim umetniškim nabojem. Na tak način se umetnost oddaljuje od vsakdanjega sveta in se mu zoperstavlja s tem, ko zanika njegov obstoj, njegovo zgodovinsko vrednost. Zgodovinski avantgardisti, kot so italijanski futuristi in francoski dadaisti, so v svojih manifestih prav tako izhajali iz redefinicije družbe in zgodovine: "... To deželo želimo rešiti njene smrdljive gangrene profesorjev, arheologov, gostobesednežev in starinarjev." (Futuristični manifest, 1909; v: Sproccati, 1994: 163)

Avantgardisti so se navduševali nad redefinicijo sveta, posebej svetovne zgodovine - po njihovem bi bil svet najlepši, če bi ga ponovno zgradili. Zgodovinska avantgarda je kritizirala meščansko vsakdanje življenje ter se s tem oddaljevala od vsakdanjega ljudskega sveta. Namesto približevanja ljudem se je modernistična umetnost začela oddaljevati od ljudi, postala je sicer umetnost, ki je osvobojena dvorskih in cerkvenih ideologij, vendar se je začela

⁷ Sandro Sproccati. (1994) Vodnik po slikarstvu. Str. 107

zapisati v samovšečen stolp.

Avantgardisti 20. stoletja so precej bolj radikalni kot romantiki 19. stoletja, ki se le umikajo iz realnosti, prvi pa jo hočejo spremeniti. O tem Debeljak: "Umetniški vzgib zgodovinske avantgarde je namreč temeljil na radikalnem odklanjanju tako predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti, kakor tudi institucije umetnosti v celoti."

(Debeljak, 1999: 144)

Avantgarde 20. stoletja so težile k temu, da predstavljajo kontrapol realnosti, s tem, ko jo vsakič zanikajo, predlagajo tudi nov koncept realnosti same. Avantgarda je na tak način postala oddaljena od vsakdanjega življenja, sledila je smotru umetnosti za posvečene namene, bila je sama sebi namen. Tomc išče vzrok v estetski izolaciji: "Ker se je izolirala od socialne skupnosti, je postala visoka umetnost omejena na znotraj - estetsko izumljanje novih stilov v skupnosti umetnikov, to je prej ali slej vodilo do izčrpanja novih možnosti." (Tomc, 2002: 129)

Avantgarda je paradoksalno ravnala proti meščanski družbi, vendar jo je meščanska družba vseeno vzela za svojo, še več, vzela jo je za uradno in posvečeno obliko umetnosti, ki ji velja podeliti status visoke umetnosti.

Avantgarda je pridobila na svoji veljavi po drugi svetovni vojni, ko jo je kulturna politika vzela za svojo in jo priznala kot edino pravo obliko modernizma. (Tomc, 2002: 128)

"Modernistični ustvarjalec je ponovno dobil svojega mecena, le da so duhovnike in kasneje aristokrate zamenjali državni uradniki." (ibid.)

Modernistični ustvarjalci so postali gojenci državne kulturne politike, ki jih podpira v ustvarjanju, saj je država kot arbiter določila višjo namembnost in poslanstvo. Modernistična kultura je torej postala odvisna od državne podpore, s tem pa se je v odvisnem smislu umetnost vrnila v čas pred romantiko, ko je umetnik užival podporo mecena.

Odvisni umetnik oz. umetnik, ki uživa finančno podporo mecena, (Tomc, 1989: 152)

"vzpostavlja prepad med ustvarjanjem in potrošnjo, v prodaji kulturnega blaga vidi epohalni problem, zaradi česar zahteva za svoje delovanje državno podporo...ustvarja za bodoče duhove, za večnost, sredi popolnega nerazumevanja nevredne in vulgarne mase ter se izogiba porazu, tako da se vnaprej odpove preverjanju." (ibid.)

Modernistična umetnost, ki je sprva slavila prihod nove ere, moderne dobe, je s tem, ko je dobila državno podporo, postala elitna umetnost. Skupaj s starejšo tradicijo elitne kulture, kot so na primer opera, balet in filharmonija, je v evropskem prostoru postala odvisna od državne podpore ter tako kljub neodvisnemu ustvarjalnemu duhu ostala odvisna umetnost.

1.2. Popularna kultura

Nastanek moderne umetnosti v evropskem prostoru mi je pomagal k uvodnemu razumevanju razlik med visoko in popularno kulturo, kar bom prikazala v naslednjem podpoglavju.

Modernistična umetnost je nastala s težnjo, da postane avtonomna, vendar se je njena težnja zopet sprevrgla v neavtonomno, saj modernistična umetnost po 2. svetovni vojni začne uživati državno podporo, dobi status visoke umetnosti, ki zasluži pečat posvečene državne umetnosti. Visoka kultura je posvečena kultura, ki služi arbitru umetniške volje. V srednjem veku je bila to Cerkev, kasneje dvor, po 2. svetovni vojni pa se je formirala oblika modernistične umetnosti, ki služi sama sebi in uživa državno finančno podporo. (Tomc, 2002)

Seveda pa kultura od vseh začetkov ni bila monolitne narave, poleg cerkveno-nabožne ikonografije, ki jo je naročala Cerkev, je npr. nastajala čisto posebna oblika umetnosti, ki ji pravimo ljudska kultura⁸. Koreninila je v vsakdanjem življenju, neodvisno od mecena, le zavoljo ljudskega ustvarjanja. Zaradi svoje lokalne in neodvisne narave se je ljudska kultura širila iz roda v rod (ljudske pesmi, verski festivali, burke), njen prenosni medij je pa je bilo predvsem ustno izročilo, avtorstvo pa je bilo povečini neznano. Ljudske pesmi so (p)ostale odraz časa, v katerem so nastale, odražajo folkloro ter ostale posebnosti pokrajin, v katerih so nastale.

V srednjem veku je ljudska kultura dobivala močne vplive iz krščanskega sveta. Značilno zanjo je bilo, da se je tesno vezala na prosti čas vsakdanjega življenja ter da je v času verskih festivalov izpričala željo ljudstva po begu pred vsakdanjo rutino. (Tomc, 1994: 112-114) Srednji vek je bil gosto prepreden z ljudsko kulturo, o tem podrobno pišeta Gurevič (1984) in Burke (1988). Ugotavljata, da se je v srednjem veku visoka umetnost pogosto prepletala z ljudsko umetnostjo, ki je bila nasprotujoča prvi. Zelo vsakdanje je bilo npr., da je pijano dekle na karnevalu igrala devico Marijo, da je tat igral kralja, zato je cerkvena duhovščina kmalu zahtevala reforme, ki bi preprečile prepletanje prosvetnega s posvetnim. (ibid. :112) Adorno prav tako poda primere združevanja "nizke in visoke" umetnosti, celo v klasičnih Mozartovih delih: "Bach ni niti v instrumentalnih delih, kakršen je quodlibet v *Goldbergovih variacijah*, zavračal, posojil od spodaj (od ljudske glasbe, op.av.). Kaj šele Haydn, Mozart v *Čarobni piščali* in Beethoven, ki si ga ni mogoče predstavljati brez prepletanja dveh, med seboj že ločenih sfer:" (Adorno, 1986: 89) Razlikovanje med obema sferama je bilo vzpostavljeno mnogo prej, že v antiki, vendar je bilo mešanje ljudske in visoke umetnosti znak združevanja

⁸ Popularna ali ljudska kultura, tudi množična kultura so različni izrazi za isti pojem - kulturo, ki je namenjena čim širšemu krogu ljudi in ki korenini v vsakdanjem življenju.

različnih pogledov: "Šlo je za spopad dveh etik in načinov življenja." (Burke v: Tomc, 1994: 114)

Tako visoka kot ljudska umetnost sta se skozi zgodovino prepletali in medsebojno vplivali, vendar nista vedno obe uživali enakega ugleda v družbi. Ljudska glasba je že od antike dalje veljala za manjvredno, o čemer piše tudi Atali: "V antičnih civilizacijah je imel glasbenik pogosto status sužnja, nedotakljivega." (Atali, 1989: 34) Ročno delo je bilo v antični dobi podrejeno umskemu delu, glasbenik ni bil nič manj kot rokodelec, obrtnik. Za bolj vredna so veljala umska dela pisateljev, filozofov.

Pejorativna obravnava ljudske oz. popularne glasbe izhaja iz njenega lahkotnega značaja, ki je tesno povezana z navadami iz vsakdanjega življenja, razloge za zanikanje pomenskosti ljudske glasbe pa lahko najdemo v raznih ideologijah, ki takšno obliko ljudskega ustvarjanja označijo za dekadentno, pogansko in s tem rušiteljico družbenega reda. "Glasba je vse od antične dobe akumulirala nasilje in regulirala družbo." (ibid: 35)

Glasba, predvsem ljudska, je obstajala brez zunanjega, hegemonskega pogleda, ki bi uvajal nadzor nad širjenjem idej ljudem. V srednjem veku se je ljudska glasba razširjala iz vasi v mesto, igrali so jo na vasi ter na dvoru, poleg tega pa je visokokomponirana glasba z dvora dobila primesi ljudskih napevov. Mešanje ljudske folklore in dvorne elitne glasbe je bilo pogosto, kar kaže tudi na to, da je bila komunikacija med različnimi razrednimi sloji in geografskimi prostori kljub odsotnosti množičnega komunikacijskega medija učinkovita.

Atali navaja zanimiv primer srednjeveške globalizacije, ki bi lahko bila predhodnik množičnih medijev. "Popularni napevi se igrajo na dvorcih, melodije, ki so komponirane na dvoru, pridejo na vas in postanejo ljudske pesmi. Trubadurji so pogosto iskali svoje navdihe v vaškem življenju." (Atali, 1989: 36) Glasbeniki so nomadi, ki gostujejo tako na dvoru, kot na ulici. "Takrat je bil glasbenik svoboden umetnik, povezan z ljudstvom, sčasoma pa je bil prisiljen spremeniti svoj status." (ibid: 38)

Prepletanje obeh oblik umetnosti, visoke in ljudske, je vidno v vseh obdobjih evropske umetnosti, celo v sedanosti.⁹ Vendar je bilo dojemanje visoke in ljudske umetnosti v različnih zgodovinskih obdobjih različno. V romantiki se je visoka umetnost ozirala po eksotičnih ljudskih izročilih, ki so postali zanimivi tako za umetnike kot za znanstvenike; večje zanimanje za ljudsko umetnost se zgodi začasa razsvetljenstva, ko se zbira etnografsko gradivo na terenu. O tem Burke: "Že v 18. stoletju je med obema oblikama ustvarjanja nastal

⁹ Prepletanje klasične glasbe in rockglasbe je npr. očitno pri t. i. simforocku, ki električno kitaro, bas kitaro in bobne oplemeniti s simfoničnim orkestrom. Na naših tleh je to razvpiti koncert Siddharte za bežigrasjskim stadionom, 13. septembra 2003, ki ga je poslušalo rekordno število 30.000 poslušalcev.

takšen razkorak, da je izobrazena elita gledala na vrednote in znanja ljudstva vse bolj kot na nekaj eksotičnega, čudaškega, fascinantnega in s tem sicer vrednega pozornosti, vendar predvsem v znanosti, v obliki zbiranja in beleženja ljudskega gradiva." (Burke v: Tomc, 1994: 115)

Ljudska glasba je dobila nekakšno priznanje v znanstvenih krogih, medtem ko je klasična glasba v 19. stoletju "ustanavljala" koncertne organizacije in institucionalizacije orkestrov. (Stankovič, 1997: 32) Klasična glasba oz. visoka glasba, kot del visoke umetnosti, je klasična oz. visoka glasba dobivala na pomenu skozi legitimiziranje na trgu kulturnih dobrin. Čeprav umetnost v 18. stoletju ni več pod legitimacijsko prisilo ideologije, države ali trga, dobiva na pomenu nekje drugje. V 19. stoletju je klasična glasba dobila višji, etično-civilizacijski in estetski namen; to je obdobje, ki se je po besedah Karbusickya: "osamosvojilo od neposrednih namembnih funkcij; umetniško težišče je tu na avtoriziranju izvornosti glasbenega dela, v njenem estetskem učinkovanju, v njenem etičnem in vse bolj noetičnem pomenu."

(Karbusicky, v: Blaukopf, 1993: 256)

Klasična glasba je domena meščanskega sveta in izobrazene elite. V mesta pa je s podeželja prihajalo tudi vedno več ljudi, ki so iskali zaposlitev v rudnikih, manufakturah; z novim prilivom prebivalstva pa je nastala tudi nova, delavska kultura, ki je težila k sprostitvi telesa in duha po dolgem in napornem delovnem dnevu. Delavska kultura je pridobivala na pomenu, o tej temi Tomc: "V mestih so rasle dvorane za varietejske prireditve. V njih se je predstavljala množična popularna kultura 19. stoletja. V variete so zahajali delavci, obrtniki, prodajalci in trgovci." (Tomc, 1994: 116)

Variete je predstavljal obliko eskapističnega vedenja, delavci so šli v variete, da bi pozabili na dolg deloven dan. Obiskovanje varietejev je med ostalimi meščani vzbujalo nezadovoljstvo zaradi kaljenja nočnega miru, varieteji so med konzervativci kmalu prišli na "slab glas."

(ibid.: 116)

Tudi v našem glavnem mestu je v začetku 20. stoletja obstajala lahkotna zabava, ki sicer ni bila javne narave tako kot variete. Ljubljancani so radi obiskovali *Jour-fixe* (Studen, 1995: 166), ki so jih prirejali zasebniki. Takim zabavam bi lahko rekli glasne zabave z inštrumenti:

"Tovrstne zabave so se pogosto prelevile v prava razgrajanja, kjer ni manjkalo glasnega prepevanja in igranja na razne inštrumente. V bližini stanujoče občinstvo se je nad takimi brezobzirnimi ter nesramnimi sosedi seveda "zgražalo". Med glasnimi inštrumenti se največkrat omenja klavir (glasovir), na katerega so številni ljubljanski meščani pustili igrati pri odprtih oknih tudi po 10. uri ponoči, čeprav je bilo to prepovedano." (ibid: 66)

Popularna kultura je bila deležna raznih reformnih ukrepov in policijskih ur, saj je lahkotne koncerte ponavadi spremljala bučna razposajenost. Predvsem pa je za (ne)sprejemanje popularne kulture bilo krivo javno mnenje, ki je bučne zabave obravnavalo kot nižji del meščanske kulture, ki ga spremlja nekrščansko popivanje in razgrajanje. (Studen, 1995:163-166)

Popularna glasba je tesno povezana z razvojem množičnih medijev¹⁰, ki so popularni kulturi po 2. svetovni vojni dali današnji značaj široke dostopnosti in prepoznavnosti. Novi komunikatorji med umetniki in občinstvom so se razvijali postopoma, a so nosili posledice v formiranju novih kulturoloških pojavnih oblik. Tomc piše o ljudski umetnosti, ki je nastala kot postfenomen tehničnih izumov v 19. in 20. stoletju: "Ta umetnost se zgodovinsko navezuje na plebejsko, ljudsko in delavsko ustvarjalnost in temelji, za razliko od modernizma na posredovanju novih kulturnih medijev (množični tisk, radio, film in televizija, elektronski inštrumenti in ojačevala itd.)" (Tomc, 2002: 130) Modernizem je umetnost oddaljeval od vsakdanjega življenja, medtem ko so množični mediji umetnost približali ljudem.

Pojav množičnih medijev je redefiniral ljudsko umetnost, vendar je ljudska ali popularna kultura obstajala mnogo pred pojavom množičnih medijev. Bolj natančna definicija pojmov je sledila v začetku 20. stoletja, ko teoretiki leavisovske, birminghamske in frankfurtske šole natančneje opredelijo obstoj sodobne kulture. Frankfurtska in leavisovska šola sta popularni kulturi nadela vsaka poseben pojem: v frankfurtski šoli je bila to kulturna industrija, v leavisovski šoli pa so jo imenovali množična kultura. Frankfurtska šola se je pojavila kot levo usmerjena kritika ljudske kulture, kar je po svoje paradoks; s tem so se teoretiki tudi oddaljili od študij popularne kulture kot vsakdanjega življenja, saj so se posvetili glasbenemu konzumentu kot pasivnemu potrošniku kulturne industrije, ne pa porabniku, ki na osnovi osebnih interakcij, kulturnih vplivov iz okolja in lastne želje posega po popularni kulturi.

1.2.1. Začetki študij popularne kulture¹¹

Ljudska kultura se je skozi zgodovino soočala z moralnimi zadržki Cerkve in dvora, ki sta jo označevala za nemoralno in dekatentno ter dionizično - bila je bližje vsakdanjemu življenju kot elitna umetnost, ni bila pod ideološkim nadzorom.

¹⁰ Gramofon je izumljen leta 1899, radio leta 1919, električno snemanje leta 1925, magnetofonski trak leta 1950.

¹¹ Termina množična kultura in popularna kultura se pomensko pokrivata, vendar "v kontekstu dela leavisovcev oz. britanskih kulturnih študij dobiva množična kultura mnoge negativne konotacije, bomo oba izraza uporabljali ločeno." (Stankovič, 2002 : 15) Termin popularna kultura se uporablja za sodobno popularno kulturo nasploh, množična kultura pa le v kontekstu vrednostih teorij leavisovcev.

Ljudska kultura se je pred pojavom množičnih medijev v 20. stoletju skrivala za pojmom etičnih in krajevnih, *ljudskih* posebnosti, mešali so se vplivi elitne oziroma dvorne umetnosti, trubadurstva, cerkvenih napevov in ljudskih pesmi.

S pojavom literarne kritike in kasneje britanskih kulturnih študij so se pojavile prve kritike ljudske kulture. Zaradi pojava delavstva, ki je oblikovalo sebi pripadajočo ljudsko umetnost varietejev in zabavišč za konec tedna, je bilo potrebno opredeliti nove družbene pojave. Popularna kultura oziroma ljudska kultura je po sledi kulturoloških študij od leavisovstva dalje dobivala različna poimenovanja. "V kulturološkem razmišljanju pa se je oblikovala tudi delitev znotraj same ljudske kulture, in sicer razločevanje popularne in množične kulture." (Tomc, 2002: 138)

Popularna kultura je kot termin znotraj ljudske kulture postala kulturološki sinonim za delavsko in mladinsko kulturo, medtem ko je množična kultura v luči prvih kritik in frankfurtske šole postala sinonim za "standardizirano in komercializirano kulturo, za katero stoji le organizirana kapitalistična proizvodnja." (ibid: 138)

Leavisovci so poskušali dokazati, da množična kultura ni nič drugega kot sprijena popularna oz. ljudska kultura.

Leavisovstvo se uporablja v kontekstu britanskih kulturnih študij v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, najpomembnejši avtor v skupini je F. R. Leavis. (Stankovič, 2002: 14-15)

"Leavisovci so živeli v času, ko so prvi zametki popularne kulture že v pomembni meri pričeli zaznamovati družbeno življenje (film, popularna glasba, radijske igre, kabareti in varieteji)." (ibid: 15) Množični mediji so že posegli v vsakdanje življenje ljudi, prav tako pa se je spremenila struktura prebivalstva, že pred časom je nastal nov družbeni razred - urbano delavstvo, ki je po napornem delovnem dnevu imelo željo po zabavi.

Leavisovci so popularno kulturo poimenovali množična kultura, ki ugaja ljudstvu zaradi svoje preprostosti in neposrednosti. Kot metodološko izhodišče so vzeli literarno analizo.

Izpostavili so predvsem dva faktorja množične kulture: *množičnost* in *podrejenost trgu*. Faktorja sta že sama po sebi predpostavljala pejorativno obravnavo množične kulture po logiki, da je le tisto, kar je oddaljeno od vsakdanjega življenja, vredno umetniške nalepke.

Za razliko od elitne umetnosti, ki je posvečena, množična umetnost vzpodbuja:

- "...- mentalno lenobo njenih potrošnikov,
- vesplošno moralno plehkost,
- množično opuščanje ukvarjanja z bolj resnimi oblikami umetnosti."

(Strinati, 1998: 2-25 v: Stankovič, 2002: 15)

Množična kultura ne more biti resna oblika umetnosti, saj je po definiciji leavisovstva preveč masovno trošena in potemtakem ne more biti posvečena, nedosegljiva. Če povzamem Walterja Benjamina, nima več umetniške avre, saj je reproducirana. (Benjamin, 1986)

Podobno stališče je zavzemala frankfurtska šola, izrazito levo usmerjena intelektualna klika, ki je poskušala prirediti Marxovo teorijo začetku 20. stoletja. Za osnovo teorije so postavili zvezo med tehnologijo, kulturno industrijo in ekonomskim položajem (Stankovič, 2002 in Debeljak, 2002). Z razliko od leavisovske šole, ki popularno kulturo imenuje množična kultura, frankfurtska šola imenuje popularno kulturo "kulturna industrija" (ibid; Adorno:1986; Blaukopf :1993)

S pojmom kulturna industrija je frankfurtska šola želela označiti tisti segment kulture, ki je izrazito podrejen ekonomskemu sistemu in tehnologiji, ki je podrejen kulturni industriji. O tem Debeljak: "S tega vidika pojem tudi izrecno meri na opis postopkov množično proizvedene kulture, ki je namenjena izključno ponudbi na kapitalističnem tržišču, hkrati pa se skuša ozreti tudi na izpostavitve komercialnih ter hegemonističnih imperativov, ki poganjajo sistem blagovne menjave." (Debeljak, 2002:104)

Z marksističnega vidika je frankfurtska šola obravnavala hegemonski princip kulturne proizvodnje, s kulturno proizvodnjo samo naj bi vladajoči razred ekonomsko in ideološko preusmeril pozornost množic na zabavo in potrošnjo. Kot marksistični kulturni kritiki so teoretiki frankfurtske šole naredili paradoks – popularno, ljudsko kulturo so odsvetovali ljudstvu samemu. Čeprav pod pretvezo, da hegemonski ekonomski trg usmerja njihovo kulturno potrošnjo, je popularna glasba obstajala le kot produkt kulturne industrije, ne pa kot sredstvo za aktivno preživljanje prostega časa. Popularna glasba je v očeh frankfurtske šole produkt, ki ima ceno, ko pa ga kupimo, je namen dosežen. O tem Frith: "Zlasti Adorno je trdil, da proizvodnja glasbe kot blaga, z namenom, da je potrošeno, določa njeno kulturno lastnost - popularna glasba mora biti nekaj, kar se lahko potroši, bolj sredstvo kot pa cilj." (Frith, 1989 : 53)

Teoretiki frankfurtske šole (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse) so trdili, da je osnovna značilnost popularne kulture oz. kulturne industrije "njena industrijska proizvedenost, kjer površinska različnost med posameznimi produkti zgolj prekriva dejstvo, da so vsi med seboj v resnici identični...Kulturna industrija po njihovem mnenju učinkuje kot množično zavajanje med seboj izoliranih posameznikov sodobne družbe..." (Stankovič, 2002: 16)

S to pozicijo so teoretiki frankfurtske šole poskušali osvetliti povezavo med popularno glasbo in njenimi poslušalci. Ko poslušalce popularne glasbe zgolj postavijo v pozicijo pasivnega

poslušalca, ga označijo za konzumenta, ki nima lastnega glasbenega okusa, ki bi ga delil z svojimi somišljeniki, temveč ga vodi trg, ki proizvaja standardizirano glasbo, ki že sama po sebi sili k konzumiranju. S tem Adorno oddalji študijo popularne glasbe iz polja vsakdanjega življenja, namesto da bi izhajal iz poslušalcev popularne glasbe, izhaja iz ekonomskih in muzikoloških terminov, ki so preveč oddaljeni od študij vsakdanjega sveta, kot so npr. pojav subkultur, delavskega razreda, kulta mladosti, fanov, plesnih in jazz klubov, koncertnih ritualov... Zaradi teh pomanjkljivosti je frankfurtska šola doživela mnogo kritik. Simon Frith, ki se je v svojih delih več posvečal kulturološkim pojavnostim vsakdanjega življenja: "S frankfurtsko šolo inspirirane trditve so problematične, ker so abstraktne. Le redko raziščejo, kako pop oboževalci dejansko uporabljajo glasbo in pasivnost že predpostavljajo." (Frith, 1989:55)

Najpomembnejši avtor frankfurtske šole z vidika obravnave sociologije glasbe je Theodor Adorno, ki je tudi napisal temeljno delo "Uvod v sociologijo glasbe"¹², v katerem obravnava različne tipe glasbenega vedenja, ob čemer ga najbolj zanima t. i. lahka glasba, ki jo označi za "produkt kulturne industrije." (Adorno, 1986) Glavne značilnosti kulturne industrije po Adornu so *standardizacija, psevdo-individualizacija in pasivno poslušanje*. (ibid.) Vse te označbe nakazujejo na nivelizacijo poslušalca popularne glasbe na pasivnega konzumenta, ki pri svojem početju ne sledi višjemu estetskemu izkustvu, ampak zgolj kapitalističnemu trgu. Adorno v uvodnem poglavju knjige "Uvod v sociologije glasbe" (glej opombo 5) razdeli tipe poslušalcev glasbe na osem različnih:

¹² Adorno, W. Theodor. (1986). Uvod v sociologijo glasbe. Ljubljana. Državna založba Slovenije.

