

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Vid Libnik
MENTORICA: izr. prof. dr. Breda Luthar
SOMENTOR: asistent dr. Gregor Bulc

EMANCIPATOREN POLITIČNI POTENCIAL POPULARNE
GLASBE

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2006

KAZALO

UVOD	4
1. KRITIČNA ŠOLA POPULARNE KULTURE	7
1.1. POPULARNA GLASBA = DRUŽBENI CEMENT: Theodor W. Adorno	10
1.1.1. STANDARDIZACIJA.....	10
1.1.2. PSEVDOINDIVIDUALIZACIJA.....	11
1.1.3. POSLUŠALCI/DRŽAVLJANI.....	12
1.1.4. PREŠIROKA ADORNOVA TEORIJA.....	15
1.2. EMANCIPATOREN POTENCIAL REPRODUCIRANE UMETNOSTI: Walter Benjamin	19
1.2.1. KRNITEV AVRE.....	19
1.2.2. MNOŽICA: NOSILEC SPREMEMB.....	20
1.2.3. POTENCIALA NI.....	23
1.3. REVOLUCIONARNA UMETNOST: Herbert Marcuse	25
1.3.1. (KONTRA)REVOLUCIJA.....	25
1.3.2. MANJŠINA: NOSILEC SPREMEMB.....	26
1.3.3. KULTURNA REVOLUCIJA.....	28
1.3.4. REVOLUCIONARNI STILI IN OBLIKE.....	30
2. POTENCIAL V BREZNU INDUSTRIJE	33
2.1. VELIKE GLASBENE ZALOŽBE.....	34
2.2. NEODVISNE ZALOŽBE: POLJA SVOBODE?.....	36
3. MOMENT UPORABE	38
3.1. POPULARNOGLASBENA/POLITIČNA GIBANJA.....	42
4. ŠTUDIJA PRIMERA: ŽAMETNA REVOLUCIJA IN ŽAMETNO PODZEMLJE	46
4.1. Z ROKENROLOM DO REVOLUCIJE.....	46
4.2. TEORIJA IN GLASBA.....	49
4.3. SUBVERZIVNI ZVOK.....	52
SKLEP	57
LITERATURA	59

UVOD

Če se strinjamo, da je človek bitje, ki se je zmožno zavedati nevzdržnega stanja, v katerem živi, da torej ni ovca, ampak potencialno bitje subverzije, potem se strinjamo, da so tudi besede, ki prihajajo iz njega in so namenjene njemu, potencialno emancipatorne. Zakaj bi bilo s peto besedo kaj drugače? Ali naj zato kar končamo? Ne. Glasba je namreč predvsem zvok, besede so lahko njegov sestavni del ali pa tudi ne. Poleg tega pri naši študiji primera, v kateri bomo skušali raziskati, kako je glasba skupine Velvet Underground vplivala na žametno revolucijo na Češkoslovaškem, z analizo besedil ne bi prišli daleč. Težko bi namreč razložili, kaj je subverzivnega na primer v verzu *'There are problems in these times / But, woo, none of them are mine.'*

V delu, ki sledi, se ukvarjamo z raziskovalnim vprašanje, ali je popularna glasba lahko subverzivna, ali ima emancipatoren politični potencial. Iz tega vprašanja pa logično sledi podvprašanje; kje se tovrstni pomeni tvorijo. Na ravni produkcije, na ravni uporabe, v kulturnem tokokrogu ali pa so morda že sami glasbi imanentni nekakšni demokratični, osvobajajoči impulzi?

Trdimo, da vsa popularna glasba a priori še ni območje emancipatornega političnega potenciala, vendar pa določene popularnoglasbene oblike predstavljajo polje, kjer se redefiniirajo in rušijo prevladujoči miselni koncepti v družbi, s tem pa tovrstna glasba nujno postane politična in predstavlja možno izhodišče akcije, revolta, kar bomo skušali raziskati v študiji primera.

Naše besedilo se začne z obširnimi poglavjem o frankfurtski šoli, s tremi avtorji, iz del katerih bomo črpali koncepte in ideje za nadaljevanje. Vsako izmed treh naslednjih poglavij se idejno navezuje na enega izmed avtorjev. Drugo poglavje, v katerem govorimo o omejitvah kulturne (glasbene) industrije, se tako navezuje na Theodorja W. Adorna, tretje poglavje, ki iztrga monopol nad pomenom kulturnih produktov iz rok produkcije in ga preda v roke uporabnikov, se navezuje na Walterja Benjamina, zadnje poglavje, študija primera, v kateri skušamo poiskati emancipatoren potencial glasbe skupine The Velvet Underground, pa na Herberta Marcuseja.

Naše besedilo se po ordinati optimizma pomika navzgor. Če prvo poglavje začnemo s pesimistom Adornom, nadaljujemo z optimistom Benjaminom in ga končamo z utopistom¹

¹ Pri čemer imamo do besede *utopično* nemalo zadržkov. Definiciji utopije kot predstave o pravičnejši, svobodnejši družbi, ki se v stvarnosti ne more udejanjiti, dodajamo še. Torej, ki se v stvarnosti še(!) ne more udejanjiti. Namreč, vsako mišljenje o boljši družbi je najprej utopija.

Marcusejem, tudi vsa naslednja poglavja postajajo vedno bolj optimistična. Od pesimističnega poglavja *Potencial v breznu industrije*, v katerem si ogledujemo stanje današnje glasbene industrije, prek optimističnega poglavja *Moment uporabe*, kjer ugotavljamo, da so uporabniki kulturnih produktov (lahko) aktivni, ko gre za tvorbo pomenov kulturnih produktov, do utopizma (ki se je udejanjil) študije primera, v kateri se ukvarjamo s povezavami med žametno revolucijo in rokenrolom.

Preden pa se lotimo prvega poglavja, je treba definirati osnovne pojme, ki se pojavljajo v tem besedilu. Kaj pravzaprav pomeni *emancipatoren politični potencial* in kaj *popularna glasba*? Kot pravi Peter Stanković (2006: 10), se termina *emancipatorno* oziroma *emancipatorna politika* v kulturnih študijah pogosto uporabljata za opis različnih idej in dejavnosti, ki vodijo (ali vsaj poskušajo voditi) k osvoboditvi življenja ljudi (osvoboditvi od prisile, podrejenosti, neenakopravnosti itd). *Politično* se tu tako nanaša na širok spekter človekovega delovanja, ne na strankarsko oz. državno politiko. Nas torej zanima, ali ima glasba tovrsten, osvobajajoč politični potencial.

Termin *popularno* Raymond Williams (1988) uvrsti med enega izmed ključnih, s katerimi se je treba ukvarjati, če želimo razumeti družbo. *Popularno* ima sočasno več različnih pomenov. Nanaša se na kulturne produkte, ki so všečni širokemu krogu ljudi, nanaša se inferiorne oblike kulturnih produktov, nanaša se na dela, ki so narejena z namenom, da bi bila všečna. Nanaša pa se tudi na kulturne produkte od (navadnih) ljudi za (navadne) ljudi (glej Williams