- *ekspert,*
- *dobri poslušalec,*
- *izobraženi konzument,*
- *emocionalni poslušalec,*
- *resentimentalni poslušalec,*
- *tip eksperta za jazz in jazz fana,*
- *tip, ki posluša glasbo za zabavo,*
- *ravnodušnež.* (Adorno, 1986: 18-35)

Prvih pet tipov glasbenega poslušalca je po Adornu že dobilo zavest o *pravi* glasbi in *pravem* poslušanju le-te. Ekspert, dobri poslušalec in izobraženi konzument se med sabo razlikujejo po stopnji glasbenega znanja, ki je potrebno za poslušanje klasične glasbe, ter zato znajo uživati v glasbenem izkustvu. Emocionalni in resentimentalni poslušalec sta ljubitelja elitne, klasične glasbe, vendar ju k poslušanju vodi drug motiv; emocionalni tip obišče koncert zaradi končne katarze doživljanja, resentimentalnega pa na obisk koncerta vodi "protest proti uradni kulturi." (Adorno, 1986: 27)

Zadnje tri tipe poslušalca glasbe k obisku koncerta vodi zanimanje za produkte kulturne industrije. Že tipa eksperta za jazz in jazz fana označi kot avantgardna, v isti sapi pa zapiše, da je največ poslušalcev "med mladimi, vzreja in izkorišča jih pa gotovo tudi posel s teenagerji." (Adorno, 1986:28)

Tip, ki posluša glasbo za zabavo, je po Adornovem mnenju najbolj zastopan tip glasbenega poslušalca. (ibid.:28) Označi ga za konzumenta kulturne industrije, po kateri se slepo ravna, torej nima lastnega glasbenega okusa. "Glasba zanj ni smiselna povezanost, temveč vir dražljajev. Vmešajo se elementi emocionalnega in športnega poslušanja." (ibid.:29) Prav slednji tip "poslušalca glasbe za zabavo" in Adornov spremljajoči komentar razblinita še zadnje upanje o tem, da bi teoretiki frankfurtske šole privzeli imaginarij popularne glasbe kot legitimen del sodobne kulture. Težko bi na začetku 21. stoletja trdili, da je edina prava kultura le elitna kultura filharmonij in oper. Sodobni človek se veliko lažje poistoveti z zabavno, popularno glasbo, katero doživlja s pomočjo množičnih medijev in lastnega telesnega izkustva, kot s časovno in kulturno oddaljeno klasično glasbo.

Z izjemo Walterja Benjamina, ki se je poglobil v zakonitosti popularne kulture kot so fotografija, radio in film, (Debeljak, 2002 : 94) se je frankfurtska šola odmaknila od ideje popularne kulture kot dela vsakdanje sodobne kulture, "kritiki frankfurtske šole so večinoma

z držo, ki je bila bliže elitistični privzetosti, odpravili popularno kulturo kot zadevo narkotizacije ljudstva." (ibid.:94)

Tako frankfurtska šola kot leavisovstvo sta popularno kulturo obravnavala kot inferiorno elitni kulturi; prvi so popularno kulturo imenovali *kulturna industrija*, drugi *množična kultura*. Oboji so s poimenovanjem ciljali na njeno drugorazrednost ter pri obravnavanju teme niso upoštevali novih socialno-kulturnih okoliščin, kot je npr. formiranje delavskega razreda, ki je posedoval svoj način zabave - variete, ter zelo pomemben pojav množičnih medijev. Slabšalna obravnava varietejev in pivskih zabav pa je bila za intelektualne kroge te dobe skoraj nujna. Stankovič: "Za intelektualni kontekst, znotraj katerega so se pojavile kulturne študije, je značilno predvsem aristokratsko zmrdovanje nad banalnostjo sodobne množične kulture." (Stankovič, 2002 : 17) Ta trditev priča, da je priznanje umetniških oblik v določenem družbenem okolju odvisno od intelektualnih krogov, ki jo obravnavajo, in je potemtakem zelo drseče dejstvo. Leavisovstvo in frankfurtska šola sta kot začetnika kulturnih študij popularne kulture zagovarjala elitno kulturo, kar bi lahko razumeli kot posledico statusne in ideološke pripadnosti njihovih kritikov, saj so pripadali elitnim literarnim meščanskim krogom, kot velja za pripadnike leavisovske šole, ter marksistični intelektualni klik v primeru frankfurtske šole.

Mlajša generacija, ki je po drugi svetovni vojni v Veliki Britaniji pripadala delavskemu razredu, je popularno kulturo dojemala kot del vsakdanjega življenja: varieteji, plesne dvorane in radio so bili del sveta, ki so mu pripadali. Teoretična pozicija je v tem primeru zelo odvisna od soudeležnosti v kulturi. S tem, ko so se literarni kritiki (*leavisovci*) že na začetku z metodološkim izhodiščem oddaljili od obravnave popularne kulture, so si tudi oddaljili možnost, da jo pobliže in neobremenjeno spoznajo. Mlajša generacija je bila že del popularne kulture in je v kulturnih ritualih vsakdanjega sveta tudi sodelovala, je bila v tem smislu v mnogočem bolj odprta do teoretske in empirične obravnave pojava. Stankovič piše: "Kljub temu, da so avtorji te mlajše generacije v mnogočem sprejemali razumevanja kulture, ki so bila tedaj uveljavljena v britanskem akademskem svetu, jih je njihovo osebno izkustvo v osnovi vendarle senzibiliziralo za neke drugačne poglede na kulturo." (Stankovič, 2002 : 17) Ta povojna generacija je izhajala iz birminghamske univerze, kjer je Richard Hoggart odprl Center za proučevanje sodobne kulture, ki velja za začetek sodobnih kulturoloških študij. (ibid.:17 in Debeljak, 2002 : 81)

Kljub relativno afirmativnemu odnosu do popularne kulture je Richard Hoggart kritiziral kvarni vpliv amerikanizacije na britansko ljudsko kulturo, ki jo razume kot avtentičen prikaz britanske delavske družbe. Amerikanizirano popularno kulturo Hoggart ne postavi na prestol,

namesto tega se zavzame (Tomc, 2002: 137) "za večjo podporo kulturne politike države visoki umetnosti (gledališče, glasba, opera, balet), namesto da bi se denar zapravljalo za participativno, grass – roots, demokratično in popularno umetnost." (ibid.)

Z vidika kulturne politike je birminghamska šola še vedno preferirala elitno meščansko kulturo, ki naj bo pod državnim okriljem, popularna kultura pa naj bi spadala v pube in plesne dvorane, vendar tudi tam lahko pride do kvarnega vpliva amerikanizacije, ki lahko uniči tradicionalno britansko ljudsko kulturo. (ibid.: 135-136) Birminghamska šola se je bolj zavzemala za ohranjanje tradicionalnih umetniških oblik, ki naj bi jih kvarila popularna kultura. Ta proces je večkrat povezan s kvarnim vplivom ameriške kulture oz. procesom amerikanizacije kulturnih dobrin, vsakdanjih popularno-kulturnih ritualov. S pojavom množičnih medijev je vpliv ameriške kulture, predvsem popularne kulture, prišel v vsak dom, tako ameriški kot evropski. Teoretiki so se bali za avtohtono ljudsko kulturo, ki je pod vplivom ameriške udarne popkulture tonila v pozabo.

V petdesetih, kot piše Frith, (1989: 56-57) se je v ameriških socioloških krogih vnela obravnava o pomenu množične kulture, ki je postala sinonim za amerikanizirano, komercialno popularno kulturo. (ibid.:55) "Sociologe je zanimalo merjenje kulturne potrošnje in njihove raziskave so se osredotočile na družbene strukture, v katerih je tičala uporaba množičnih medijev. Hoteli so pokazati, da je odnos med medijem in potrošnikom zapleten..." (ibid.: 56)

Po drugi svetovni vojni se je namreč formirala nova oblika kulture, ki je po svojem izvoru demokratična, ljudska. S pojavom množičnih medijev je popularna kultura postala demokratična kultura, saj je dostopna vsem, ki imajo potrebne ekonomske možnosti za njen dostop. Vendar je popularna kultura oz. množična kultura dostopna na vsakem koraku, za to ni potreben velik finančni donos, vidimo jo na plakatih, slišimo po radiu, odmeva iz zvočnikov, ko se sprehajamo po mestu. Tomc razmišlja o dostopnosti množične kulture: "Množična kultura odraža torej demokratičnost modernih družb, dejstvo, da je vse več ljudi kulturno dejavnih...če je bila v tradicionalni družbi ljudska kultura v veliki meri nevidna in nepriznana, postane v moderni skupnosti povsem očitna in na ravni vsakdanjega življenja hegemonika." (Tomc, 2002: 139)

Različno poimenovanje istega pojava - popularne kulture, ki so ga uvedli zgodnji kritiki popularne kulture, postane problematično. Množična kultura je ljudska kultura, ki je posredovana množicam prek množičnih medijev: radia, televizije, nosilcev zvoka, elektronskih glasbil in ojačeval. V optiki zgodnjih kulturoloških študij je dobila množična kultura pejorativen pomen - obravnavana je kultura, ki je podlegla tržnim zahtevam

množične reprodukcije, medtem ko je popularna kultura dobila status delavske umetnosti, ki je različna od elitne umetnosti intelektualnih krogov.

Res pa je, da popularna kultura ne more obstajati brez tistih značilnih lastnosti množične kulture, kakor so jo definirali zgodnji kulturologi - brez ekonomskega in tehnološkega principa. Popularna kultura se npr. prekriva s pojmom množična kultura, ko govorimo o koncertih popularne glasbe; saj so uporabljeni množični mediji: v prvi vrsti električna ojačevala, zvočniki, lahko pa tudi električne kitare, klaviature in drugi električni inštrumenti. Povezava med množično kulturo in popularno kulturo torej obstaja, vendar ne vedno in o tem Shuker: "Čeprav vsa popularna kultura ni tesno povezana z množično kulturo, obstaja med njima tesen recipročen odnos." (Shuker, 1994:3) Tesen recipročen odnos je torej tisti, ki povezuje oba pojma. Je pa seveda tudi res, da je vsakršno obravnavanje razlik in podobnosti obeh pojmov lahko izvedeno bolj ali manj na teoretični ravni, saj sta ta dva pojma tudi po izvoru plod intelektualne obravnave kulturnih pojavov.

Delitev znotraj same ljudske kulture na popularno in množično kulturo je izum intelektualcev. Vendar se sprašujem, ali je takšna delitev še smiselna. Popularna kultura ni homogena kultura. Če vzamemo za primer študij popularne glasbe, vidimo, da je v prejšnjem stoletju popularna glasba vse od druge svetovne vojne dalje postala diferencirana, ter da je sproducirala zelo veliko število različnih žanrov in različnih kulturnih praks in bi zato težko govorili o popularni kulturi in množični kulturi kot o dveh različnih pojmih.

Frith (1986: 58) podaja primer, kaj množično kulturo "v glavah ljudi" razlikuje od ljudske kulture. Ljudska kultura se rodi v skupini ljudi, ključna je osebna in ideološka (subkulturalna) pripadnost, vsakdanji rituali ipd. Tak je npr. primer rock n' rolla v šestdesetih ali panki v sedemdesetih, ki sta razvila širok imaginarij vsakdanjih subkulturnih ritualov. V prvem primeru so glasbeniki zanikali uporabo množičnih medijev: "Folkiji slavijo tradicijo žive predstave, kjer izvajalce od njihovih poslušalcev ne ločijo niti ojačevala - Boba Dylana so izžvižgali na newportskem folk festivalu enostavno zato, ker je igral na električne instrumente." (ibid.)

Takšno dojemanje "dobre" in "slabe" glasbe se zaradi njene domnevne komercialnosti, popularnosti in pojavljanja v množičnih medijih ustvarja tudi znotraj skupine poslušalcev popularne glasbe. Pogled je blizu marksistični frankfurtski drži ali literarnim kritikom leavisovske šole, ki so "namrgodeno" spremljali množično navdušenje nad popularno kulturo. Pogosto se v glasbenih kritikah ali zgolj na ravni vsakdanjih pogovorov med glasbenimi sladokusci pojavlja termin "komercialnost" kot slabšalni pojem, ki glasbo že po definiciji spravi v predal z oznako "nekvalitetno, splošno, ljudsko, plehko."

Termini so drseči in težko jih je glede na različna dojetanja glasbenih žanrov in produkcijskih oblik opredeliti. Skozi kanale glasbene produkcije - od snemanja glasbe, lansiranja na trg prek radia in televizije pa vse do množičnih pop koncertov, je popularna glasba postala odvisna od prisilnega trga. Kulturna potrošnja je postala neizogibna. Čeprav je s pojavom kasete in še bolj z računalniškim presnemavanjem z medmrežja na zgoščenke postala glasba ekonomsko dostopna, še bolj demokratična, to npr. ne velja za koncerte popularne glasbe. Če hočeš na koncert, se moraš žrtvovati in kupiti karto. Na tak način se formira skupnost glasbenikov, ki glasbo ustvarjajo in jo prodajajo, ter skupnost poslušalcev, udeležencev, ki glasbo kupujejo. O tem Swingewood: "Skupnost je kompleksna mreža različnih skupin in posameznikov s specifičnimi oblikami kulturne potrošnje." (Swingewood v: Tomc, 2002:140) Skupnost glasbenikov in potrošnikov je torej kompleksen pojav, ki ga ne gre enoznačno obravnavati s termini *komercialno, štanca, ljudsko, Mtv-jevsko*. ..

Množična oziroma popularna kultura je kultura, ki ustreza čim večjemu številu ljudi, vendar to še ne pomeni, da je zaradi tega taka kultura slaba, oziroma da bi bila boljša, če bi jo konzumiralo manjše število ljudi.

Zanimivo je, da je na vsakdanji ravni razlika med komercialno in nekomercialno glasbo večja kot na teoretski ravni, o čemer Shuker: "Čeprav je razlikovanje¹³ med nizko in visoko kulturo še vedno zelo prisotno v vsakdanji percepciji ljudi, je tradicionalno razlikovanje na visoko in nizko kulturo postalo zamegljeno. Visoka umetnost uporablja komercialna sredstva, medtem ko nekatere oblike popularne kulture dobivajo na pomenu s tem, ko uživajo državno podporo." (Shuker, 1994: 5) Ima nek akustičen koncert v ožji skupini ljudi večjo vrednost kot množični popkoncert, ki ga prenaša multinacionalka? Na ta vprašanja na tem mestu sicer ne morem odgovoriti, sem pa zato skušala pokazati na trhle meje med različnimi glasbenimi oblikami in njihovim dojetanjem širše in ožje (strokovne) javnosti, predvsem glasbene kritike in ljubiteljev glasbe.

2. Koncerti popularne glasbe

V drugem poglavju bom poskušala osvetliti razliko med elitno umetnostjo in popularno glasbo, kakor se manifestira v koncertnem ritualu. Razlikovanje se mi zdi pomembno zaradi ilustrativnega razlikovanja med obema glasbenima tradicijama. Sama se bom osredotočila na performativni del, ki ga bom v primeru popularne glasbe tudi empirično raziskala.

¹³ V našem primeru gre za razlikovanje med elitno in popularno kulturo. op.av.

Elitna glasba je v evropski kulturni tradiciji uživala ugled kot estetska nosilka tradicionalne evropske kulture. V 18. stoletju je umetnost že brez legitimacijskih prisil Cerkve, dvora ali trga, vendar je prepoznana kot umetnost, ki si zasluži nositi zastavo estetskega in moralnega naboja evropske družbe. Popularna glasba je koreninila v vsakdanjem življenju in je črpala teme iz vsakdanjih človeških življenj.

Koncert popularne glasbe ustreza mnogo bolj ohlapnim pravilom obnašanja ter je zato dobil celo drugačno poimenovanje glede na svoj pojavnostni karakter, ki ga predstavlja predvsem komunikacija med publiko in nastopajočimi. Citiram Kramerja: "Predstava¹⁴ in nastop praktično pomenita koncert, saj pri popularni glasbi ne gre za običajni koncert, ampak je celoten nastop mnogokrat bliže predstavi." (Kramer, v: Frith, 1989: 8)

Podobno Frith, (1989: 27) :

"Pri vsej popularni glasbi, še posebej pa pri rocku, ne moremo govoriti samo o koncertih, saj gre za nastop, ki je bliže predstavi kot običajnemu koncertu; predstavi kot spletu raznovrstnega izražanja in ne samo podajanja določene glasbe. Nastop in predstava torej pomenita nekaj več kot zgolj igranje, izvajanje določene glasbe pred občinstvom, imata torej tudi spektakelsko funkcijo." (ibid.) Poleg ploskanja je pri koncertu popularne glasbe prisotnih še cela vrsta interaktivnih elementov: poskakovanje, ples, tepetanje z nogami, skandiranje, vreščanje, v pripravljalni fazi pa je prisotno izdelovanje transparentov, izbira primerne garderobe, izdelava imidža, ki "gre" z glasbo, poslušanje plošč pred koncertom, obredno pitje piva ...

Že v sami definiciji koncerta popularne glasbe, ki jo poda Frith, je torej zaznati neko dogajanje ter širšo interaktivno zastavitev celotnega dogodka. Koncert popularne glasbe je dogodek tako za publiko kot za izvajalca. Simon Frith navaja primer glasbenika Petea Townshenda, pevca skupine the Who. "Mnogi rock glasbeniki verjamejo, da jim njihova glasba omogoča posebno intimnost z mladinsko publiko. Njegova pripadnost rock skupnosti je odvisna od njegovega doživljanja predstave. Rock v živo veže publiko na glasbenika in ustvari vezi, ki jih simbolizirajo rock festivali." (Frith, 1986: 86) Živi nastopi glasbenikov se od drugih načinov "glasbenega poslovanja" (snemanje in prodajanje plošč, snemanje glasbenih spotov...) razlikujejo predvsem v neposrednem stiku glasbenikov s publiko.

¹⁴ Kljub drugačnemu karakterju izvajanja popularne glasbe bom nadalje uporabljala izraz koncert, ker je ta izraz bolj v uporabi. op.av.

Medsebojno prepletenost publike, nastopajočih, odra, in t. i. *backstaga*¹⁵ oz. zaodrja osvetli Weinstein (V: Shuker, 1994: 205):

"*Backstage* je prostor medijev, ki mu vladajo funkcionalna specializacija, kalkulacija, finančni interes in instrumentalna racionalnost. *Frontstage* je domena občinstva, kjer vlada občutek skupnosti, ki je posledica vrednot določene subkulture in izrazno-emocionalne izkušnje. *Oder* sam je prostor mediacije obeh polov, vlada mu glasbenik, ki povezuje oba svetova z glasbo, ki jo izvaja." (ibid.)

Vendar je angleški termin "public performance" lahko razumljen drugače kot njegov slovenski prevod, javna predstava. Shuker (1994: 198-224) takole definira angleški termin *public performance*:

"Termin javna predstava je tukaj rabljen v širokem smislu za vse tiste oblike potrošnje glasbe, ki so žive ali pa psevdo žive" (ibid.: 198)

S tem Shuker definira nastope, ki so izvajani v živo s pomočjo množičnih medijev (ojačevala, glasbeni inštrumenti), medtem ko je psevdo živi nastop lahko predvajan preko javnih množičnih medijev (televizija, radio, avdio prenosniki glasbe, internet). (ibid: 198)

Pred pojavom množičnih medijev je bila vsa ljudska glasba izvajana v živo, s pojavom ojačeval, električnih inštrumentov, zvočnikov pa tudi televizije in radia so koncerti dobili širši razpon publike, ki je lahko koncerte, ki so bili izvajani v televizijskem studiu, spremljala v dnevni sobi; kakor je znano iz zgodovine popularne glasbe, so tako v javnost prodrli mnogi. Beatli in Sex Pistolsi so s televizijskim nastopom celo povzročili pravo manijo. Avtor Kelly razlaga pank manijo: "Bilo je zelo razburljivo - ko so Sex Pistols bombardirali kulturno sredino, se je vse skupaj začelo z neverjetno hitrostjo." (Kelly, 1996:1)

Vendar se mnogo ljudi ne zadovolji zgolj z zvočnimi posnetki ali televizijskimi nastopi glasbenikov. Venier v svoji magistrski nalogi poudari globoko razliko med glasbenimi posnetki in živo glasbo. (Venier, 2003) Obiskovalci se vseeno rajši odločajo za obisk koncerta, "zakaj, poslušanje žive glasbe je na koncertu nekaj posebnega, višjega kot konzumiranje posnete glasbe, ki ji zaničljivo pravijo "muzika iz konzerve". (Venier, 2003:19) Izvajanje glasbe v živo ali prek računalniško (re)produciranih zvokov je v zadnjem času

¹⁵ *Backstage* je pojem, ki se v popularnoglasbenem slengu uporablja večkrat kot *zaodrje*, ki je bolj uporabljen v gledališki terminologiji. *Backstage* dogajanje je celotno dogajanje, ki se odvija za odrom in večinoma ni dostopno publiko. Weinstein (v:Shuker, 1994:205) uporablja tudi termin *frontstage*, to je javno dogajanje, pred publiko, kjer pride tudi do prostora interakcije. Tretji pojem je *stage*, oder, ki je prostor, kjer se odvija javna predstava. Zaradi lažjega razumevanja bom uporabljala pojma *backstage* in *frontstage* ter oder, ki se tudi uporabljajo v obravnavani temi. op.av.

ostalo tehnično vprašanje in ne vprašanje kvalitete v sprejemanju glasbenega izraza. Razvoj elektronske plesne glasbe je povzročil postmoderno mešanico tehničnih raznolikosti v uporabi glasbenega izraza. Andrea Rozina to opaža v svojem diplomskem delu: "Estetika plesne glasbe se razlikuje od estetike rock glasbe. Rock goji predstavo o glasbenih sposobnostih, še posebej igranja inštrumentov in nastopanja v živo. Plesna glasba pa koncept avtentičnosti postavi na glavo...plesno glasbo zato lahko označimo za prvo pravo tehnološko proizvedeno glasbo." (Rozina, 2004:19 v : Smith in Maughan, 1998:224)

Izbira občinstva, da si namesto "glasbe iz konzerve" privošči pravo doživetje glasbenega izkustva, je seveda odvisna od strukture občinstva, motiva obiska koncerta ipd., kar bi lahko raziskali z empiričnimi kvantitativnimi raziskavami. Bolj kot motiv obiska me tokrat zanima samo koncertno dogajanje v našem glavnem mestu in njegove pojavne razsežnosti.

Prostora dogajanja sta dva - Križanke in Gallusova dvorana Cankarjevega doma. Zanima me predvsem produkcija koncertov popularne glasbe, ki so izvajani v živo, pred občinstvom. Najprej bom poskušala definirati celoten koncertni dogodek v antropološki definiciji rituala.

2.1. Koncertni ritual

Koncert popularne ali klasične glasbe je ritual (obred), ki je podoben gledališki predstavi, razlika je v tem, da nastopajoči igrajo inštrumente in pojejo, gledalci pa so bolj ali manj udeleženi. Po Cazeneuveu je obred sklop določenih pravil, ki dejanju samemu dajejo vrednost in smisel za ljudi, ki se ga udeležujejo. "Obred je početje, ki se ponavlja po nesprejemljivih pravilih." (Cazeneuve, 1986: 14). Zaradi ponavljanja samega se v zavesti ljudi, ki obred izvajajo, oblikuje skupinska pripadnost nekemu višjemu namenu. Cazeneuve sklepa, da je potrebno odkriti območje, ki pokriva koncept obreda, ter z ustrezno etnografsko metodo najti njegova načela in pomene. (ibid:17) Glasbeni ritual lahko opazujemo z etnografsko metodo opazovanja z udeležbo ter pri tem odkrivamo zunanje pokazatelje dogajanja na odru ter pred njim - na tak način naj bi odkrili smisel ritualnega početja. Feld in Fox razmišljata o glasbenem ritualu v popularni glasbi:

"Glasba je zelo primerna za uporabo antropoloških pristopov k razumevanju družbenega in kulturnega pomena umetniških praks. Še posebej zato, ker je glasba povezana z ritualnimi in izvajalskimi konteksti (aktivnim sodelovanjem), zaradi njene informativne redundantnosti, zaradi poetične intenzifikacije besedil, formalizacije telesnih gibov skozi ples in družbene ter časovne koordinacije udeležencev v izvajanju glasbe." (Feld, Fox, V: Muršič, 1995:20).

Glasbeni ritual je transparenten ritual, predvsem zato, ker je dogajanje razvidno v polju nastopajočih in soudeleženih obiskovalcev - v intenzivnosti izvajalcev, v njihovi gestikulaciji in v stopnji vzpodbujanja obiskovalcev. Pri vsem tem je pomembno, kakšno predstavo naredijo nastopajoči in kako jo gledalci sprejmejo. Matej Venier o glasbenem ritualu: "Obred (ritual) je občinstvu namenjena predstava, zaznamovana z estetiko in s povzdignjenim načinom komunikacije. Izvajalci prevzamejo odgovornost za vtis, ki ga vzbudi obred kot celota" (Venier, 2003: 16) Nastopajoči so odgovorni za predstavo, obiskovalci pa za celoten potek predstave, pri čemer je ključen moment aktivna soudeležba pri koncertnem ritualu in ne zgolj pasivno poslušanje in opazovanje. Muršič opozarja na pomembno aktivno komponento v ritualu, ki je: "praviloma periodično in nevsakdanje dejanje, družbena akcija. Ritual je način ideološke indoktrinacije skozi obvezne telesne dejavnosti skupine ljudi" (Muršič, 1995: 251) Aktivna soudeležnost je ena najpomembnejših komponent rituala, s čimer mislim aktivno telesno udeležnost v ritualu. Ker imamo različne glasbene rituale, tudi primernost telesne aktivnosti ni vedno enaka. Adorno poudarja ločitev na t. i. Z-glasbo (lahko glasbo, zabavno glasbo) in visoko umetnost, med katerima so ločili že v antiki: "Njihova nizka umetnost je bila nadevana z ostanki omamno-orgiastičnega, kar je visoka umetnost izločila v znamenju napredujočega napredovanja narave in logizicma." (Adorno, 1986: 38-39) Prav orgiastičnost in užitek sta že od nekdaj ločevala dve plasti glasbene kulture na t. i. "visoko" umetnost brez telesnih užitkov in "nizko" umetnost, ki je z njima pogosto prepredena. Adorno na tem mestu jasno opredeli ohlapnejši, bolj "človeški" značaj zabavne glasbe, čeprav se sam zavzema za bolj "civilizirane in umetniške" glasbene izraze, ki ne poudarjajo užitka kot takega; pri zabavni glasbi so reakcije spontane, posledično je tudi stopnja telesne udeležnosti večja.

Matej Venier razlikuje rituale klasične glasbe glede na stopnjo udeležnosti: "Zunanje sodelovanje opazujočih poteka po tej ločitvi na ravni konvencije, sicer pa je občinstvo prepuščeno individualnemu doživljanju in interpretiranju obrednega dogajanja." (Venier, 2003: 18) O tem, na kakšen način bo občinstvo telesno udeleženo v ritualu, zavisi več dejavnikov - na je torej raven konvencije, obstajajo pa še različni, spontani razlogi. Rappaport stopnjo soudeležnosti v ritualu opredeli tudi s prostorom, ki deli občinstvo od nastopajočih: "Očitna meja so dvignjeni odri, arkade in zavese." (Rappaport, 1999: 39) Koncertne dvorane so lahko različne - s stoli ali brez, s plesiščem ali ne - veliko pa je odvisno od občinstva in praktične sposobnosti sprejetja in uporabe danega koncertnega prostora. Zaradi velikega odra, ki je značilen predvsem za stadionske koncerte, so nastopajoči dvignjeni nad občinstvo, zato delujejo kot vodje rituala, šamani, ki z nadrejenega položaja narekujejo

koncertno dogajanje. Za aktivnejši ritual je pomembna komunikacija med nastopajočimi in občinstvom, vendar Muršič opozarja tudi na občutek pripadnosti: "Kljub temu, da velike rock zvezde stojijo na nekaj metrov visokih odrih in so oddaljene od poslušalstva, na svoj način pripadajo skupnosti poslušalcev. Občutenje rockovske skupnosti je eden od temeljev delovanja rock mitologije." (Muršič, 1995: 31-32). Vsekakor med občinstvom in nastopajočimi kljub odrski postavitvi poteka komunikacija, ki je odvisna od norm določenega rituala in na tak način se oblikuje občutek pripadnosti in užitek pri sodelovanju v ritualu. Dick Hebdige (1980: 108) opiše pank koncertni ritual, kateremu pripiše zaslugo rušenja družbenih norm koncertnega rituala - meja med občinstvom in nastopajočimi se briše do celo popolnega zlitja s publiko in glasbeniki:

"Sam postopek ni edinstven, meja med umetnikom in publiko se je pogosto pojavljala v revolucionarni estetiki Brechta, nadrealistov, dadaistov in Marcusa, kot metafora vedno večje razdvojenosti med umetnostjo in sna o resničnosti vsakdanjega življenja v kapitalizmu." (ibid.) Takšen koncept koncertnega rituala, ki spominja na novo gledališče, je povzročil kaotične dogodke na pank koncertih - Hebdige navaja koncert skupine Clash leta 1977 v klubu *Rainbow*, kjer je prišlo do izgrediv v publiko. "Publika je lomila stole in jih metala na oder. S tem ravnanjem je vsak nastop pokazal na možnost, da se stvari spremenijo, to je pankerju pomenila obvezna udeležba na koncertu." (ibid: 109) Na videz kaotično in nesmiselno dogajanje na omenjenem koncertu naj bi bilo simptom nečesa drugega, Hebdige opozarja na nezadovoljstvo mladostnikov iz delavskega razreda in željo po spremembi, kar so poskušali izražati z nihilistično držo in zvesto pripadnostjo subkulturi. (ibid.)

Samo dogajanje na koncertih popularne glasbe je odvisno od slogovnih značilnosti izvajalcev, iz literature je poznan pankovski plesni ritual pogo (Hebdige, 1980) in metalsko "slamanje" z glavo (Weinstein, v: Shuker, 1994). Na splošno velja, da vsak posamezni glasbeni stil rodi nov plesni gib, ki se "prilega" glasbeni podlagi.

Znotraj posameznega sloga obstajajo vzorci aktivnosti in imidžev, ki so značilni za določeno skupino ljudi, "v integriranih skupinah je način komunikacije največkrat razumljiv samo njim samim." (Muršič, 1995:22) Tudi kadar je dejanje ohlapno, da dopušča improvizacijo, Cazeneuve trdi, da: "ostaja zvesto določenim pravilom, ki tvorijo prav tisto, kar je v njem obrednega". (Cazeneuve, 1986:14)

Poglejmo si izvajalce klasičnega in popularno-glasbenega rituala.

Izvajalci klasičnega rituala so v prvi vrsti *dirigent*, ki povezuje in nadzoruje orkester (Adorno, 1986: 139) ter orkester sam, ki glasbo izvaja. Pomembnost dirigiranja ni zanemarljiva, saj vodja - dirigent - sporoča orkestru in publiko svoje videnje, interpretacijo glasbenega dela.

(Venier, 2003: 19) Canetti priča o veliki moči dirigenta, ki nadvladuje tako orkester, kot občinstvo:

"Mirno sedenje poslušalcev je cilj tako dirigenta kot orkestra. Pred prihodom dirigenta se poslušalci pogovarjajo med sabo in iščejo mesta v dvorani. Nobenega ne moti prisotnost glasbenikov. Ko se pojavi dirigent, vse utihne. Dirigent stoji na podiju, se izkašljeje, dvigne taktirko: vse utihne in vse se pomiri....V času koncerta je dirigent vodja mase v dvorani." (Canetti, 1984: 328-329) Canetti izpostavi dirigentovo socialno avtoriteto, ki jo uživa v skupnosti, Adorno pa opozori, da to ni edini tip glasbenika, ki nosi tako moč: "Na podobne poteze naletimo pri virtuozu, na primer virtuozu Lisztovega tipa. V identifikaciji z njim se izdivjajo fantazije moči, nekaznovano, ker ostanejo neoprijemljive." (Adorno, 1986: 141) Dirigent v družbi velja za element moči, za nekaj, kar je nujno in kar vzdržuje patino kvalitetne izvedbe. Zakaj, Adorno poudarja socialno-psihološko funkcijo dirigenta¹⁶ in pravi, da je simbol voditelja, ki ga ljudstvo potrebuje. (ibid.) Dirigent predstavlja krotilca, ki nadzoruje orkester in kroti občinstvo, lahko ga celo označimo z duhovnikom (Muršič, 1995: 23) ali šamanom, ki povezuje in nadzoruje celoten obred. Dirigent povezuje orkester, saj glasbeniki med sabo ne komunicirajo, ravnavajo se le po partituri in po znakih, ki jih daje dirigent.

Zanimiva je relacija med orkestrom in dirigentom, ki ni vedno v funkciji oboževanja- orkester pričakuje od dirigenta poznavanje partiture, da sliši vsako napačno noto ter zna izvabiti iz orkestra tudi tisto, kar je "zapisano med notami". (Adorno, 1986:144-145)

Po drugi strani pa je zanimiva razlaga: "Orkester je do dirigenta ambivalenten. Medtem, ko pripravljen na bleščeče dosežke, hlepi, da bi ga vzel na vajeti, ga hkrati sumniči kot parazita, ki mu samemu ni treba ne gosti ne trobiti in ki se uveljavlja na račun tistih, ki igrajo." (ibid.) Tak odnos orkestra do dirigenta bi lahko razumeli kot odpor do avtoritete ter predvsem kot ljubosumnost na vodjo, dirigenta, ki namesto, da bi bil soudeležen v samem izvajanju glasbe, le nadzoruje sam potek, ter zato, domnevno po krivem, dobi tudi dobršen del pozornosti občinstva. Adorno razlaga to "ojdipsko stanje", kakor mu pravi, kot travmo, ki jo poklicni glasbeniki doživljajo zaradi kroničnega nezadovoljstva s svojim poklicem, v primeru, ko jim družba sporoči, da niso "wunderkindi" temveč le povprečni državni uslužbenci, ki opravljajo svoje delo. (ibid.) Orkester sam po sebi niti ni tako homogen, kakor se kaže: "Njihova današnja podoba je glasbeni ostanek anarhične blagovne produkcije, tudi po tem je mikrokozmos družbe, ki se je razvil v nekem samoniklem procesu... V oči bije razkorak med

¹⁶ Zanimiva je Wagnerjeva oznaka; "Ne biti cesar ali kralj, temveč stati kot dirigent." (Adorno, 1986:145) primer je zapisan po Adornovi knjigi *The Authoritarian Personality* iz leta 1950. op.av.

arhaičnim inventarjem orkestra, ki novosti prav nič ne mara in ki ga določa socialna konvencija, da niti ne omenimo zastarele načine igranja ..." (Adorno, 1986: 155)

Frankfurtska šola na tem mestu kritizira arhaično okorelost orkestrov in nepripravljenost za izzive modernosti, vendar v isti sapi Adorno tudi prizna, da se v zadnjem času pojavljajo mladi orkestrski glasbeniki, ki vnašajo nov veter. Kljub vsemu na mestu prej (Adorno, 1986: 153) zapiše, da je glasbena rezultanta v razmerju med dirigentom in orkestrom protiglasbeni kompromis. Dirigentova avtoritativnost bo delovala tam, kjer bo dovolj pripravljenosti za medsebojno sodelovanje, za solidarnost, ali kakor ga imenuje Thornstein Veblen¹⁷ (ibid.), za *instinct of workmanship*, kar pa je nujni pogoj za sodelovanje vodje in glasbenikov.

V popularni glasbi je komunikacija med glasbeniki zelo pomembna, saj je trenutek, ko nastopi določen akord, vedno odločilen, glasbeniki se med sabo poslušajo, gledajo, si dajajo signale (ritem kitarist npr. posluša bobnarja, ki daje ritem).

V popularno-glasbenem ritualu prevzame funkcijo vodilnega izvajalca protagonist, pevec skupine ali v novejšem času DJ¹⁸, ki igra vlogo koordinatorja rituala - z gestikulacijo, gibi, vzpodbujanjem in s svojim energičnim nastopom vzpodbuja tako občinstvo kot nastopajoče.

Vodilno vlogo protagonista v ritualu izpriča naslednja trditev Rajka Muršiča: "Ariana Volarić primerja rockovski koncert z liturgijsko službo, saj ima glasba na koncertih svoje vernike (poslušalce) in vpeljance (glasbene kritike) ter duhovnike (glasbenike)." (Muršič, 1995: 23) Glasbeniki so v tem primeru vodje rituala, ki narekujejo sam potek dogajanja na prizorišču. Tak je npr. vznemirjen poziv pevca Siddharte pred tridesettisoč glavo množico Plečnikovega stadiona za Bežigradom: "Naj se trese, naj se trese!" Seveda pa je odziv publike odvisen od glasbenikove karizme. Znani so primeri, ko publika zavrne nastopajoče z žvižganjem, prav zato so potrebne določene veščine socialnega komuniciranja - Ule in Kline trdita, da: "mora komunikator zares posedovati tisto lastnost, na katero se opira v svojem sporočanju; npr. mora biti strokovnjak, če nastopa kot strokovna avtoriteta, mora biti resnično privlačen, če želi narediti vtis s svojo osebnostjo, mora imeti referenčno moč". (Ule; Kline, 1996: 101)

Protagonist ima v popularno-glasbenem ritualu vlogo vzornika in šamana oz. referenčne osebe, po kateri se njegovi privrženci zgledujejo, tako po obnašanju kot po videzu.

¹⁷ Thornstein Veblen je avtor temeljnega dela "*The Theory of the Leisure Class*" iz leta 1899, ki je prvo delo, ki prosti čas obravnava kot posledico gospodarskega in ekonomskega sistema, ki uvaja demonstrativno brezdelje. Ekonomski faktor zaznamuje življenjski slog nekega razreda. (V: Blaukopf, 1993:105-107)

¹⁸ Disk jockey (ang. j.) mojster diskov, ki z različnimi prijemi na analognih in računalniških aparaturoh izvablja zvok z vinilnih in digitalnih plošč. V rave in techno kulturi DJ prevzema vlogo protagonista, vodjo rituala. op.av.

Tezo o didžeju - šamanu, ki ima močno vlogo v sodobni plesni popularni produkciji, je razvil Huttson: "Menim, da je DJ prispodoba šamana, ki ob pomoči simbolov vodi rajverje na ekstatično potovanje do raja - pred družbena stanja nerazlikovanja in skupnosti." (Huttson, V: Rozina, 2004: 20)

2.2. Vsebina in forma koncertnega rituala

Adorno (1986: 37-59) kriterij razločevanja med t. i. klasično glasbo in lahko glasbo oz. "šlagerjem" najde v izobraženosti konzumentov glasbe, lahki glasbi očita standardizacijo in ji pripiše pojem propada (ibid :39), Kurt Blaukopf v delu Glasba v družbenih spremembah (Temeljne poteze sociologije glasbe) v 23. poglavju o raziskavi občinstva (1993: 256-265) opredeli razlikovanje med "lahko" in "resno" glasbo takole:

"Odpovedali smo se uporabi terminov "lahka" glasba in "resna" glasba kot socioloških kategorij, saj se zdi pravilneje, da pri razločevanju glavnih tipov glasbenega vedenja izhajamo iz družbenega konteksta, ki mu tipi pripadajo." (Blaukopf, 1993: 256) Namesto resne glasbe, ki je po Blaukopfovem mnenju sociološki pojem, uvede termin umetniška glasba, namesto lahke glasbe pa poljudna glasba. Termin lahka glasba, ki ga uporablja Adorno (ibid.), je lahko razumljen slabšalno in izključuje možnost, da je tudi popularna glasba lahko umetnost.

Razlikovanje glasbe glede na družbeni kontekst in opredeljevanje kriterijev med popularno glasbo in klasično glasbo se mi zdi pravilneje, saj ustreza objektivnemu opisovanju družbenih pojavov, nastalih v evropskem prostoru.

Skozi zgodovino je glasbeni ritual dobival različne konotacije, trenutno stanje značaja koncerta popularne glasbe in klasičnega glasbenega koncerta pa se je izoblikovalo skozi zgodovino moderne evropske kulture (Blaukopf, Frith). Tudi klasični koncertni ritual, ki v sodobnem svetu deluje na principu ustaljenih in umirjenih pravil obnašanja, je skozi zgodovino dobival različne obraze: "Francoski romantični skladatelj Hector Berlioz je, recimo, na začetku 19. stoletja takole opisoval dogajanja ob izvajanju Beethovneve Pete simfonije:

"Ni bilo niti enega dela Pete Simfonije, v katerem cel parter ne bi vstal na noge in s svojimi kriki prekrival grmenje orkestra. Pogosto niso mogli niti sami glasbeniki, paralizirani zaradi vzburljenja, nadaljevati izvajanja. V ložah so se mnogi skrivali, da ne bi bilo mogoče videti njihovega razjokanega obraza. Nekateri mladeniči so se smejali kot norci, medtem, ko so se drugi zvižali s telesom. Gospe so padale v živčne krize, tako, da so jih morali odnašati iz dvorane." (V: Muršič, 1995: 22-23)

Pričujoči opis bolj spominja na najstniški popkoncert kot na temelj evropske glasbene kulture. Glasbeni ritual se spreminja skozi zgodovino, popkoncert v petdesetih letih prejšnjega stoletja se npr. razlikuje od današnjih svetovnih turnej popskupin. Klasični koncert je bil v preteklosti manj rigiden kot dandanes. Kuret povzema kritiko koncerta Orkestra Slovenske filharmonije iz začetka 20. stoletja, zapisano v Slovenskem narodu:

"Kadar so igrali v Unionu, so nastopali ob pogrnenih mizah ... Glasbenike je motilo, da so morali igrati ob pijači in jedači na mizah ter da je bilo občinstvo težko pripraviti k primernemu obnašanju. Kritik je še zapisal, da koncert brezpogojno zahteva, da vsak poslušalec "pazno" sedi na svojem stolu in da je užitek ob filharmoničnem delu šele tedaj pravi, če ne poteka pri pogrnenih mizah." (v: Tomc, 2002: 143)

Ritual klasične glasbe, kot ga poznamo danes, je plod institucije umetnostne kritike ter pedagoškega procesa, ki so ga otroci deležni v šolskem sistemu. Že od malih nog jih učitelji glasbene vzgoje učijo o civilizacijskem in estetskem pomenu visoke kulture. Tudi državne institucije so se vključile v glasbeno vzgojo - Cankarjev dom ima npr. poseben program za glasbeno vzgojo, kjer se mladi obiskovalci lahko učijo pravil klasičnega rituala. (Cankarjev dom, program 2004/2005).

Če bi razmišljali v antropološkem jeziku, bi izhajali iz trditve, da so razlike znotraj ene skupine lahko večje od razlik med dvema različnima skupinama; tako je tudi v primeru slogovnih razlik znotraj popularne glasbe, na katere se ne moremo zanašati, saj so idealnotipske. Razlike med dvema skupinama pa vseeno obstajajo - klasični ritual se razlikuje od rituala popularne glasbe. Vendar, kaj so osnovne poteze, ki razlikujejo oba koncertna rituala?

V opredelitvi bom v grobem opisala glavne razlike med ritualom popularne glasbe in ritualom klasične glasbe, ob čemer se bom osredotočila na vsebino in formo obeh smeri v glasbi. Takšno opredelitev sem izbrala zaradi lažjega razločevanja med obema oblikama glasbenih izrazov.

Vseбина glasbenega rituala se ne navezuje, kakor trdi Muršič, "glede na vsebino samega dogajanja, ampak v smereh, v katere kažejo vektorji udeležnosti". (Muršič, 1994: 24). Z vsebino mislim na skupek značilnosti, ki se pripisujejo posameznemu ritualu in sem jih zasledila v literaturi, pa tudi v časopisnih člankih, ki jih pišejo recenzenti klasičnih koncertov ter rock kritiki.

V grobem bom razločila klasični in popularnoglasbeni ritual glede na pomen in vrednote, ki ga rituala uživata, s tem mislim na prepoznavnost, ki sta si jo oba, tako klasični kot popularni, prislužila pri teoretikih in glasbenih kritikih, ki so se ukvarjali s tematiko.

S *formo* rituala mislim opisati zunanjo formo celote glede na aktivnosti udeležencev v dogajanju in predvsem način, na katerega se manifestira vsebina rituala. O tem Aksnes: "Pomen glasbe torej lahko najdemo v glasbi sami, v njenih izven glasbenih, predvsem asociativnih konotacijah, v njeni družbeni vlogi ali čustvenem svetu, ki ga odpira." (Aksnes, V: Venier; 2003: 41) Forma rituala so strukturirane in nestrukturirane interakcije pa tudi pričakovane (predpisane) in nepričakovane aktivnosti.

2.2.1. Vsebina koncertnega rituala

Z vsebino koncertnega rituala nameravam prikazati vsebinske ideale koncertnih ritualov, ki so zapisani v literaturi, in so zato posledično idealno-tipski.

2.2.1.1. Koncert klasične glasbe

Pri primeru klasičnega glasbenega dela oz. "umetniškega dela 19. oz. 20. stoletja" Kurt Blaukopf (1993: 256-265) izpostavi predvsem sledeči vrednoti pri obravnavanju glasbe:

- *orkestralni zvočni ideal*, ki je povezan z gradnjo koncertnih dvoran, v katerih odmev traja nekoliko več ali nekoliko manj od dveh sekund, (ibid:238)
- *estetsko učinkovanje glasbe*, ki temelji na etičnem in civilizacijskem pomenu, ki ga nosi visoka glasba". (ibid. 256)

Pri koncertu klasične glasbe je ena pomembnejših komponent akustika oz. tehnični vpliv na izvedbo glasbe, ki ga Blaukopf imenuje orkestralni zvočni ideal. Anketiranci v anketi o dognanih tipih poslušalstva, ki jo navaja Blaukopf (1993: 264), o vprašanju, ali klasično glasbo rajši poslušajo po radiu ali na koncertu, je večina anketirancev odgovorilo, da klasično glasbo rajši poslušajo na koncertu. (ibid.) Akustiko koncertne dvorane kot enega pomembnejših elementov obravnavanja klasične glasbe navaja tudi Venier (2003: 35):

"Bistvena lastnost koncertne dvorane je njena akustika. Le-tej so podrejene mere in oblika prostora. Pri poslušanju glasbe se pojavi sinesteziya, psihični pojav, pri katerem vzbudijo čutni dražljaji predstave v drugem čutnem območju. Slušni dražljaji lahko vzbudijo poleg slušnih predstav tudi vizualne." (ibid.) Ta neverjetni podatek priča o totaliteti zvoka pri živi izvedbi klasične glasbe, čutne zaznave so omejene le na sluh, ki je odvisen od prestižnosti koncertne dvorane, kjer se glasba izvaja (npr. različne operne in filharmonične hiše po svetu), pa

odlikuje njihova akustičnost oziroma odmev, ki naj traja nekoliko več ali nekoliko manj od dveh sekund. (Blaukopf, 1993: 238)

Svetovno znani virtuozi klasičnih inštrumentov, strokovnjaki za izvedbo določenega dela in predvsem vrhunski dirigenti so kriteriji vrhunske izvedbe, o tem priča tudi Adorno:

"Glasbeniki skoraj ne spodbijajo, da javna veljava dirigenta daleč presega prispevek večine izmed njih pri predvajanju glasbe. Dirigent ne uživa slave zaradi sposobnosti pri izvedbi partiture, vsaj ne samo zaradi nje. Imago je, in to moči, ki jo vidno uteleša kot izpostavljena figura in z udarno gestiko." (Adorno, 1986: 141) Venier opozarja na sicer zelo pomembno vlogo dirigenta, vendar pa tudi na njegovo nemoč pri izvedbi dela: "Kljub temu, da je formalno vrh strokovne hierarhije v orkestru, navadno ne more določati zasedbe orkestra in ne more vplivati na vrsto drugih dejavnikov, ki vplivajo na kvalitetno delo ansambla. "

(Venier, 2003: 65)

Vrednote poslušalcev klasične glasbe na koncertu se vrtijo okoli višjega etičnega namena, ki ga ima glasba, Venier razmišlja, da: "Intenzivno doživljanje glasbe, ki vključuje tudi razumevanje glasbene forme in etičnih ter estetskih konotacij glasbenega teksta, spada v območje mišljenja." (Venier, 2003: 41) Z etičnim namenom mislim predvsem na pomen, ki ga uživa visoka glasba v meščanski kulturi. Ta je razumljena kot najbolj omikana in civilizirana glasbena oblika, ki povečuje humanistična načela. Zanj je potreben ritual, ki spoštljivo ravna z glasbeniki in glasbenim delom, saj je vsak šum moteč. Klasičnega rituala se učijo tudi otroci in dijaki v izobraževalnem sistemu, pri glasbeni vzgoji, zato bi lahko rekli, da je ritual enoten, naučen ter ne prenese večjih sprememb v vedenju. Užitek v klasičnem glasbenem ritualu je vezan na slušno doživetje. Frith piše o užitku in z njim povezanih čustvih v doživljanju glasbe: "Abstrakcija po opredelitvi nasprotuje čutnosti. Ta domneva izhaja iz običajnega meščanskega presojanja glasbenega užitka; glasba naj bi opisovala nekaj drugega, bila naj bi znak doživetja, ne pa doživetje samo." (Frith, 1986: 164) Klasična glasba je znak doživetja skladateljev in njenih izvajalcev, poslušalci klasične glasbe iščejo glasbeno doživetje v abstraktnosti glasbenega izraza, v zaporedju znakov - tonov, taktov, zvokov. Venier: "Ko poslušalec tonalno-ritmični vzorec obdela s stališča svoje kulturne, etične in moralne izkušnje, je lahko, kljub temu, da ga primarna estetska zaznava ni zadovoljila, nagrajen s sekundarnim estetskim doživetjem." (Venier, 2003: 41) V klasičnem ritualu je doživetje podrejeno ritualu, poslušalec ima občutek, da je poslušal vrhunsko glasbo in je že to samo po sebi estetski užitek.

2.2.1.2. Koncert popularne glasbe

Pri primeru koncerta popularne glasbe pa se vsebinski ideali spremenijo.

- *Zabava in brezdelje* sta po vsej verjetnosti dva izmed razlogov obiska koncerta popularne glasbe. Velikokrat popularno glasbo imenujemo tudi *zabavna* glasba.

(Grossberg, 1992: 159): "Trditev, da je rockglasba¹⁹ "stvar", zaradi katere se zabavaš in proslavljaš dobre čase, ni iz trte zvita. Za današnjo mladino je zabava izjemno pomembna vrednota."

Vendar zabava ni koncept sam po sebi, zabava je tesno povezana z užitkom (Frith, 1989: 164-165), užitek pa je občutje, s katerim pridemo do stanja, ko pravimo, da se zabavamo.

(Grossberg, 1992: 163-164)

Na kratko bom povzela razmerje med zabavo, čustvi in užitkom v glasbenem doživljanju, kakor jih obravnavata Grossberg in Frith.

Grossberg definira čustva (affect) kot zelo pomemben element pri definiciji fanovstva,²⁰ saj so čustva tisti del naših aktivnosti, ki jih povezujemo z razpoloženjem, voljo, željami, ali nasploh z našim delovanjem. Prav čustva, emocije so tisti vzgib, ki povzročijo akt oboževanja določene glasbene zvrsti ali pa so zgolj vzgib, ki napelje na udeležnost v glasbenem ritualu.

Emocije so prav tako tesno povezane s telesnim uživanjem, ki ga pogojujejo npr. ples, uživanje alkohola ali drog, spolnost, celo imidž. (ibid: 165)

Grossberg na tem mestu poveže užitek, čustva in zabavo. "Rock 'n' roll ni užitek per se, ampak je posebna vrsta organizacije užitka, je *namera*, kako oblikovati užitke v zabavo." (Grossberg, 1992: 165) S to povezavo označi mladostnike, kot najvišjo ciljno skupino popularne glasbe, kot ciljno skupino, ki s pomočjo popularnega glasbenega rituala išče užitek v doživljanju glasbe same. Sam poda primer rock'n' rolla: "Rock deluje na afektni ravni našega vsakdanjega življenja, z rockom najdemo nove oblike užitka in vznemirjenja, da bi se lahko soočili z novimi oblikami bolečin in frustracij." (ibid: 164) Popularna glasba ima z razliko od klasične glasbe večji pomen na telesnem doživljanju izvajane glasbe - ples, petje ipd. so telesna vadba, njen cilj pa je osebni užitek.

Frith (1986: 164) poda razlog za užitek v rock tekstih: "Petje je telesni užitek in mi uživamo,

¹⁹ Rock glasba kot žanrska oblika znotraj popularne glasbe. Enako velja za techno, hip-hop, popevko ipd... Tudi znotraj rockglasbe najdemo žanrske opredelitve; npr. grunge, pank-rock, simfo-rock, art-rock, progresivni rock ipd. op.av.

²⁰ Oboževalstvo. Fan (angl. j.) je oseba, ki z različnimi sredstvi in predsvem z *namero*, časti izvajalca popularne glasbe.

ko slišimo nekoga peti, ker nas glas, zvok, kot tak, takoj čutno privlači, in ne, ker izraža nekaj drugega, ali ker glas predstavlja osebo, ki se s kriva za njim." Z razliko od klasičnih opernih arij, ki dovoljujejo le poslušanje, pa pop ritual dovoljuje tudi aktivno participacijo, tudi brez posluha. Glasbeno doživetje zaradi doživetja samega; tako podobno razmišljata oba teoretika, Grossberg in Frith, ki vidita razlog v telesnem uživanju, ki ga izvablja glasba, do uživanja pa se pride s telesno participacijo. Zabava, užitek in čustva so pomemben segment pri obravnavanju popularne glasbe, hkrati z užitkom samim pa je telo tesno udeleženo v sam proces glasbenega rituala. Užitek je stanje, ki se dogaja v času brezdolja. Zato sem užitek povezala z brezdoljem, ki je prav tako kot popularna glasba tesno povezan s procesom kapitalistične proizvodnje in potrošnje.

Brezdelje je čas, ko posameznik uživa obdobje ne-dela. Raziskovalci fenomena brezdolja so čas brezdolja tesno povezali s potrošnjo: "Brezdelje je postalo čas nakupovanja in potrošnje dobrin". (Frith, 1986: 243) Potrošnja pa je bila sploh možna zaradi vzpostavitve kapitalističnih odnosov in spremenjenih družbenih razmer, ki so najbolj označile mladino kot nov družbeni razred, ki ima zaradi daljšega šolanja, preložene gratifikacije več prostega časa. "Od tedaj (od 60-ih let dalje, op.av.) so v zapisih o mladini delavskega razreda poudarjali brezdolje in užitek." (ibid: 182)

Brezdelje je pogojeno s *potrošnjo*, spremlja pa ga užitek. Oba sta del vrednostnega sistema popularne glasbe kot potrošnega materiala. Občinstvo obišče koncert popglasbe, ker je to del njihovega aktivnega preživljanja brezdolja, prav tako pa se ob preživljanju brezdolja opravljajo dejavnosti, kot so npr. petje in plesanje, ki sta del užitka, ki vodi v zabavo.

- Upor in eskapizem

Prve mladinske subkulture so se pojavile po 2. svetovni vojni, ustvarile so samosvoj življenjski stil in povzročile pravo revolucijo v dožemanju odraslosti. Označile so mladostništvo kot novo starostno kategorijo. Mladostniki, ki so hodili v šolo in niso bili zaposleni, so postali nova ciljna skupina kapitalistične proizvodnje. Popularno glasbo teoretiki sociologije glasbe največkrat povezujejo s starostno pripadnostjo (Frith: 1986; Grossberg: 1992), še posebej če gre za tisti segment popularne glasbe, ki je oblikoval mladostniške skupine, ki so razvile sebi lasten način življenja, imidža in vrednot z namenom, da bi se razlikovale od večinske populacije ali tako imenovanega mainstreama. O tem Frith:

"Glasba se v enaki meri uporablja tudi za razlikovanje mladih od starih, označuje nek prostor, čas ali priložnost kot lastnino mladih." (Frith, 1986: 213)

Vendar seveda ne moremo trditi, da popularno glasbo poslušajo samo mladi ljudje, zavedati se je treba, da je znotraj žanrskih opredelitev popularne glasbe najti različne fanovske baze -

od subkulturnih do popolnoma mainstream poslušalcev, ter tudi različnih socialnih in starostnih razredov. Z različnimi žanri popularne glasbe se je razvil tudi odnos poslušalcev do dominantne kulture - subkulture so se npr. dominantni kulturi upirale, jo skušale obravnavati na samosvoj način, medtem ko je mainstream glasbena kultura ostajala zvesta dominantni kulturi in se ji ni upirala.

Grossberg razmišlja o glasbenih zvrsteh na način, da izražajo različne stopnje nasprotovanja dominantni kulturi: "Rock je razvil različne stopnje v odnosu do dominantne kulture, lahko zelo odkrito nasprotuje dominantni kulturi (taka je npr. politična protikultura²¹), lahko pa ponuja alternativo dominantni kulturi (primer glitter rocka²²), nazadnje lahko označi dominantno kulturo za popolnoma irelevantno (primer popkulture). Na ta način se oblikujejo sovražen, tekmovalen in neodvisen odnos do dominantne kulture." (Grossberg, 1992: 171)

Grossberg elegantno označi stopnjo nasprotovanja dominantni kulturi - v primeru protikulture se kaže subkulturno in uporniško nasprotovanje svetu, v primeru glitter rocka se glasbeni izraz primerja z načeli dominantne kulture, vendar vseeno oblikuje svojevrsten eskapistični izraz, v primeru pop kulture pa se glasbeni izraz približuje eskapističnemu izrazu. Vsem oblikam popularne glasbe je skupen tržni princip javnega nastopanja, razpečevanja avdio in video posnetkov ter pojavljanja v javnih občilih.

2.2.2. Forma koncertnega rituala

2.2.2.1. Koncert klasične glasbe

Koncertna forma klasične glasbe sledi evropski tradiciji družbeno sprejetega vedenja, (ne)napisanih pravil oblačenja in naučenih gest, ki sodijo k ritualu klasične glasbe. Vendar poslušanje klasične glasbe zaposli večji del pozornosti obiskovalca. Venier razmišlja: "Izvedba glasbenega dela je za obiskovalca koncerta osrednji predmet zaznavanja. Med koncertom zaposluje največji del njegovega zaznavnega aparata in za omejen čas predstavlja podobo njegovega sveta." (Venier, 2003: 35) V nasprotju s koncerti popularne glasbe, ki jih poimenujejo tudi predstave (Frith, Grossberg, Shuker), koncert klasične glasbe deluje mnogo bolj asketsko, brez posebne postavitve odra in brez posebnih svetlobnih efektov. "Praviloma

²¹ Counterculture (ang.j.) ali protikultura (op.av)

²² Glitter rock se je pojavil v Zda sredi 70-tih let prejšnjega stoletja. Glavne značilnosti so bile bleščava oprava, ličenje, zelo ekspresivna predstava z uporabljenimi različnimi sredstvi, poudarjena biseksualnost ipd. Glavna predstavnik sta David Bowie in Garry Glitter.

pa poslušanje žive izvedbe klasične glasbe tako zaposluje duha, da je dodatna vizualizacija odveč." (Venier, 2003: 45)

Koncert klasične glasbe je dogodek, ki naj bi od obiskovalca zahteval izbrano garderobo in urejen videz. V nasprotju z obiskom kina ali ulične predstave, zahteva obisk klasičnega koncerta rigidno določena pravila obnašanja in zunanjšega videza. Sicer ni znano, da bi v katerikoli državni ustanovi v Ljubljani (Filharmoniji, Operi in baletu, Cankarjevem domu) zahtevali najboljšo garderobo, ki jo obiskovalec premore, ter da bi - posledično - zavrnil obiskovalca, ki bi svojo pozornost klasični tradiciji izkazoval v kavbojkah, supergah ali trenirki. Že manjši vpogled v klientelo pa pokaže, da je garderoba prej izbrana kot zanemarjena.

Potemtakem obisk klasičnega koncerta sledi evropski malomeščanski tradiciji, ki takšen ritual povečuje in mu izkazuje večjo mero estetske pozornosti. Veliko je odvisno od samega pedagoškega procesa, ki so ga deležni otroci in dijaki v izobraževalnem sistemu – ob obisku opere, filharmonije in gledališča navadno učitelji namenijo uro ali dve obravnavi primerne obnašanja med predstavo. Pedagoškemu procesu sledijo pravila obnašanja na koncertu klasične glasbe, o tem Small: "Od obiskovalcev, ki se udeležijo simfoničnega koncerta se pričakuje, da se obnašajo formalno in da so tiho. Pričakovano obnašanje je mirno in tiho sedenje, pri čemer obiskovalec pozorno sledi predstavi in lahko pokaže navdušenje le na koncu predstave. Čeprav je simfonična glasba lahko tudi zelo dramatična, je popolnoma neprimerno kazati zunanje znake čustvenega zanosa." (Small V: Shuker, 1994: 206) Ritual klasične glasbe ne dovoljuje odstopanj od privzetega vzorca, Venier omenja tudi pogovor, ki je prav tako nezaželena aktivnost poslušalcev: "*Pogovor je dovoljen do trenutka, ko pride orkester na oder in med preludiranjem pred uglaševanjem. Obiskovalci koncerta lahko med izvedbo neposredno komunicirajo le s sosedom(a). Navadno prihajajo ljudje na koncert v parih, tako kot v kino ali v gledališče. Do intenzivne izmenjave mnenj o programu in izvedbi pride navadno v pavzi koncerta v foajeju in takoj po koncertu na poti iz dvorane v garderobe.*" (Venier, 2003: 65)

Jeseni 2003 je Cankarjev dom izdal pravila o obnašanju v največjem ljubljanskem kulturnem hramu. Zaradi večjih neprijetnih dogodkov (zgodilo se je npr., da sta neznani dami med predstavo pili šampanjec kar iz steklenice)²³, je vodstvo opredelilo dopustna in nedopustna vedenja, med katere npr. sodi izklopljen telefon, mirno sedenje brez konzumiranja hrane in pijače, obiskovalcu je na dodeljenem sedežu dodeljeno desno naslonjalo za roke, med

²³ Sestavek v reviji Jana – 10. 7. 2003, str. 15.

predstavo ni vljudno spanje in smrčanje. Več let pa smo na vstopnicah za predstave v Cankarjevem domu lahko prebrali opozorila, ki se tičejo našega zdravja, saj z glasnim kašljanjem, kihanjem ali prehladom motimo druge obiskovalce koncerta. To opozorilo pa prehlajeni obiskovalci slišijo tudi tik pred začetkom predstave.

Znano je tudi naučeno obnašanje med koncertom, ki vključuje sodelovanje občinstva med in po končani predstavi. Čeprav je komunikacija med občinstvom in nastopajočimi v primeru klasičnega koncerta minimalna, vseeno ni zanemarljiva. Signali, ki med izvajanjem dela prihajajo iz publike, niso nepomembni. Venier, ki je raziskoval ritual klasične glasbe:

"Hrup in kašljanje iz publike navadno sledita napakam v izvedbi ali pa kažeta na nestrinjanje publike s programom. Oboje izvajalce praviloma demoralizira." (Venier, 2003: 61) Posebej nezaželeno je ploskanje med posameznimi glasbenimi stavki, pri čemer manj glasbeno izobražene poslušalce lahko na to opozori priložnostna zloženka programa predstave. Ploskanje je zaželeno le ob koncu predstave, ko se mu lahko pridružijo ovacije in redki navdušeni vzkliki, ki kažejo na res dobro izvedeno delo po mnenju občinstva. Venier neizobražene poslušalce po zgledu Adornovih tipov imenuje "protiglasbeni elementi." "Protiglasbeni elementi izstopajo iz množice po svojem obnašanju, ki ni v skladu s pričakovanimi pravili obnašanja v koncertni dvorani. Vendar "množica" koncertni izvedbi sledi in jo soustvarja. Sestavljena je iz posameznikov, ki glasbo različno doživljajo. Kot glasbeni konzumenti spadajo v psihosocialno polje, v mnogokotnik, v katerega ogliščih stojijo kot mejna stanja Adornovi tipi. (Verjetno je v koncertni dvorani malo izrazito protiglasbenih elementov, saj je obisk koncerta prostovoljno dejanje.)" (Venier, 2003: 50)

2.2.2.2. Koncert popularne glasbe

Koncert popularne glasbe lahko zajema zelo različne pojavne oblike, ki se lahko strogo ločijo od dominantnega sveta in mu nasprotujejo (tak je primer mladinskih subkultur), na drugi strani pa lahko vedenje na popkoncertu v mnogočem spominja na klasični ritual (npr. sedežni red v dvorani, onemogočen je ples ipd.).

V osnovi je forma pop rituala mnogo bolj sproščena, v vseh stopnjah nastopa se od obiskovalcev ne prepoveduje, ampak pričakuje sodelovanje v celotnem ritualu. Shuker navaja lastnosti rock rituala: "Na rockkoncertih so obiskovalci sproščeni, glasni in demonstrativni. To je še posebej značilno za čas med predstavo, ko vreščanje, ploskanje in tepetanje z nogami spremlja celoten nastop glasbenika." (Shuker, 1994:206)

Ploskanje, vreščanje in izkazovanje pozornosti nastopajočemu ob kateremkoli času nastopa, brez omejitev, je po vsej verjetnosti skupni atribut vsem žanrskim opredelitvam popularne glasbe. Razlike se pokažejo pri pripravljeni fazi koncertnega rituala:

"Del ritualnega obiska rockkoncerta je priprava pred koncertom, to je proces, ki vključuje preživete čakalne ure v vrsti za karte, poslušanje albumov nastopajočih, pogovori s prijatelji o prihajajočem dogodku, potovanje na kraj dogodka (pogosto so to dolge razdalje), možno je predkoncertno uživanje drog in urejanje zunanje podobe za koncert." (Shuker, 1994:206)

Pripravljalna faza pred dogodkom je značilna za stadionske koncerte, ko je število obiskovalcev večje, varnostni ukrepi pa so zaostreni, zato taka situacija od obiskovalcev zahteva čimprejšnji prihod do prizorišča.

Poslušanje plošč in pogovori s prijatelji ter "lišpanje za koncert" so parametri, ki jih je z opazovanjem z udeležbo varljivo določiti, vendar so vsekakor stična točka vseh večjih oboževalcev nastopajočih. Uporaba drog pred koncertom se v grobem razlikuje od glasbene zvrsti in njenih subkulturnih praks - medijsko razvpiti primer je uporaba ecstasya na t. i. rave partyih, o katerih se je razpisala večina slovenskih medijev. Andrea Rozina razmišlja o reprezentaciji subkulture v medijih : "To je sprožilo pojav moralnega preplaha v medijih , ki so rave povezovali zgolj z drogo, ob tem pa so povsem zoperstavili glasbeni izraz, imidž in subkulturno druženje." (Rozina, 1999: 59)

Pojavne oblike popularne glasbe se razlikujejo tudi v plesu, ploskanju, skandiranju.

Ples je esencialna oblika zabave, je del koncertnega rituala, vendar Shuker opozarja na spregledan pomen plesa: "Sociologija in kulturne študije sta imeli vedno odklanjajoč odnos do plesa, če izvzamemo par izjem." (Shuker, 1994: 202) Ples kljub temu ostaja eden najbolj vidnih znakov.

Dick Hebdige se je posvetil pojavni obliki pankaa ter pri tem opisal pank ples: pogo, poza in robot. (1980: 107-108)

3. Opazovanje z udeležbo

3.1. Enote opazovanja z udeležbo

Praktični del diplomske naloge bom izvedla s kvalitativno metodo opazovanja z udeležbo, opazovala bom tri glasbene koncerte različnih glasbenih slogov in sicer na dveh različnih lokacijah.

Pred izvedbo opazovanja z udeležbo je potrebno, "da določimo ustrezne enote opazovanja, na katere bomo pri opazovanju pozorni". (Bučar et al., 2002: 34) Kategorizacija opazovanja z udeležbo mi bo pomagala pri selekciji vseh signalov in dražljajev, ki so na takšni predstavi, ki vključuje več elementov tako nastopajočih kot publike, večkrat kaotični in zato potrebujejo selekcijo. Rajko Muršič opiše metodološki problem kvalitativnega opazovanja z udeležbo: "Metodološka past med notranjim doživljanjem in zunanjim opazovanjem je ključno in temeljno protislovje znanstvenosti raziskav kulturnih pojavov." (Muršič, 1995: 9) Pri dotični metodi, ki zahteva neposredno vpletenost raziskovalca v problematiko, je spolzka, saj je potrebna empatija, hkrati pa tudi znanstvena objektivnost. "Osnovni problem zadeva vlogo raziskovalca. Neposredna udeležba namreč po eni strani sicer res omogoča razumevanje dejanskega dogajanja, obenem pa je lahko zelo subjektivna, zato je za znanstveno proučevanje nujno zapisati vse, kar se nanaša na izbrane enote opazovanja." (Bučar et al, 2003: 34-35)

Opazovanje z udeležbo zahteva terenske zapiske ter kasnejšo analizo podatkov. Za dobro analizo so potrebni zapisi terenskega dela, ki naj bodo realni - nejasni pridevniki in neoprijemljivi podatki ne pridejo v poštev. Stavki naj bodo jasni, pri tem je potrebno imeti v mislih bralca, ki si bo ob prebiranju čim bolj realno predstavljal predstavljeni primer. Taki opisi npr. omenjajo velikost, barvo in namen. (Atkinson; Hammersley, 1994)

Enote opazovanja, ki jih nameravam meriti in ocenjevati:

- **število obiskovalcev koncerta,**
- **prostor izvedbe koncerta ,**
- **postavitev odra, posebni svetlobni učinki,**
- **obnašanje glasbenikov na odru,**
- **obnašanje obiskovalcev koncerta,**
- **trajanje koncerta,**
- **aktivnosti obiskovalcev po koncertu.**

a) Število obiskovalcev koncerta

Ta kvantitativni podatek je pomemben zaradi svojega ilustrativnega značaja, seveda pa je odvisen tudi od ranga prireditvenega prostora. Število obiskovalcev lahko merimo z osebno oceno števila obiskovalcev dogodka, vendar tak podatek ni objektivno zastavljen in po vsej verjetnosti tudi ne resničen. Pravo število obiskovalcev izvemo iz prve roke - najprej so to prodajalci kart, potem organizator prireditve, lahko se obrnemo celo na redarja.

Število obiskovalcev nam pove tudi, v kolikšni meri je koncert uspel z organizacijskega vidika, nenazadnje pa velikost publike vpliva na samo izvedbo koncerta in vzdušje pod odrom. Pod kategorijo število obiskovalcev koncerta nameravam vključiti tudi kvalitativni podatek o socialnem dogajanju na koncertu, in sicer v grobem starostno oceno obiskovalcev, ki pa jo je sicer težko kvantitativno določiti brez anket ipd. Upoštevala bom grobo oceno - je bila publika npr. neka ožja subkulturna skupina ljudi, so bili to na splošno najstniki ali tudi širši nabor obiskovalcev, so prišle na koncert družine z otroki, starejši pari... ipd.

Ob tej kategoriji bi bilo smiselno uporabiti še neformalne pogovore z obiskovalci, vprašati o vtisih in opisati splošno psihološko stanje, ki vlada med ljudmi (npr. evforija, nezainteresiranost... ipd.).

b) Prostor izvedbe koncerta

Opis prireditvene lokacije je odvisen od tipa prostora dogajanja - klubska scena se izrazito razlikuje od odprtega stadionskega tipa. Opisati bo potrebno celoten videz objekta, lokacijo na mestnem zemljevidu, dostopnost, vhod, še posebej pa sam prostor dogajanja, oder in parter, umestitev zvočnega tehnika v prostor (mešalna miza, tonski mojster, DJ...)

Pomemben faktor so stoli v parterju in prostor za ples, potem pa še gostinska ponudba in dodatna koncertna ponudba (ponavadi so to aktivnosti, tesno povezane s samim dogodkom - prodaja plošč, majic, transparentov ipd.)

c) Postavitev odra, posebni svetlobni učinki, tehnična izvedba

Postavitev odra se nanaša na sam oder in tehnikalije, ki so umeščene vanj, opisati bo potrebno scensko postavitev odra, ki lahko sestoji iz transparentov, računalniških zaslonov, dodatnih rekvizitov...).

Pomemben podatek je tudi tehnična izvedba - intenzivnost light showa ter kvaliteta tona.

Tehnična izvedba koncerta me sicer ne bo zanimala (vsaj kar se tiče muzikoloških osnov in kvalitetne izvedbe), bolj se bom osredotočila na sam efekt celotnega dogajanja.

č) Obnašanje glasbenikov na odru

Pri tej kategoriji se bo potrebno usmeriti na odrsko predstavo, ki jo izvaja(jo) glasbeniki. Pri tem bom upoštevala komunikacijo s publiko, gestikulacijo, ples, soliranje instrumentalistov, posebne goste ter podaljške nastopa z dodatnimi glasbenimi vložki.

d) Obnašanje publike

V sklopu te kategorije nameravam opazovati obiskovalce koncerta. Posvetila se bom predvsem starosti, spolu ter pa tudi imidžu, zunanjemu videzu. Potrebno bo opisati aktivnosti in stopnjo mobilnosti publike med koncertom. Opazovala bom dogajanje pod odrom, torej interakcije med obiskovalci in njihov način sodelovanja v ritualu. Poleg tega nameravam upoštevati dejstvo, da so aktivnosti lahko tako pričakovane kot nepričakovane.

e) Trajanje koncerta

Trajanje koncerta se meri preprosto od začetka do konca predstave, potrebno pa bo obeležiti morebitno zamudo, zaplete ali zgolj tonsko vajo glasbenikov pred samim začetkom.

Ob vsem naštetem bom analizirala še sekundarne podatke, in sicer članke in objave oz. napovedi o koncertnem dogodku v tiskanih medijih ter odsotnost oz. prisotnost izobešenih plakatov.

f) Aktivnosti obiskovalcev po koncertu

Aktivnosti obiskovalcev po koncertu bom preverjala na osnovi splošnega vtisa, saj je metodološko nemogoče "slediti" vsem obiskovalcem. Pomemben podatek je že, ali ima koncert uraden "after party". Poskušala bom tudi slediti neformalnim pogovorom in splošnemu vtisu, kam se obiskovalci namenjajo.

4. Opazovani koncerti

Ker nameravam pri raziskovanju raziskati tako podobnosti kot razlike med posameznimi koncertnimi rituali, sem za opazovanje izbrala en koncert popglasbe, en koncert rockglasbe in en koncert klasične glasbe. Vsi koncerti so se dogajali v času med 10. septembrom 2004 in 23. septembrom 2004. Prva dva koncerta sta koncerta popularne glasbe in sta se dogajala na istem prizorišču, tretji pa se je dogajal na drugem prizorišču. Vsi trije koncerti so bili izbrani glede na glasbene razlike med njimi. Predvidevala sem, da bo na vseh treh različna publika ter da lahko pričakujem različne koncertne rituale. Prvi koncert popglasbe sem izbrala na podlagi atraktivnosti programa - nastopali naj bi znani glasbeniki slovenske popularne glasbe. Koncert naj bi vključeval tudi plesni ter erotični šov. Program se mi je zdel dokaj pester in raznolik, obenem je njegov značaj obljubljal dovolj značilnosti, ki jih hitro povežemo s popglasbo. Obljubljena je bila zvezda presenečenja, plakati so viseli po ulicah glavnega mesta, na koncert so privabljali tudi televizijski ekrani. Rockkoncert sem izbrala na podlagi promocije skupine Big foot mama, saj sem upala, da bo na koncert prišlo veliko oboževalcev in poznavalcev skupine, ki bodo znali sodelovati v rock ritualu. Predvsem v tiskanih medijih so že mesec dni prej napovedovali veliki koncert znane slovenske rock skupine. Koncerta v Križankah je bilo lažje primerjati med sabo že zaradi prostorske umestitve. Želela sem, da bi v Križankah opazovala tudi koncert klasične glasbe, vendar to zaradi odsotnosti jesenskega programa klasične glasbe v Križankah ni bilo več mogoče. Odločila sem se za Oranžni abonma Orkestra Slovenske filharmonije, ki se je odvijal v Cankarjevem domu. Obiskovalci so bili abonenti in poznavalci klasične glasbe, ki dobro poznajo celoten ritual klasične glasbe in se ga pogosto udeležijo.

4.1. Prvi opazovani koncert - Koncert popglasbe Rene Star 41, Križanke, Ljubljana, petek, 10. septembra 2004, ob 21h.

Na koncert sem se odpravila malo čez osmo uro. Karto zanj sem si pridobila že vnaprej z novinarsko akreditacijo pri neodvisnem internetnem časopisu, katerega sem zastopala tisti večer. Karto sem dobila pri okencu za novinarske akreditacije.

Koncert, ki sem ga obiskala, je bil šov novega gay zvezdnika, imenovanega Rene, ki je za konec oktobra napovedal izid prve plošče. Flyer in plakat ter pisni in tv mediji so obljubljali velik šov z največjimi zvezdami slovenske popglasbe in erotičnim šovom. Že tri tedne pred koncertom so bili razobešeni plakati po centru mesta.

Križanke, ki so bile nekdanj samostan, sestavljata dve dvorišči ter pokriti del. Ob vhodu, kjer so stali redarji, se je že ob pol devetih nabirala publika, ki se je pogovarjala. V eni skupinici, kjer so bili trije ljudje, so pili pivo in sloneli na avtomobilu, ki je bil parkiran tik pred vhodom na prizorišče. Drugih ljudi ni bilo opaziti. Bil je dokaj hladen večer za pozno poletje - bilo je okoli deset stopinj.

Stopila sem do redarjev, ki so mi preverili karto, osebne pregleda pa niso opravili, vprašali so me le, če imam fotoaparatus.

Takoj za redarji sta dve dekleti, oblečeni v trebušni plesalki, dajali letake za plesno šolo "za vse generacije."

Na zunanjem dvorišču - preddverju se je že zbralo okoli sto ljudi, ki so večinoma pili pivo, kadili cigarete in se pogovarjali. Formirani so bili v majhne skupinice po dva ali več ljudi, skupinice med sabo niso komunicirale. Opaziti je bilo zelo različne sloje obiskovalcev. Največ je bilo parov ter kakih deset starejših žensk. Imidž obiskovalcev ni izstopal, opaziti je bilo le nekaj moških parov, ki so bili oblečeni v oprijete majice in hlače ter so nosili urejene pričeske.

Gostinska ponudba je bila omejena na alkoholne in brezalkoholne pijače. Takoj sem opazila tudi zastopnike medijev - to sta bili dve televizijski ekipi z novinarkama družabne kronike. Sama sem se sprehajala od enega konca dvorišča do drugega. V pogovorih sem ujela, da je režim fotografiranja in snemanja močno omejen na prvi del koncerta. Vhod, ki je vodil do koncertnega prizorišča, je bil še zaprt, stražila sta ga dva redarja.

Ob 20.55 so se vrata odprla, obiskovalci so počasi hodili na prostor izvedbe koncerta. Sama sem še prej odšla do sanitarij, ki so v neposredni bližini vhoda, kjer sem videla skupino trebušnih plesalk, ki so se ličile za nastop. Pri vhodu na prizorišče sta bila dva redarja, ki sta opozarjala obiskovalce, da je vnos pijače v parter prepovedan.

Prostor izvedbe je bil do polovice zapolnjen s sedeži, iz zvočnikov je igrala glasna plesna glasba. Parter je v obliki polkroga, ki se postopoma dviguje v stopnice. Obiskovalci so se posedli večinoma na stole, skoraj nihče ni stal. Ob devetih je bilo okoli petsto ljudi, ki so še postopoma prihajali. Nič se še ni zgodilo, ljudje so se pogovarjali med sabo, medtem ko so sedeli, nekateri so opazovali oder. Usedla sem se na stol tik ob mešalni mizi na sredini ter opazovala dogajanje. Glavne opazke sem si zapisovala v manjšo beležko, kar sem počela čimbolj neopazno. V parterju je bilo temačno, oder je osvetljevala rožnata luč.

Na odru je bila postavljena večja postelja z baldahinom, ki je bila posuta s cvetjem. Na zadnji steni odra je bil postavljen manjši zaslon v velikosti okoli trikrat pet metrov. Prikazoval je podobo Reneja, ki je bila natisnjena tako na plakatih kot na flyerjih.

Ob 21.20 sta na oder prišla dva tolkalca bongo bobnov - moški in ženska in začela sta igrati. Publika ju ni pozdravila. V zadnjem delu parterja sta se pojavila dva bruhalca ognja - moški in ženska, ki sta s plamenečimi krogli tudi žonglirala. Slišati je bilo odobravanje občinstva z vzkliki in ploskanjem.

Nastop je trajal pet minut. Ob odru so se zvrstili fotografi, ki so ves čas fotografirali, kamera, ki je snemala nastop z namero, da se prikazuje dogajanje na velikem ekranu, je bila ves čas prižgana.

Na odru se je po nastopu pojavila rock skupina v zasedbi kitare, ritem kitare, basa, bobnov in klaviatur. Zaigrali so "moderen srednješolski rock". Skupina je bila neznana, sama je nisem prepoznala. Imeli so dokaj pasiven nastop, ki so ga pretrgali s pozivom, "da vas malo ogrejemo".

Druga pesem je bila priredba znane slovenske skupine Siddharta. Na oder je prišel Rene, ki je v tem večeru igral vlogo povezovalca. Oblečen je bil v moško obleko in visoke pete. Publika je postala zelo živahna, ženske so kričale, drugi so ploskali.

Ob refrenu "jaz ne verjamem v telo, rad bi te vidu v srce", je nastopajoči slekel moško obleko, pod katero je nosil le kovinsko perilo, prav tako je odvrigel lasuljo. Zdaj se je zelo dobro videlo, da nosi škornje z visokimi petami. Škornji so mu segali vse do polovice stegen. Slišati je bilo aplavz in kričanje. Zapestnico, ki jo je imel na desni nadlahti, je pevec vrgel v prve vrste.

Po koncu pesmi je pevec Rene odšel z odra. Velik aplavz. Spet je igrala mlada rock skupina, ki je imela precej nesamozavesten nastop, katerega je le prekinila z vzklikom "dajmo, roke", vendar občinstvo sploh ni reagiralo.

Skupina je končala, zaslišala se je glasba iz zvočnikov - naslovna tema serije Star wars. Ob glasbi so trije moški v naglici pospravili mikrofone in glasbila. Na zaslonu so padale

animirane zlate zvezde. Nastopilo je nekaj tehničnih težav - tišina. Slišali smo znano operno pesem. Na oder je prišel Nace Junkar - zasliši se glasen aplavz. Nastop je bil očitno izveden na "play back". Pevec je nepremično stal na odru ter odpiral usta, vložil je nekaj truda v premikanje nog in rok, ki jih je vsake toliko postavil v značilno držo opernega pevca - razširjene roke, trebuh naprej, zelo izrazit izraz na obrazu.

Po nastopu se je Nacetu Junkarju na odru pridružil Rene. Zapela sta balado, ki pripoveduje o lepšem in bolj mirnem življenju. Publika je nastop sprejela zelo pozitivno.

Po odhodu pevca Naceta Junkarja Rene najavi Heleno Blagne. Na oder jo publika pospremi z zelo bučnim aplavzom. Pevka je oblečena v bel hlačni komplet z globokim dekoltejem. Odpoje uspešnico Moj mornar. Publika je izrazito navdušena. Nekateri poskakujejo, tisti, ki sedijo, pa v glavnem ploskajo ali zgolj pasivno opazujejo. Nekateri pari v zadnjih vrstah plešejo. Pevka ob koncu pesmi vzklikne, "madonca, kolk ste fajn". Zopet se zasliši aplavz.

Pevka naznani pesem Mačo, za katero pravi, da je vesela, da je postala gejevska himna. Občinstvo je ponovno navdušeno. Sledi velik aplavz in kričanje. Nato še znana balada, ob kateri se občinstvo popolnoma umiri. Pevka je na odru še zmeraj sama. Ko se pesem konča, zopet nastopijo tehnične težave - mikrofoni ne delajo, zato pevka v parter zakriči: "Na odru se mi bo pridružil moj prijatelj Nace Junkar!" Občinstvo vztraja pri navdušenosti. Zapojeta balada Vrniva se na najino obalo. Pari - moški in ženske se poljubljajo, dva para plešeta. Nace in Helena izvajata duet, držita se za roke, plešeta valček in se gledata v oči. Publika začne ob refrenu glasno prepevati.

Pevca zapojeta še en duet Prijatelja za vedno. Moški, ki je sedel pred mano, me je nagovoril v angleščini, ter me vprašal, če poznam to pesem. Seveda, sem mu odgovorila, to je priredba znane španske pesmi Amigos para siempre. Obiskovalec, ki je bil sam, je bil zelo navdušen, smejal se je in mi rekel, da je iz Španije, ter da pozna to pesem. Bil je videti res dobro razpoložen, ko je dobil to informacijo. Kmalu se je obrnil naprej in z navdušenjem (ploskal je in se smejal) opazoval nastop. Moški, ki me je nagovoril, je bil izrazito nadišavljen, v ušesih je nosil svetleče ušane, bil je oblečen v kavbojke in jopo, imel je urejeno frizuro.

Opazovala sem strukturo obiskovalcev. Pari so postajali manj zadržani, poklanjali so si pozornost in nežnosti. To so bili heteroseksualni pari, kakih trideset odstotkov obiskovalcev pa je bilo v spremstvu z istospolnim partnerjem. To so bili gej in lezbični pari. Lezbične partnerice so se obnašale mnogo bolj neobremenjeno - držale so se za roke, se objemale.

Po nastopu je na oder spet prišel Rene: "To je končno mojih pet minut! Veste, rekli so mi, da sem edini bebec, ki je najel Križanke za zasebni party!" Ob tem stavku so se zaslišali vzkliki iz moje neposredne bližine. To so bile ženske obiskovalke, ki so se redno oglašale, ko je na

oder prišel Rene. Dobila sem vtis, da so njegove prijateljice oz. znanke. Rene je izjavil, da se je koncert izkazal za veliki finančni polom, ter pripomnil, da je zastoj razdelil tristo kart.

Govor nadaljuje s sporočilom koncerta - biti samosvoj. Obrazloži, da je glavni namen večera posvečen njegovemu preminulemu partnerju, ki je lanskega oktobra umrl zaradi nekega virusa, ki ga je "staknil na skupnem potovanju v Egiptu". Pevca je najavil balado z naslovom Hvala ti. Na zaslonu se je prikazala slika preminulega moškega, narejena po popart Andy Warhol maniri - v rumeni, vijolični in modri barvi.

Pevca je odpel pesem ter se med njo poklonil na kolenih pred sliko, na koncu pa je sklonil glavo in jokal. Po nastopu je najavil pevko Alenko Godec. Vendar je to zmota, zasliši se glas izza odra. "Ni še!" Rene se opraviči in najavi pevko Anjo Rupel. Pevka ni najavila pesmi, vendar mi je bila pesem znana z radijskih valov in s televizijskih nastopov ter iz video spota.

Oblečena je bila v dolgo črno obleko. V nastop je vložila veliko plesnih gibov, obraznih gestikulacij, gibov z rokami. Občinstvo je bolj pasivno kot aktivno. Ni spodbujanja. Ko konča, skoči v desni del odra, na oder pritečeta dve najstnici in začneta plesati, kmalu vskoči tudi pevka, ki se je preoblekla v krajše zeleno krilo. Pevka naveže stik z občinstvom: "To je za vse tiste, ki vas ni bilo sram oditi!" Občinstvo odreagira s ploskanjem in kričanjem. To je izrazito plesni komad, tudi pevka pleše. Nastop je koreografsko načrtovan.

Po koncu se pevka poslovi s poklonom ter obiskovalcem zaželi še naprej lep večer.

Na oder spet pride Rene. Sledi govor o tem, da so mame zlate. Prizna, da je za prireditev plačala tudi njegova mama. Pevca prvič v večeru začne igrati vlogo zabavljaka, neke vrste šov s "stand up comedy". Napove pesem z naslovom Mama. Pesem je narodno-zabavna; besedilo opisuje, kako študent pride konec tedna domov k mami, ki mu prinese pehar klobas in spravi perilo v pralni stroj. Pevca ni imel dobrih pevskih zmožnosti, glas mu je večkrat "počil", zato je nastop temeljil na nekakšni šegavosti. Opotekal se je in se spakoval, igral je vlogo dvornega norčka. Oblečen je bil v moško obleko. Po koncu nastopa napove pevko Darjo Švajger.

Če sem bila prej v precejšnih dvomih, ali je bil nastop izveden v živo, sem bila zdaj prepričana, da je pevka pela v živo. Zapela je New York v angleščini. Sledil je bučen aplavz. Nato še pevski solo brez glasbene podlage, in sicer pesem Summertime. Spet bučen aplavz, to je bil edini signal občinstva pri tem nastopu. Pevka se poslovi z globokim poklonom.

Na oder spet pride Rene. Razloži, da nikoli ni maral mamil, ter da je naslednja pesem posvečena boju proti njim. Napovedal je naslov Avtogol. Pesem je bila šaljiva in izrazito pop z enostavnim besedilom, ki je bilo odpeto nerazumljivo. Pevca je poskakoval in pel. Nenadoma mu je nekdo iz ozadja začel brcati majhne plastične žoge, ki jih je pevec med

petjem in plesom pošiljal na vse strani v občinstvo. Nekateri obiskovalci so žoge grabili, drugi so jih pošiljali proč. To je bil edini moment sodelovanja med odrom in parterjem, dokler ni pevec pozval občinstva: "Roke gor!" Občinstvo je začelo sodelovati, vendar tudi po minuti odnehalo.

Ko pevec konča, napove Francija Keka. Organizator koncertov pride na oder ter samo napove, da mu je čast pripeljati na oder Alenko Godec.

Pevka odpoje pesem z r'n'b ritmom, poje v živo. Občinstvo ne sodeluje. Ob koncu pesmi pevka prosi tehnika za mešalno mizo, "da jo malo odpre". Pevka se giba po odru, vendar bolj ali manj improvizira z gibi. Ne pleše, ves trud preliva v pevski nastop. Ko konča, sledi aplavz. Pevka zaželi vsem lep večer. Sama sem se pomaknila v zadnji del dvorane, na stopnice, kjer je občinstvo stalo.

Na oder spet pride Rene in napove pesem WC. Ob tem poda komentar: "Če koga prime srat, je tam zadaj!" Pevec spet šegavo poskakuje po odru, na ekranu je njegova podoba.

Ob koncu pesmi pevec napove sina. Fant pride na oder ter sleče očetu moško jakno - pod njo je pevec oblečen v zlat korzet z zlatimi okraski na prsih. Poda še komentar, da je oblačilo izdelek znanega ljubljanskega oblikovalca oblačil. Pevec nato napove skupino Rock Partyzani. Začnejo s slovensko himno Zdravljica v rock verziji z električno kitaro. Skupino sestavljajo še klaviaturist, ki je hkrati tudi pevec in povezovalec, bobnar ter mlajša pevka, oblečena v rdeče krilo. Pevka veliko poskakuje, drugi nastopajoči ne. Pozovejo občinstvo, naj vstane, saj igrajo državno himno. Publika sploh ne odreagira. Ob drugem pozivu publika odreagira. Ljudje, ki sedijo na sedežih, vstanejo, stojijo nekaj minut ter se zopet posedejo, ko skupina še vedno igra himno. Skupina nadaljuje z nastopom, ki ga sestavlja repertoar priredb slovenskih in jugoslovanskih uspešnic. Ob Bandjeri rosi ljudje začnejo skakati. Pevec skupine, ki igra tudi klaviature, je zelo zavzet in poziva občinstvo, naj vendar sodeluje, da jih ne bo zeblo. Ljudje vedno bolj poskakujejo, pasivnosti skoraj ni več. Ob pesmi Samo milijon, ki je zadnji nastop te skupine, ljudje plešejo kolo. Sledi velik aplavz, žvižganje.

Spet se pojavi Rene, ki napove pesem Kuchi Kuchi. Na odru ostane skupaj z backvokal pevko iz prejšnje skupine, ki mu pomaga pri pevski izvedbi. Oba plešeta in poskakujeta. Ljudje ploskajo. V občinstvu opazim par, ki pleše *ča-ča-ča*, več gejevskih parov se objema.

Ko pevec konča, sledi aplavz, potem napove še eno pesem, ki jo bo odpel sam. Objasni, da je to pesem, ki jo posveča legendarni slovenski igralki Iti Rini. Občinstvo samo pasivno opazuje, ni videti odziva. Pevec napove trebušne plesalke. Iz zvočnikov odmeva orientalska plesna glasba. Na oder postopoma pride skupina okoli trideset deklet in žena, različnih starosti, nekatere so izrazito mlade, nekatere izrazito starejše. Vse se zvrstijo ob postelji z baldahinom,

vsaka položi cvet na vznožje postelje. Plešejo trebušni ples. Koreografija je natančno izdelana.

Plesni nastop traja približno pet minut, potem postopoma izginejo za oder. Sedaj se prikaže skupina petih fantov, ki so oblečeni v mornarje. Rene napove pesem Anti baby. Pevec zapoje. Plesalci plešejo, koreografija je izdelana. Vsi imajo izklesane športne postave, vsi so zgoraj brez oblačil. Začnejo plesati ob postelji in simulirati erotično zapeljevanje. To je erotično-plesni šov, ki traja pet minut. Plesalci zapustijo oder. Rene ostane na odru in napove, da bo zdaj napočil trenutek, ko bomo razdevičili Križanke. Opazujem reakcijo občinstva, nekaj ljudi zapusti prizorišče. Na oder Rene povabi par - Nejca in Nino, ki sta zelo pomajkljivo oblečena, obraza imata zakrita z orientalskimi tančicami. Spravita se na posteljo, kjer se božata. Iz zvočnikov se oglašča glasba. Rene komentira dogajanje ter simulira tipične vzdihne, značilne za koitus. Njegovi komentarji so predvsem na temo, da je "tako početje naravno, da smo bili vsi spočeti na tak način". Par začne spolno občevati pred občinstvom. Njunih obrazov ne vidimo, saj sta še vedno zakrita. Občinstvo nemo opazuje dogajanje na postelji in na velikem ekranu. Fotografiji postanejo veliko bolj aktivni. Sledijo žvižgi in spodbujanje iz občinstva. Rene še vedno komentira dogajanje. "Nejc in Nina se imata rada... Nejc in Nina si obljubljata večno zvestobo..." Ponavlja, da je dejanje spolnega akta v živo nekaj povsem naravnega in da se ga ne bi smeli sramovati. Par spremeni dva spolna položaja in nadaljuje s početjem. Ko je glasbene podlage konec, par konča s spolnim aktom. Oblečeta se v tančice in držeč se za roke zapustita oder.

Sledi velik aplavz. Rene napove kitarista in pevca Omarja. Na oder prinesejo stol in mikrofona. Skupaj zapojeta napovedano balado Pesem za dva. Sledi kratek komentar o tem, da pevec Omar ni gej, da ima punco. Občinstvo se smeji. Poje bolj kitarist kot Rene. Sledi povprečen aplavz. Rene nadaljuje nastop s komentarji, da je vesel, da smo prišli in upa, da smo se imeli lepo. Napove pesem, ki jo je poimenoval Božična pesem in jo je napisal lansko leto, ko je mislil na svojega pokojnega partnerja. Pesem je balada, zelo melanholična, petje je neizrazito. Publika že začne zapuščati prizorišče. Odide kakih dvajset ljudi. Ob koncu pesmi se pevec poslovil, sledi aplavz. Prižgejo se luči in iz zvočnikov se oglasi umirjena glasba. Ob prižigu luči je bila ura enajst minut čez polnoč. Koncert je trajal dve uri in enaintrideset minut.

Ljudje so se počasi pomikali proti izhodu. V predverju so nekateri naročali pivo. Veliko ljudi se je pritoževalo, da je zelo mrzlo. Ujela sem nekaj pogovorov; nekateri so se odločili, da gredo ven plesat - v Emonsko klet, kjer vrtijo popglasbo.

Uradnega after partya ni bilo. Sama sem končala opazovanje ob pol enih zjutraj. Srečala sem znanca, s katerim sva odšla do Jazzbine, ki se nahaja v Kolizeju. Kmalu sva odšla na

Metelkovo. Pred vhodom v stavbo Lovci je bilo več ljudi. Težko bi trdila, da so bili vsi na koncertu, vendar sem domnevala, da so nekateri le bili tam. Klub Tiffany je namreč zbirališče gej subkulture in vstop brez dovolilnic ni možen.

Občinstvo je bilo starostno zelo raznoliko – opaziti ni bilo le publike, mlajše od osemnajst let. Ostali obiskovalci so bili večinoma v parih, v starosti od dvajset do štiridest let, nekaj je bilo starejših žensk, občinstvo je bilo spolno mešano. Ženske, ki niso prihajale v parih, so se zbirale večinoma v skupinah po tri, štiri. Mlajši moški so prihajali večinoma posamič. Opazila sem, da je parameter o aktivnostih po koncertu težko meriti, če koncert nima uradnega "after partija", saj nikoli natančno ne vemo, kam bo publika odšla, lahko le domnevamo. Za takšne podatke bi bilo potrebno narediti anketo. Število obiskovalcev mi je sporočila prodajalka na začetku opazovanja, vseh obiskovalcev naj bi bilo do osemsto. Ta podatek so navajali tudi tiskani mediji, ki so povečini objavljali le fotografije spolnega akta (Žurnal, Lady, Stop, Mladina). V tiskanih medijih nisem zasledila recenzije dogodka.

4.2. Drugi opazovani koncert - Koncert rockglasbe

Big foot mama – Skupinski 5 ing. Križanke, sreda, 22. septembra 2004, ob 20h.

V okolico Križank sem prišla ob 19h. Bil je dan brez avtomobila v centru mesta, zato je bilo središče polno pešcev in kolesarjev. Opazila sem, da je bilo širše območje Križank (na klopicah za NUK-om, v parku za Križankami, v lokalih), polno ljudi, ki so se pripravljali na koncert - večina jih je bila v skupinah, pili so alkoholne pijače, kadili cigarete, opazila sem celo prižgane sveče. Pred vhodom v Križanke je bil parkiran velik bel kombi z napisom nacionalnega radia. Šla sem po vstopnico na blagajno, kjer je bilo še kakih deset ljudi v vrsti. Sprehajala sem se okrog in opazovala ljudi - večina so bili srednješolci in tudi študentska populacija. Oblečeni so bili v športna oblačila, niso imeli posebno enotnega imidža, če odštejem kavbojke in športne majice. Dekleta so bila v parih ali po tri, večina jih je bilo naličenih in lepše oblečenih. Ta dekleta so začela prihajati kasneje, saj pred dogajanjem niso pila alkoholnih pijač.

Ob 19.30 so začeli redarji spuščati obiskovalce v preddverje Križank. Vse do 20. ure se ni nabralo več kot sto obiskovalcev. V preddverju so prodajali pijačo (pivo, vino, brezalkoholne pijače), imeli so tudi manjšo ponudbo sendvičev, hot doga ter kokice. Na nasprotni strani je bila stojnica z bonboni. Tik ob vhodu v parter je bila stojnica, kjer so prodajali majice skupine Big foot mama ter njihove zgoščenke.

Deset minut do dvajsete sem tudi sama vstopila. Ob vhodu v parter sta stala redarja. S pijačo je bil vhod v parter prepovedan, dovoljen je bil vnos hrane.

V okolici Križank je bilo več ljudi kot pa v središču dogajanja. V parterju sedišč ni bilo, vendar so se obiskovalci posedli na stopnice v zgornjem delu parterja, polovica pa jih je stala. Obiskovalcev je bilo vedno več. Na odru sta bila postavljena dva seta bobnov, ojačevalci in mikrofoni. Osvetljava je enostavna, ozadje je črno. Oder je dvignjen od parterja, loči ju kovinska ograja po vsej dolžini odra. Na sredini parterja je mešalna miza.

Točno ob 20h pride na oder prva skupina, ki napove, da smo dobrodošli v Križankah na skupinskem Petingu. Pevec poje pesmi v angleščini, glasba je rockerska, pevec skače ter se premika po odru, mikrofona drži v roki. S publiko komunicira le v tej meri, da se zahvali za aplavz in napove novo ploščo, ki bo "prišla ven jeseni". Na odru so še basist, ritem kitarist, kitarist in bobnar. Kitarista in basist se prav tako premikata v ritmu glasbe, bobnar močno udarja po inštrumentih. Med nastopom se ne gledajo, ampak le igrajo na inštrumente. Nastopajoči so mladi fantje, stari okoli dvajset let. Oblečeni so v široke hlače, ki so potisnjene na boke ter v športne majice. Tudi obiskovalci so zelo mladi, večina pod dvajset let, srednješolska populacija, ki je zbrana v skupinicah. Opazim tudi nekaj mlajših in starejših parov. Obiskovalci ne sodelujejo, ampak le stojijo in opazujejo. Nekateri stojijo, pa spet sedijo na tleh. Kakih deset ljudi telefonira. Večja je mobilnost iz preddverja v parter. Obiskovalci se sprehajajo do točilne mize ter stranišč. Tisti obiskovalci, ki ostanejo (okoli dvesto), sodelujejo ob koncu pesmi z aplavzom, nekaj jih kriči. Varnostniki so trije, in sicer dva ob odru in eden na koncu parterja, ob zunanji ograji.

Skupina igra pol ure. V tem času odigrajo šest pesmi. Med eno in drugo pesmijo publika ploska in kriči. Pevec najavi zadnjo pesem. Na koncu dobi skupina aplavz s kričanjem. Prižgejo se luči. Tehniki pospravijo oder ter začnejo nastavljanje ton za naslednji nastop.

Sledi odmor (20.30), mobilnost iz preddverja v parter se poveča, ljudi je vedno več, ker prihajajo še novi obiskovalci. Odmor traja deset minut. Luči se spet ugasnejo. Na oder pride devet članov - pevec, kitarist, bas kitarist, ritem kitara, saksofon, klaviature, bobni, back vokal in računalniška podpora (DJ). Skupina nima enotnega imidža, oblečeni so v kavbojke in majice. Pevka je v krilu. Pevec publike ne pozdravi. Publika pozdravi skupino z aplavzom in kričanjem. Glasbeniki igrajo rockglasbo. Pevec poskakuje, vsi člani aktivno igrajo - s pozibavanjem, skakanjem, plesom, z gibanjem z glavo. Ko saksofonist ne igra, uporabi svoj inštrument kot element, ki ga vključi v svoje gibanje. Gibanja po odru ni, ker je oder zelo zaseden z glasbeniki. V publiko sodeluje kakih deset ljudi s poskakovanjem, pogo plesom.

Zdaj je v parterju okoli osemsto ljudi. Levi del parterja, tisti, ki je bližje vratom, je veliko bolj zaseden. Pevec pozdravi publiko: "Mislim, da je d'best. Krasna publika!" Avditorij se odzove s kričanjem. Med pesmimi je slišati ploskanje in kričanje.

Ob naslednji pesmi prideta na oder dva moška, oblečena v bela pajaca s kapuco, držita bakli. Postavita se ob pevca. Publika ju ne pozdravi. Pevec napove nov komad, "ki ste ga že slišali po radiu". Pesem je bolj mirna kot ostali dve, dogajanje na odru in v publiko se umiri.

Premikanje iz preddverja v parter še vedno poteka. Sledi aplavz in kričanje. Ob naslednji pesmi se skupina šestih fantov v publiko začne zaletavati eden v drugega, poskakujejo v krogu. Nekaj obiskovalcev (štirje) tudi "slema" z glavo (z glavo in lasmi agresivno pozibavajo od zgoraj navzdol), nekaj ljudi (pet) kaže z roko simbol metalske subkulture - dvignjen kazalec in mezinec. Skupina odigra vsega šest pesmi, po vsakem sledi velik aplavz. Publika ni ves čas aktivna. Glasbeniki igrajo pol ure (21.00), publika zahteva bis, a se luči prižgejo.

Sledi 10-minutni odmor. Ljudi je vedno več, predvsem v preddverju. Pomaknila sem se v preddverje. Ljudje so kupovali pijačo in jedačo. Pogovarjali so se v parih in v skupinah, na straniščih je bila večja vrsta. Televizijska kamera je snemala dogajanje, novinarka se je pogovarjala z znanim slovenskim pevcem. To je med obiskovalci vzbudilo večjo pozornost. Nekateri so namerno tekali pred kamero ter se smejali.

Ob 21.10 sledi nastop Slona in Sadeža. Oblečena sta v moški obleki, igrata bas kitaro in kitaro. Na odru je tudi bobnar. Igrajo rock s satiričnimi besedili. Publika ju zelo močno pozdravi, zdaj je obiskovalcev očitno več. Največja koncentracija je tik ob odru, kjer obiskovalci skačejo, dekleta so kljub mrazu slečena in v poletnih oblačilih. Dvigajo roke v zrak, pojejo, nekaj jih kadi cigarete. Zgornji predeli parterja so zasedeni šestdeset odstotkov, nekaj ljudi še sedi na stopnicah. Zdaj so se zapolnili tudi dvignjeni balkoni, postavljeni vzporedno s parterjem, ki sprejmejo okoli trideset ljudi.

Občinstvo pozna besedila. Ko nastopi pesem, ki jo pozna večina ljudi, je vzdušje vedno bolj aktivno - občinstvo poskakuje, poje, se premika, objema.

Ves nastop je veliko bolj toplo sprejet pri občinstvu, ki z zanimanjem na obrazih in nasmehom opazuje in sodeluje v koncertu. Nastop traja pol ure. Ob 22.00 se prižgejo luči, občinstvo zahteva bis, a ga ne dobi. Zdaj je mobilnost občinstva manjša, več ljudi prihaja v parter, kot odhaja.

V preddverju ljudje kupujejo pijačo in se pogovarjajo. Odmor traja dobrih dvajset minut. Ob 22.23 pride na oder Big foot mama. Večina obiskovalcev je zdaj že v parterju. Opazila sem nekaj obiskovalcev z rock imidžem - v črnih usnjenih jaknah, z dolgimi lasmi, večina jih je pozibavala z glavo. Nekaj ljudi (opazila sem jih manj kot deset), je nosilo fanovske majice -

logotipi Big foot mame ter ostalih tujih rock skupin. Večina ljudi je na levi strani parterja, ki je veliko bolj zaseden kot desni del. Koncentracija ljudi v neposredni bližini odra se je močno povečala. Publika kriče pozdravi pevca. Na odru je zdaj set bobnov, set tolkal in klaviature, ki so dvignjeni od odra, kjer stojijo bas kitarist, kitarist in ritem kitarist. Zdaj je "light šov" na odru veliko bolj izrazit, spušča se dim, prižigajo se raznobarnve luči, tudi zvok je boljši. Publika posveča veliko večjo pozornost dogajanju kot pri prejšnji nastopih. Nekaj ljudi fotografira s telefonom. Obiskovalci skačejo, prepevajo, se držijo za roke. Ob koncu pesmi sledi aplavz, med tem se prižgejo luči, da se vidi cel parter. Pevec aktivno komunicira s publiko, daje komentarje, ki se navezujejo na naslov naslednje pesmi. Publika se odziva na pevčeve komentarje, pozna glasbo ter aktivno sodeluje s petjem, plesom. Pari se poljublajo. Zdaj je večina obiskovalcev že v preddverju. Redarji imajo nekaj dela z lovljenjem človeka, ki je preskočil zunanjo ograjo. Nekaj najstnic kriči: "Grega, Grega!" Nekaj jih vrešči.

Pevec se po odru premika le okoli mikrofona, oblečen je v kavbojke, ves čas nastopa nosi sončna očala. Glasbeniki igrajo na inštrumente, a se gibajo manj kot njihovi predhodniki. Med pesmimi ni odmora, pevec vedno napove novo pesem. Ob 11.15 pevec po bučnem aplavzu predstavi vse člane poimensko. Najprej po imenu predstavi bobnarja, sledi zatemnitev odra in žaromet usmerjen na bobnarja. Bobnar "Jože" odigra solo, publika kriči: "Jože! Jože!"

Sledi enak postopek za kitarista, bas kitarista, ritem kitarista, klaviaturistko in tolkalca. Vendar največji aplavz dobi pevec. Predstavi ga bas kitarist.

Sledi hit, publika spet sodeluje. Koncentracija ljudi ob odru je zdaj tako velika, da je fizično težko sodelovati s poskakovanjem in plesom. Sama sem se premikala od desne do leve strani parterja, po vsej dolžini. Ugotovila sem, da je aktivnost obiskovalcev največja v desni, spodnji polovici parterja, ki je bliže vhod in odru.

Ob 11.30 na oder pride skupina devetih pevcev in pevk, ki zapojejo back vokal na neko pesem, ki je balada. Pevci zapustijo oder. Sledi še več hitov. Pevec napove znano pesem iz osemdesetih, Bandjero Rosso, ter ob tem poda komentar: "Tisti zgoraj, ki ste starejši, poznate komad iz 80-tih, vi mlajši boste pa tudi uživali." Četudi pesem ni avtorska pesem skupine, zelo veliko obiskovalcev sodeluje s petjem, plesom, ploskanjem, dvigom rok v zrak.

Sledijo hiti skupine. Ob 11.50 pevec napove skorajšnji konec. Publika začne še bolj sodelovati. Ob koncu pesmi skupina zapusti oder. Sledi najmočnejši aplavz tega večera. Skupina po dveh minutah skandiranja pride na oder. Publika še bolj sodeluje s ploskanjem.

Ko se pesem konča, sledi balada. Ljudje pojejo, se držijo za roke, kakih deset vžigalnikov je prižganih. Sledi aplavz, skupina spet zapusti oder. Publika poziva skupino na oder; skandiranje, kričanje. Na oder pride le pevec, ki ob spremljavi kitare zapoje balado. Po

aplavzu se mu pridruži še preostanek skupine. Sledi hit z refrenom: "Rola, rola se mi zdej, sanjamo, sanjamo naprej." Ob koncu pesmi sledi aplavz, pevec pozove obiskovalce, naj pojejo refren. Nekaj ljudi že začne zapuščati parter. Glasbeniki odložijo inštrumente, ter se objamejo pred publiko, podajo si roke. Petje publike z refrenom se nadaljuje, tudi, ko skupina zapušča oder. Potem sledi skandiranje in poziv publike s krikom: "Big foot mama!" vendar se luči prižgejo. Sledi žvižganje. Ura je 00.05. Koncert je trajal štiri ure in pet minut. Ljudje zapuščajo prizorišče. Kolona ljudi se premika proti izhodu skozi parter. Nekaj ljudi si naroča pijačo. Ob tem času je večina lokalov zaprtih, flyerji so obljubljali after party v klubu Orto bar, kjer so do poznih jutranjih ur vrteli pesmi Big foot mame in ostale rock pesmi. Lokal je v dveh etažah, spodnja je bolj namenjena pogovoru ob pijači, zgornja je namenjena plesu. Večina obiskovalcev pleše in pije alkoholne pijače. Sama sem si dogajanje ogledala v eni uri, po koncertu. Težko bi rekla, da so prišli le tisti, ki so bili na koncertu. Večina obiskovalcev lokala sodeluje v gostinski ponudbi in plesu, največ ljudi se pogovarja med sabo.

Koncert je bil na kratko omenjen v Delu (sobota, 25. 9. 04, str.10).

Tri dni po koncertu sem po telefonu poklicala organizatorja, ki mi je postregel z informacijo, da je koncert Big foot mame obiskalo okoli 2.500 ljudi.

4.3. Tretji opazovani koncert - Koncert klasične glasbe

Koncert v spomin maestra Carlosa Kleiberja: Gustav Mahler: Pesmi iz dečkovega roga.; Nikolaj Rimski - Korsakov - Šeherezada, simfonična suita iz Tisoč in ene noči, op. 35. Gallusova dvorana Cankarjevega doma, 23. septembra 2004, ob 19.30h.

V Cankarjev dom sem prišla ob 19h. Stavba je velik kompleks dvoran, največja je Gallusova dvorana. Vhod je skozi podhod blagovne hiše Maximarket. Na desni strani sta blagajna in glavni vhod. Hodnik je dolg in širok. Na levi strani so garderobe, na desni stranišča. Sledi točilna miza z barom. Ob straneh so fotelji.

V preddverju (na hodniku) se je zbralo že nekaj ljudi. To je bila večinoma generacija srednjih in starejših let, ljudje, ki so že v pokoju. Poleg parov - moški in ženska je bilo zelo veliko starejših žensk, ki so prišle z drugo žensko v paru. Oblečeni so bili elegantno, izborno - ženske so nosile krila, visoke pete, šale, kostime. Moški so bili oblečeni v moške obleke in kravate. Nekaj je bilo tudi mlajših ljudi, okoli dvajset let, največ v spremstvu starejših.

Obiskovalci so se pogovarjali v skupinah ali v parih, veliko jih je še prihajalo.

Koncert spada v Oranžni abonma Orkestra Slovenske filharmonije, imel je dve ponovitvi, naslednja je bila v petek, 24. 9. 2004. Objavljene so bile napovedi v Delu (četrtek in petek,

23. in 24. 9.), sledila je recenzija v Sobotnem delu (25. 9.). Slovenski nacionalni radio (Prvi program Ars 1) je v petek, 24. 9., prenašal koncert v živo.

Ob 19.15 je napovedovalec v Cankarjevem domu pozval obiskovalce, naj zasedejo svoje sedeže v dvorani. Vstopila sem mimo bara skozi dvojna vrata, kjer so mi trgali vstopnico. Pregleda ni bilo. Sledila sta še dva vhoda - parter levo in parter desno. Obiskovalci, ki so imeli sedeže na prvem in drugem balkonu dvorane, so morali nadstropje višje, skozi drugi vhod. Obiskovalci so počasi in disciplinirano - v vrsti prihajali do svojih sedežev. Sama sem imela sedež v četrti vrsti, na skrajni desni v parterju. Od tu je bil dober razgled na vso dvorano ter na oder. Oder je dvignjen od parterja, dolg dobrih petnajst metrov. Na odru so bili trije manjši mikrofoni spredaj ob stoli, kjer se bo posedel orkester, dva zgoraj in sta visela v zraku, ter dva večja, stoječa mikrofona za pevca in pevko. Prostor za dirigenta je dvignjen s podestom in ograjen z manjšo, črno ograjo. Parter je sestavljen le iz sedežev. Ob 19.30 je bila dvorana skoraj popolnoma zasedena (osemdeset odstotkov). Najmanj ljudi je bilo na drugem balkonu.

Ob 19.30 se iz zvočnikov zasliši zvonjenje telefona, napovedovalec opozarja, naj obiskovalci izklopijo mobilne telefone ter naj sebi in ostalim omogočijo miren in zbran ogled predstave.

Ob 19.31 prihod glasbenikov na oder, publika jih pozdravi z aplavzom in mirno sedi. Je tiho. Ni premikanja. Ko pridejo vsi glasbeniki, začno uglaševati inštrumente. To traja eno minuto. Prihod koncertnega mojstra na oder, le-ta ima v rokah violino. Mojster se dvigne, prične se uglaševanje violin - trideset sekund. Sledi prihod dirigenta in obeh pevcev. Aplavz je močan. Pridejo do ospredja, se priklonijo, sledi še večji aplavz. Luči so ugasnjene, vendar ne popolnoma. Dirigent nagovori publiko v nemščini, vendar brez mikrofona. Govori o smrti znanega skladatelja, ki je bil poročen s Slovenko. Prosi za minuto tišine in pozove publiko, naj vstane. Publika brez besed vstane in nepremično stoji. Dirigent skloni glavo. Traja trideset sekund. Potem se na dirigentov znak vsi posedejo. Dirigent da znak z taktirko - vse utihne, celo najmanjši šum. Začne se glasba. Mahlerjeve Pesmi iz dečkovega roga. Pevca dvoglasno pojeta. Stojita nepremično pred mikrofonom, gledata v publiko. Večina ljudi ima brošuro, v kateri je opisan celoten tekst, ki je sicer izvajan v nemškem jeziku, sledijo biografije skladatelja, dirigenta in obeh pevcev ter koncertnega mojstra. Obiskovalci si ogledujejo brošure, iščejo očala za branje. Nekateri si podpirajo glavo. Nekaj ljudi občuti koncert z zaprtimi očmi. Vsi pa sedijo nepremično, saj se sliši vsak šum. Ob koncu prvega stavka ljudje začnejo kašljati. Očitno je, da so se med glasbo zadrževali. Sledi odmor kakih petih sekund, na dirigentov znak začno glasbeniki zopet igrati. Dirigent s taktirko opozarja skupine glasbenikov, kdaj napoči njihov trenutek. Vsi imajo pred sabo partiture, ki jih gledajo med

igranjem. Vsi glasbeniki so oblečeni v črno. Ko glasbeniki ne igrajo, nepremično sedijo na stolu in opazujejo dirigenta.

Mahlerjevo delo ima enajst stavkov. Med dvema stavkoma je odmor, nikoli nihče ne ploska, vendar vedno sledi kašljanje. V dvorani, med publiko se nič ne spreminja, večina ljudi še vedno gleda brošure, nekateri gledajo orkester. Ob koncu dela se dirigent obrne proti publikli. Luči se prižgejo. Prične se dolg aplavz, ki vse skupaj traja tri minute in dvajset sekund. Najprej se pokloni dirigent, potem dirigent da znak, da se orkester dvigne s stolov, orkester se zopet posede, dirigent predstavi pevca, sledi še večji aplavz. Odhod z odra. Aplavz še traja. Drugi prihod na oder. Orkester drugič vstane na dirigentov znak. Orkester se posede. Odhod pevcev in dirigenta za oder. Aplavz poneha. Ob 20.30 sledi odmor.

Publika se počasi in disciplinirano pomika proti izhodu. V preddverju točijo šampanjec in koktajle. Ko sama poskusim dobiti kavo, mi natakar odvrne, da je med odmori ne strežejo. Ljudje se pogovarjajo in pijejo pijačo ter se ogledujejo naokrog. V preddverju je tudi razstava, nekateri si jo ogledujejo. Obiskovalci gredo tudi na stranišče. Ob 20.37 sledi prvi poziv napovedovalca, naj obiskovalci zasedejo svoje sedeže v dvorani. Nekateri se odzovejo, večina jih še pije. Nekateri stojijo, drugi sedijo na foteljih. Ob 20.40 tudi sama odidem nazaj v dvorano. Obiskovalci se pomikajo počasi, se pogovarjajo med sabo. Ob 20.48 sledi prihod glasbenikov. Violinisti so posedeni drugače kot prej. Uглаševanja ni. Luči se zatemnijo. Prihod dirigenta na oder. Velik aplavz.

Na dirigentov znak se začne glasba. Zdaj pevcev ni na odru. Nekateri obiskovalci so že zapustili prizorišče, saj so nekateri sedeži prazni. Ljudje ogledujejo brošure. Sedijo nepremično. Delo ima štiri stavke. Ob koncu stavka spet kašljanje in premikanje. Na dirigentov znak spet tišina. V 3. in 4. stavku sledi solo violine. Obiskovalci pozorno gledajo, si podpirajo glavo. Ob koncu 4. stavka se luči prižgejo, dirigent se obrne proti občinstvu, sledi zelo velik aplavz. Dirigent pozove orkester, naj vstane. Orkester se na dirigentov znak posede. Dirigent pozove posamezne soliste, naj vstanejo. Najprej vstane koncertni mojster, ki dobi še močnejši aplavz. Ploskanje, ki se ne prekine, se nadaljuje tudi, ko vstane glasbenik, ki igra rog. Vstane še klarinetist. Na koncu vsi vstanejo. Dirigent zapusti oder. Sledi drugi prihod na oder. Orkester zopet vstane. Dirigent se pokloni na svojem podestu ob ograji, ploskanje je močnejše. Sledi tretji prihod na oder, orkester vstane, dirigent se pokloni. Sledi četrti prihod, dirigent se pokloni. Ko se zravnava, da znak publikli, da je dovolj. Rokuje se z bližnjimi glasbeniki. Aplavz je trajal štiri minute in deset sekund. Dirigent zapusti oder.

Ura je 21.35. Koncert je trajal dve uri in pet minut. Publika vstaja in se počasi, največ v parih, vrača proti izhodu. Ujamem pogovor o zdravstvenih težavah. Nekaj ljudi si naroči

pijačo v baru. Večina jih gre po garderobo na koncu hodnika. Pomikajo se proti glavnemu izhodu v nepretrgani koloni. Kolona zastane ob vrsti za parkirnico. Večina ljudi čaka v vrsti, malo jih gre naprej. Ujamem tri pare, ki nadaljujejo sprehod po mestu. Večina obiskovalcev je najbrž odšla domov, nekaj jih je odšlo na sprehod po mestu.

Tri dni po koncertu sem poiskala informacijo o številu obiskovalcev: na blagajni Cankarjevega doma so mi povedali podatek o prodanih vstopnicah izven abonmaja, teh je bilo stošestindvajset. Napotili so me še v Slovensko filharmonijo, kjer so mi znali povedati število abonentov Oranžnega abonmaja, to je devetstodvaindvajset. Vseh obiskovalcev je bilo tisočoseminštirideset. Gallusova dvorana v celoti sprejme tisočpetstoosemdeset obiskovalcev.

5. Sklep

V osrednjem delu diplomske naloge sem skušala prikazati značilnosti različnih koncertnih ritualov. Na grobo sem jih razdelila v dve osnovni skupini, in sicer popularno-glasbeni ritual in ritual klasične glasbe. Oba rituala sta se skozi zgodovino spreminjala, prvi je značilno ohlapen ritual, ki nima napisanih pravil obnašanja, drugi je podvržen pravilom pravičnega in uglajenega obnašanja; je bolj tog in rigiden od prvega.

Klasični ritual je del etabrirane visoke kulture, z njim se obiskovalci identificirajo z višjim, civilizacijskim in estetskim občutkom. Popularno-glasbeni ritual je namenjen zabavi in telesnemu izražanju, namenjen je temu, da preseneča s svojo spontanostjo ter z nepričakovanostjo.

Vendar so razlike tudi znotraj popularno-glasbenih ritualov. Z opazovanjem dveh koncertov popularne glasbe sem ugotovila, da niso vsi koncerti popularne glasbe enaki, dogajanje na odru in interakcija obiskovalcev z nastopajočimi ni trdno določena, je spremenljiva in odvisna od različnih faktorjev. Po drugi strani pa so razlike med klasičnim ritualom in ritualom popularne glasbe večje kot pa razlike med posameznimi rituali popularne glasbe.

Najprej bom v sklepnem delu naloge obravnavala parametre, ki so povezani z **obiskovalci koncertov**, torej število obiskovalcev, obnašanje obiskovalcev med koncertom ter aktivnosti obiskovalcev po koncertu. Na prvi predstavi je bila publika umirjena, v odzivu ni bila dramatična, tudi mobilnost publike od parterja do preddverja je bila nizka.

Obiskovalcev je bilo veliko manj kot pri drugih dveh koncertih, kar je po mojih ugotovitvah tudi faktor, vreden upoštevanja. Ljudje se niso odzivali spontano, opaziti je bilo le del

publike, ki je aktivno sodeloval, drugi del publike pa je bila dokaj pasiven, dogajanje je le nemo opazoval s stolov, edini faktor sodelovanja je bilo ploskanje ob koncu pesmi.

Ljudje so se sicer med predstavo sproščeno pogovarjali, se objemali in poljubljali, prav tako ni bilo opaziti zadržanosti pri istospolnih parih. Obiskovalci so prihajali večinoma v parih in pred koncertom niso posedali pred vhodom v prizorišče, tudi se niso zbirali in delili občutek pripadnosti s pitjem pijač v predverju Križank. Potrebno je poudariti, da je bila publika zelo različna, vendar v grobem starejša od dvajset let in mlajša od štirideset let. Veliko je bilo istospolnih parov, vendar bi težko trdila, da je bil dogodek ozko usmerjen na gejevsko in lezbično populacijo, saj je bilo takih istospolnih parov le za tretjino vseh obiskovalcev.

Na primeru rockkoncerta je bil ritual drugačen, začelo se je že v pripravljalni fazi, ki je bila mnogo bolj prepričljiva kot v prvem primeru. Okoli prizorišča se je že uro pred uradnim začetkom koncerta zbralo več ljudi, ki so konzumirali alkoholne pijače in cigarete.

Publika je bila mlajša, večinoma od petnajst do trideset let, čutiti je bilo, da pripadajo podobnemu mišljenju, kar se je kazalo predvsem na tem, da so se zbirali v večjih skupinah po deset ljudi, imeli so podoben imidž, a vseeno ni bil izrazit, zato bi težko govorili o subkulturni pripadnosti. Publika se je spontano koncentrirala na mestih, kjer je bilo več sodelovanja. Aktivnosti so bile največje na levem delu parterja, ki je bil bliže vhodu. Več je bilo najstnic, ki so kričale pevčevo ime. Večina obiskovalcev je poznala pesmi na pamet in je pri tem zavzeto sodelovala. Videti je bilo tudi več skandiranja, kričanja, petja pesmi, plesa, skakanja. Več je bilo tudi popivanja, saj je bilo videti nekaj najstnikov, ki so tisto noč "pretiravali z alkoholom", kar v prvem koncertnem primeru sploh ni bilo očitno.

Na primeru koncerta klasične glasbe so bile reakcije poslušalcev umirjene, med izvajanjem glasbe so obiskovalci "zadrževali dih", saj so ljudje kašljali le med posameznimi glasbenimi stavki, ko je orkester prenehal igrati. Na tretjem koncertu so se obiskovalci obnašali in izražali izbrano, čutiti je bilo zadrege pri telesnem izražanju, mobilnost je bila omejena na iskanje očal za branje. Publika je bila starejša, od štirideset let naprej, čeprav je bilo tudi nekaj mlajših obiskovalcev. Ljudje so večinoma prihajali v parih ali posamič. Oblačila so bila skrbno izbrana, elegantna. Obnašanje ljudi je bilo umirjeno, ni bilo prerivanja, ljudje so potrpežljivo čakali v vrsti do izhoda iz dvorane. Konzumacija pijač je bila elitna, na točilnem pultu v predverju so točili le šampanjec in koktajle.

Aktivnosti obiskovalcev po koncertu je bilo težje meriti, ker je na podlagi opazovanja nekaj obiskovalcev težko sklepati na celotno populacijo. Najbolj očitne aktivnosti so bile na primeru drugega koncerta, ki je imel uraden "after party" (glej prilogo, op.av.). Nekaj obiskovalcev se je šlo zabavat naprej v Orto bar, ki je poznan kot klub, kjer vrtijo rockglasbo.

Vseeno pa je bilo na tretjem primeru opaziti več energije, vložene v pogovore, v druženje med obiskovalci, ki so bili večinoma abonenti Oranžnega abonmaja. Večina obiskovalcev je večer zaključila po koncertu, dokaz za to so bile dolge vrste v parkirni hiši Maximarketa.

Kar se tiče *obnašanja glasbenikov na odru*, je bil prvi koncert popularne glasbe najmanj iskreno sprejet pri publiku. Protagonist, ki je vodil celoten večer, je relativno slabo poznan, kar je po vsej verjetnosti vplivalo na reakcijo publike. Čeprav se je protagonist Rene trudil z animiranjem publike, ni bilo pravega, spontanega odziva. Veliko večji odziv so dobili ostali glasbeniki, ki jih publika dobro pozna. Sprejeli so jih z navdušenjem, z naučeno gesto ploskanja in vriskanja, ko se na odru pojavi oseba, ki je dobro znana iz medijev.

Skupine, ki so nastopale pred Big foot mamu so požele manj navdušenja med obiskovalci, le-ti niso sodelovali pri pesmih, ki jih niso poznali, pri tem ni pomagalo niti protagonistovo priganjanje k sodelovanju. Čeprav je bilo več nastopajočih, je bilo čutiti, da publika pričakuje le zadnji nastop. Dokaz za to sem našla v praznem preddverju Križank, ki je bilo med ostalimi nastopajočimi polno ljudi, ki so pili pijačo in se pogovarjali v skupinah. Publika je pri glavni zvezdi večera sodelovala spontano, četudi protagonist ni vplival na to in je celo manj komuniciral s publiko kot predhodni glasbeniki.

Na primeru klasične glasbe je bila aktivnost glasbenikov odvisna od dirigentovega znaka. Medtem ko so se glasbeniki v filharmoničnem orkestru ravnali po partituri in po signalih, ki so prihajali od dirigenta, je bila aktivnost glasbenikov na popularnih koncertih vezana na sodelovanje med vsemi glasbeniki. Tisti glasbeniki, ki so še čakali na dirigentov znak, so potrpežljivo in negibno spremljali dirigentovo početje.

Pri *prostoru izvedbe koncerta ter pri postavitvi odra, svetlobnih učinkih* so se pokazale zelo očitne razlike med rituali. Prva dva koncerta sta se dogajala na istem prizorišču, zato je primerjava še toliko lažja.

Na dogajanje pri prvem opazovanem koncertu je vplivala postavitve stolov v parterju, ki so zasedli prvi del parterja ob odru. Večina obiskovalcev se je posedla na stole in je tako manj sodelovala v ritualu. Postavitve odra je bila veliko bolj podobna sceni na gledališki predstavi, na njem so se dogajale aktivnosti, ki nimajo neposredne zveze z glasbenim koncertom (trebušni ples, spolni akt, erotični šov). Svetlobni učinki so bili raznobarni, zelo izraziti. Iz tega sledi, da je bilo glasbeno dogajanje pomaknjeno v ozadje, veliko bolj pomemben je bil videz odra in videz glasbenikov ter njihovo početje na odru.

V primeru drugega koncerta je bil oder bolj asketsko okrašen - krasili so ga le seti bobnov in mikrofoni. Razlika na ravni pomembnosti se je pokazala tudi, ko je prišla na oder glavna

skupina. Light šov je bil močnejši, vizualni efekti so bili bolj izraziti. V parterju ni bilo sedežev, tako, da je publika spremljala koncert na nogah.

Pri tretjem koncertu je bilo prizorišče največja dvorana v Cankarjevem domu. Luči so bile med koncertom pridušene, ostalih efektov ni bilo. Oder je bil asketski, na njem so bili le stoli za glasbenike in dirigentov podij. Ljudje so sedeli na sedežih, ki so jim bili dodeljeni na vstopnicah.

Trajanje se ni izkazalo za pomemben parameter, čeprav sta bila prva dva koncerta daljša kot zadnji koncert. Predvsem pri drugem, ki je trajal več kot štiri ure, je publika na koncu največ sodelovala, skandirala, pri prvem koncertu pa je publika proti koncu dogajanja že zapuščala prizorišče, kar se pri drugih dveh ni zgodilo. Za bolj pomembnega se je izkazal premor med posameznimi nastopajočimi, ki se je zgodil pri drugem in tretjem koncertu. Odmori so povzročili večjo mobilnost publike, posledično pa tudi večje interakcije med obiskovalci.

Medijska podpora: (glej prilogo, op.av.)

Prvi koncert je bil pod močnim medijskim vplivom - prispevki so bili večinoma rumeno obarvani, tako v tiskanih medijih, kot na televiziji. Recenzije so bile ohlapne, glavno dogajanje je bilo po mnenju medijev razdevičenje Križank, ni pa bilo refleksije na kvaliteto izvedbe ipd. V drugem primeru sem zasledila le manjšo notico v Delu, ki ni omenjala kvalitete koncerta. Oba koncerta sta bila dobro promovirana, prvi na plakatih in na televiziji, drugi na plakatih in na nacionalnem radiu. Tretji koncert je bil promoviran le v okviru Oranžnega abonmaja Slovenske filharmonije. Tretji koncert je sicer dobil več medijske podpore. Recenzija v Delu je poudarila visok civilizacijski pomen koncerta ter pomen, ki ga slovenska kultura uživa v evropski visoki kulturi.

Prišla sem do zaključka, da so razlike med popularnim in klasičnim koncertnim ritualom večje kot razlike znotraj popularno-glasbenih ritualov.

Ritual klasične glasbe je naučen in sledi določenim pravilom. Manj je telesnega izražanja, ni plesa, petja, nezaželeno je celo premikanje. V tretjem koncertu je bilo čutiti rigidni ritual, ki so ga obiskovalci navajeni in praviloma ne odstopa od ustaljenih pravil. Odklon od rituala je predstavljal poziv dirigenta, naj publika vstane in nakloni minuto tišine preminulemu dirigentu. Pri primeru klasičnega rituala sem imela občutek, da gre bolj za estetsko doživetje in za nekaj, kar je vredno spoštovanja publike, kot pa za koncertno predstavo. Ob tem lahko sklepam, da obisk koncerta klasične glasbe dosega namen kulturno pravilne izbire, ki se sklada z etablirano umetnostjo, ki je estetska, civilizacijsko pomembna in dobro izvajana.

Opazovanje je potrdilo domnevo, da je popularno-glasbeni ritual bolj ohlapnega značaja ter da se naslanja na več različnih aktivnosti, ki pa niso vedno predvidljive. Aktivnosti so

predvsem odvisne od razpoloženja občinstva, koliko je le-to pripravljeno vložiti v nastop. Uspešnost sodelovanja publike je odvisna od prepoznavnosti nastopajočih in njihovih del. Publika izraža zadovoljstvo z nastopajočimi tudi med nastopom, medtem ko v primeru klasičnega koncerta to nesprijemljivo. Pri primeru rituala popglasbe (prvi opazovani koncert), sem ugotovila, da je bila sama vizualna predstava pomembnejša od glasbe same. Pri drugem koncertu je bila situacija obratna, publika je boljše sprejela glasbo kot pa samo vizualno predstavo, kar se je kazalo v tem, da se je publika odzivala na glasbene vložke, ne pa na scenske predstave, kot se je kazalo v prvem primeru.

Pomanjkljivost pri raziskovanju je bil premajhen vzorec. Za boljše razumevanje in bolj natančno analizo bi bilo potrebno analizirati vsaj še po en dogodek iz vsake glasbene zvrsti. Tako bi lažje utemeljila razlike in podobnosti med različnimi rituali.

6. Priloge



nastopajoči:
anja rupel
darja švajger
alenska godec
rock partyzani
nace junkar in
velika zvezda
presenečenja
orient bellydancers
erotic show
slačifantje

rene star 41

www.bodisamosvoj.com

KRIŽANKE, LJUBLJANA, PETEK, 10. SEPTEMBER 2004 OB 21.00
Cena v predprodaji: 2.990 SIT, na dan koncerta 3.290 SIT, z letakom 3.090 SIT. DDV vštet v ceno.
Prodaja vstopnic: Blagajna Krizank, Dallas Music Shop (Dunajska 48, Ljubljana), Dallas Mute Shop (Rimska 14, Ljubljana), Pasaza Maximarketa (Ljubljana), Kafeterija Lan, Gallusovo nabrežje 27 (Ljubljana)
Nakup preko spleta: www.eventim.si in na njihovih prodajnih mestih. **eventim**

Število sedežev omejeno. Mlajšim od 18 let in srčnim bolnikom vstop prepovedan.

sex & pop & rock & roll

Priloga 1: Flyer Rene Star 41. Dostopen na info točkah in v lokalih.

Odmev v Križankah

Samosvoja gejevska zvezda **Rene** je izpeljal napovedani spektakel v Križankah v spomin na umrlega partnerja **Samota**, ki ga je pokopala bolezen, prinesena iz Egipta. Zanimanje pa očitno ni bilo veliko, saj je bilo v prostornih Križankah le dobrih tristo obiskovalcev, od tega veliko povabljenih. Večmilijonski projekt Reneju verjetno ni prinesel zaslužka. Kljub temu je **Nace Junkar** odpel svojo *Nessun dorma*, pridružila se mu je diva **Helena Blagne Zaman**, ki ji še vedno

uspeva napolniti slovenske dvorane na solo koncertih, sledila je še kopica gostov, med njimi **Partyzani** z **Alešem Klinarjem**, čigar **Anja Rupel** se je sicer vrnila na slovensko sceno v duetu z makedonskim pevcem **Tošejem Proeskim**. Kljub številnim gostom, erotičnim ekstazam in orgijam na odru bo naslednjič potreben boljši marketinški prijem.

Saša Mrak



Rene in gostje pred le 300 gledalci

Foto: Mare Lorber

Priloga 2: Odmev v Križankah. Članek v časopisu Dobro jutro, 25. 9. 2004, str. 45.



Slačifantje so pripotovali iz Češke, se-greli prizorišče, Reneja in občinstvo.

Rene je zvezda

Udaril je v prvo in udaril je močno. Provokativen, dih je-majoč, svež šov, ki ga je uprizoril Rene v sodelovanju s preverjenimi glasbenimi ljubljenci. Po-leg predstavitve svojega albuma Star 41 je šokiral še s trajajočim spolnim aktom na odru. Čeprav se ljudje tako ra-di zgražajo in si zatiskajo oči, stran pa ne pogledajo?! ... Čeprav, kaj niso reveži ti-sti, ki tega ne počno.



Četverica zbranih in nasmejanih. Prijatelji za vedno in tisti, katerih komadi so najbolj priljubljeni na roza večerih. Najbolj med njimi seveda Helenini.



Rene je dal od sebe vse. Glas, smeh, solze, denar, voljo in pogum. In ves večer poskakoval v petkah!

Priloga 3: Rene je zvezda. Članek v reviji Žurnal, 17. 9. 2004, str. 69.

SKUPINSKI 5ing

BIG FOOT MAMA



+ SLON IN SADEŽ + ANAVRIN + LEAF FAT

KRIŽANKE, LJUBLJANA

sreda, 22. 9. 2004 ob 20h

Predprodaja vstopnic - LJUBLJANA: Blagajna Festivala v Kržankah, Prodajalna plošč Maximarket
Blagajna Avtobusne postaje, Trgovine Big Bang (BTC, Nama, Wolfova), BOF - BTC City, Hard Rock Shop;
CELJE: Big Bang Music; KRANJ: Muzika Aligator, BOF; NOVO MESTO: Big Bang; POSTOJNA: Big Bang
Internetna prodaja: www.bigfootmama.net; tel. prodaja: 01/564 00 57 (od 9.00 - 15.00)

CENA VSTOPNIC: predprodaja 2.700 SIT; na dan koncerta 3.300 SIT



Intelekt
MATURANTSKI IZLETI ZA PAMETNEJŠE
www.intelekt.si

YAMAHA
Glasbeni center avtotehna
Ljubljana, Maribor, Novo mesto, Celje



tokas
inženiring

antena

caffè Fontana

Moj fit
FITNES, SOVAŠI STUŽIJO BI SAVINA



STU
Jio

ON RIR
Ual 202
Sliši se dobro

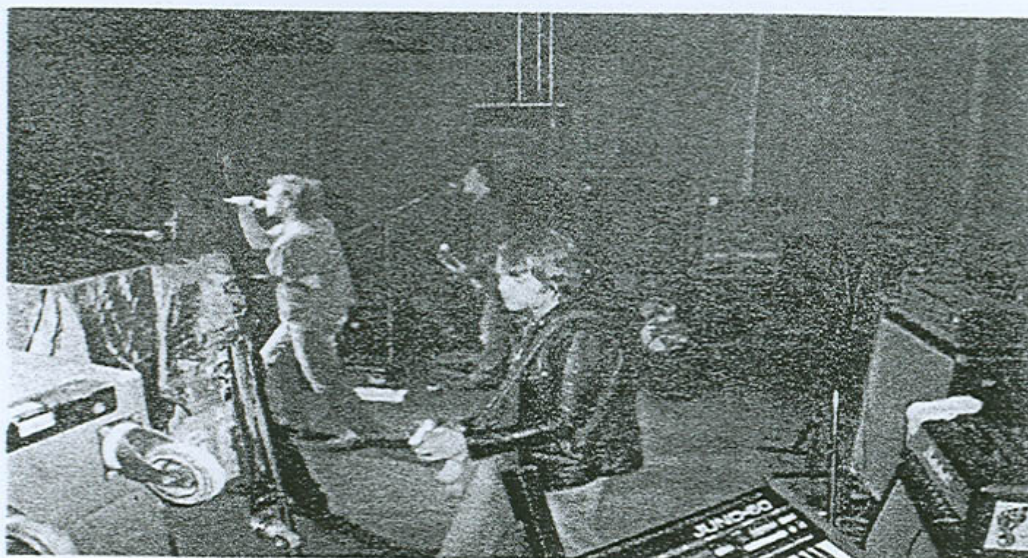


Organizator: Prireditvena agencija 19, d. o. o.; tel. 01/564 00 57; e-mail: agencija.19@siol.net

Priloga 4: Flyer. Skupinski 5ing. Big foot mama. Dostopen na info točkah in v lokalih.

AFTER ORTO PARTY

Po koncertu Vabljeni na
After Orto Party z BFM



Kraj: Orto klub

Čas: 22.9.2004, po koncertu

Priloga 5: Flyer After Orto party. Dostopen na mestu prizorišča koncerta, 22. 9. 2004.

kultura



Foto Aleksander Remec

Dveurni rokovski žur v Križankah

Dolgo pričakovani koncert rokavske zasedbe Big Foot Mama se je končno zgodil. Zasedba je gostila kar tri predskupine, ki so dodobra ogrele občinstvo. Leaf-Fat so prvi stopili pred ljubljansko občinstvo, sledila je devetčlanska zasedba Anavrin, za konec pa še Slon in Sadež. To, da Big Foot Mama sodi v sam vrh slovenske glasbene scene, ni treba posebej omenjati – in to je v Križankah znova dokazala v dveurnem nastopu pred navdušeno večtisočglavo množico. Zasedba je predstavila le del s svoje zadnje plošče Sing, v nastop pa uvrstila tudi za občinstvo nepogrešljiv železni repertoar. Tako smo lahko slišali tudi stare uspešnice, kot so Mala nimfomanka, Črni tulipan, Garbage ... Vrhunec večera so rokerji dosegli s skladbama Neki sladkega in Led s severa, saj so na oder povabili mešani pevski zbor Perpetuum Jazzile. Bend je ponudil še dva gosta: dodatnega tolkalista Buca iz skupine Sausages in Nežo Buh na klaviaturah. Turneja še zdaleč ni končana, trajala bo vsaj do konca leta. **A. R.**

Priloga 6: Dveurni rockovski žur v Križankah. Članek v časopisu Delo, 25. 9.2004, str. 10.

V Kleiberjevem duhu

Pavel Mihelčič

Na veliko načinov smo bili Slovenci že od nekdaj povezani z evropsko visoko kulturo. In tako se je zgodilo, da je Slovenka postala življenjska sopotnica dirigenta, ki je s svojo osebnostjo, z izvirnim, rekli bi lahko drugačnim in skrajno čistim pogledom na umetnost presegel ravnico visoke umetnosti, ki se pogosto meri z oprijemljivimi kriteriji mednarodnega ugleda, ne da bi se pomaknili v intimnost duše, kjer se skriva tista glasba, ki s svojimi valovanji opraviči skrunjenje tišine. Iz tišine se rodi glasba, ki nas prevzame, ki nas spremlja s spominom, ki se obnavlja v času, v namišljenem ali stvarnem prostoru.

Dirigent Leopold Hager se je pred uvodnim abonmajskim koncertom obrnil k občinstvu, da bi povedal, kako je bil veliki dirigent Carlos Kleiber povezan z nami in orkestrom, ki ga je pred leti vodil. Dirigent je tisti mojster, ki zna vzvaloviti prostor, posvečen umetnosti. Kleiber je bil zanesljivo velik dirigent. Trenutki, v katerih smo obnavljali spomin na njegovo osebnost, so izčistili čas, ki ga je potem napolnila Mahlerjeva glasba.

Pesmi iz Dečkovega čudežnega roga so glasba, ki neponovljivo ustvarja povezavo dveh srednjih glasov z orkestrom in z nami. Oba solista, sestra in brat, mezzo-

klasični koncert
Orkester Slovenske filharmonije
Bernarda Fink, mezzosopran
Marko Fink, basbariton
dirigent **Leopold Hager**
CD, Gallusova dvorana
23. in 24. 9. 2004

Z novim zaletom

sopranistka Bernarda Fink in basbaritonist Marko Fink, sta izkoristila prednost medsebojnega sporazumevanja. Približevanje glasov je bila po eni strani prednost, po drugi pa ovira, ki ni pustila prostora za kontrast. Orkester, ki je imel nekaj težav z usklajevanjem ritma, je popuščal prav tam, kjer bi moral biti najbolj izrazit – v ustvarjanju pozitivnega razpoloženja. Vse, skoraj vse je bilo na svojem mestu, čisto, glasbi posvečeno, a trajalo je predolgo, da se je dokončno odprla umetniška prisposoba, ki polni prostor in poslušalce.

Pesmi iz Dečkovega čudežnega roga so bile po izvajalski strani na pravi poti. Bernarda Fink je s svojim lepim, ekspresivnim glasom razvila zelo osebni pogled na Mahlerjevo glasbo. Marko Fink se je glasbi približeval s preveč poudarjeno liričnostjo. Dirigent je bil uglajen tvorec zvočnega valovanja, do izjemnosti, ki bi poslušalca morala prepričati z izvirnostjo sporočila, je bilo daleč.

V drugem delu koncerta smo že na začetku s pazljivo radovednostjo prisluhnili novemu koncertnemu mojstru – triindvajsetletnemu violinistu Janezu Podlesku, ki je z lepim tonom najbolje dokazal, da so violinski soli v simfonični suiti Šeherezada Nikolaja Rimskega Korsakova zanj dobro izkoriščena priložnost. Tudi v cellem se je ta znamenita glasba odvijala impresivno. Leopold Hager je vsekakor izjemno večji dirigent. Zna odkrivati drobne muzikalne skrivnosti, detajle, zelo spreten je tudi pri uveljavljanju skupne orkestrske igre. Pri tem smo seveda opazili, da je v orkestru nekaj novih obrazov. Prvi rog, prva oboa in koncertni mojster so ognjeni krst prestali z velikim uspehom. Z novim zaletom, ki se je slišal iz orkestra, se je Šeherezada povzpela do sijaja, v katerem so se odlikovali solisti in skupine.

Uvodni koncert Orkestra Slovenske filharmonije je dokazal, da tudi mladi izvajalci pristopajo k orkestru v skladu z duhom Carlosa Kleiberja, ki je bil neusmiljen do svojega notranjega sveta, do glasbenikov in poslušalcev. Od njih je zahteval spoštljiv in čist odnos do zapisane glasbe, ki jo je treba dodelati tako, kot da je bila napisana včeraj, kot da njen ogenj nikoli ne bo ugasnil.

7. Seznam virov

Knjige, diplomska dela in magistrsko delo:

- Adorno, Theodor W. (1986). Uvod v sociologijo glasbe. Ljubljana : DZS
- Atali, Žak. (1983). Slušanje. Str. 23-42. V: Buka. Ogled o ekonomiji muzike. Beograd: Zodijak
- Bibič, Bratko. (2003). Hrup z Metelkove. Tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani. Mirovni inštitut. Ljubljana
- Blaukopf, Kurt. (1993). Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe. Studia Humanitatis. Ljubljana
- Bučar, Bojko; Šabič, Zlatko; Brglez; Milan (2002) Navodila za pisanje seminarske naloge in diplomska dela. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana
- Canetti, Elias. (1984). Masa i moć. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb
- Cazeneuve, Jean (1986). Sociologija obreda. Studia Humanitatis. Ljubljana
- Debeljak, Aleš (1999). Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike. Ljubljana: Sophia
- Debeljak, Aleš. (2002). Birmingham in Frankfurt. Vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo. str 71-121. V. Cooltura. Uvod v kulturne študije. Ljubljana: Študentska založba.
- Glavan, Darko. et al. (1978). Pop glazba i kultura mladih. Posjetioci rock koncerata. Zagreb: Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske.
- Goldberg, Rose Lee. (1988). Performance Art. From Futurism to the Present. New York: Thames and Hudson
- Hawkins, Stan (2002). Settling the Pop Score. Burlington: Ashgate
- Hebdige, Dick (1980). Potkultura: Značenje stila. Rad. Beograd
- Kelly, Danny (1996). The Q Book of Punk Legends. Guinness Publishing Ltd. Middlesex
- Muršič, Rajko. (1995). Center za dehumanizacijo. Etnološki oris rock skupine. Frontier.Pesnica
- Patton, Michael Quinn (2002) Qualitative Research & Evaluation Methods. Sage Publications. London
- Peče, Nina (2003). FV. Alternativna kulturno-umetniška produkcija. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana

- Rappaport, Roy A. (1999). *Ritual and Communication in the making of Humanity*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Rothenbuhler, F. (1990). *Ritual Communication*. Cambridge University Press, Cambridge
- Rozina, Andrea. (1999). Rave. Hedonistične ptice s konca tisočletja. Str. 53-64 V: *Urbana plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. ŠOU: Ljubljana
- Rozina, Andrea (2004) *Komunikacijski problemi v kulturi elektronske plesne glasbe*. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana
- Slana, Milan (2003) *Rave kot postseksualni disco*. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana
- Studen, Andrej. (1995). *Stanovati v Ljubljani. Socialnozgodovinski oris kulture Ljubljančanov pred prvo svetovno vojno*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Tomc, Gregor. (1989) *Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Zbirka Krt.
- Tomšič, Maruša (2004) *Vpliv suburbanizacije na praznenje mestnih središč- Primer Ljubljane*. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana
- Toš, N.; Hafner-Fink, M. (1998). *Metode družboslovnega raziskovanja*. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana
- Venier, Matej (2003). *Evalvacija koncertov simfoničnega orkestra in analiza komunikacijskih tokov v koncertni dvorani*. Magistrska naloga. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana

Zborniki:

- Atkinson, Paul; Hammetsley, Martin (1994). *Ethnography and Participant Observation*. str. 248-258. V: *Lincoln, D. Handbook of Qualitative Research*. Sage Publications. London
- Gelder, K., Thornton, S. (1997). *The Subcultures Reader*. Routledge. London
- Grossberg, Lawrence. (1992). *Rock and Roll in Search of an Audience*. V: Lull, j. et al. *Popular Music and Communication*. Sage Publications. London.
- Hanna, Judith Lyn. (1992). *Moving Messages. Identity and Desire in Popular Music and Social dance*. V. Lull, j. et al. *Popular Music and Communication*. Sage Publication. London.
- Schaffer, B. et. all. (2001). *Da Capo Best Music Writing 2001. The Year's Finest writings on Rock, Pop, Jazz, Country & More*. Cambridge : Da Capo Press

- Shuker, Roy (1994). Dance to the Music. Public Performance. str. 198-225. v: Understanding Popular Music. London: Routledge
- Shuker, Roy (1994). "What's Goin' On?" Popular Culture, Popular music, and Media Literacy, str. 1- 98. V: Understanding Popular Music. London: Routledge.
- Stankovič, Peter. (2002). Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod, str. 11-71. v: Cooltura. Uvod v kulturne študije. Ljubljana: Študentska založba.
- Tomc, Gregor. (1989) Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju. Ljubljana: Zbirka Krt.
- Tomc, Gregor.(2002). Moderna kultura, str. 121-157. v: Cooltura. Uvod v kulturne študije. Ljubljana: Študentska založba.

Članki v znanstvenih revijah:

- Ule, M.; Kline, M. (1996). Psihologija tržnega komuniciranja. Teorija in praksa, Fakulteta za družbene vede. Ljubljana.
- Stankovič, Peter (1997). Evropska klasična glasba in filozofija subjekta. Časopis za kritiko znanosti. št. 185, str. 31-49.

Raziskovalna poročila:

- Bela knjiga. (2002). Statistični podatki o delovanju članov Asociacije nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev s področja kulture in umetnosti v obdobju med 1998-2001.

Članki v tiskanih občilih:

- Dugorepec, Anka (2004) Igor Vidmar, Intervju. Deloskop 26, str. 15-17.
- Dveurni rokovski žur v Križankah. (2004). Delo, 25.9, str. 10.
- Bonton v Cankarjevem domu. (2004) Jana, 10.2. 2003, str.15.
- Jesenšek, Matic (2004) Lublana je zaspana. V: Žurnal, 2.7. 2004, str. 9.
- Klemenčič, Iztok. (2004) Klub K4 začasno zaprt. Bo predor do Bavarskega dvora rešil spore? Deloskop. Tedenski vodnik po kulturnih dogodkih. 4.3. 2004, str. 4.
- Klemenčič, Iztok (2003) Brez velikih pričakovanj. Katalena, etno band. Mladina 13. januar, str. 56-57.

- Košak, Andrej (2004) Poletna razposajenost. V: Žurnal, 23.7. 2004, str 61.
- Kozole, Mateja (2004) Jejhata jej! V. Žurnal, 2.7. 2004, str 9.
- Mal, Domen (2002). Naš Šumi. In memoriam - 14.obletnica. Delo 26.10, str 13.
- Maličev, Patricija (2004). Kultura je stara gospa, ki trmasto cepeta na mestu. Intervju s Nevenko Koprivšek, kulturno menedžerko. Sobotna priloga. 21. avgust, str. 4-6.
- Mihelčič, Pavel. (2004). V Kleiberjevem duhu. Delo, 25.9.2004, str. 9.
- Milosavljevič, Marko. (2002) Video ubija radijske zvezde. Slovenska glasba v letu 2002. Sobotna priloga, 28. december, str. 27.
- Mrak, Saša (2004). Odmev v Križankah. Dobro Jutro. 25.9./42, str. 45.
- Ogrinc, Marjan (2002) Oblast in moralisti so skočili pokonci. Četrto stoletja punka na Slovenskem. Sobotna priloga, 26. oktober, str. 24.
- Poberžnik, Polona (2004) Razcvet ali kriza? Kaj kažejo kazalci letošnje sezone? Koncertno-festivalska industrija v tujini in doma. Deloskop, 9.9.: 29, str. 20-23.
- Štamcar, Mičič (2004) Kandidat na volitvah. Rene, gejevska pevska zvezda. Mladina, 6.9.; 33, str. 68-69.
- Rene je zvezda (2004). Žurnal, 17.9 / 32, str.69
- Rene, umetnik (2004). Ob izidu plošče star 41 in tik pred koncertom v Križankah. Mladina, 16.8.; 33, str. 66.
- Štefančič, Marcel; Žerdin Ali H. (2002). Slavni so po tem, da so slavni. Bepop gredo na turnejo ali kaj je ostalo od rock' n' rolla?. Mladina, 2. december, str. 43-45.
- Štamcar, Miha; Petrovčič, Peter (2004). Pop-over Beethoven. Na slovensko pop sceno so prihrumeli klasiki. Mladina. št. 6, 9.2. 2004 str., 54-55.
- Zadnikar, Miha (2003). Ljubezen nas združuje. Čemu so namenjeni koncerti? Mladina, 6. januar, str. 61.

Dokumenti:

- Cankarjev dom (2004). Program za sezono 2004/2005.
- Rene star 41 (2004). Flyer.
- Big foot mama (2004). Flyer.
- Slovenska filharmonija (2004) Oranžni abonma 2004/2005. Koncert v spomin Maestra Carlosa Kleiberja. Programska knjižica.

Internetne strani :

- [http:// www.bigfootmama.net](http://www.bigfootmama.net)
- <http://www.cd-cc.si>
- <http://.filharmonija.si/index/slovensko/koncerti>
- <http://www.stara-ljubljana.net/napovednik.php>
- [http:// www. rene.at.hm/](http://www.rene.at.hm/)
- [http:// www-zvpl.com.clanek.asp?ID=3375](http://www-zvpl.com.clanek.asp?ID=3375)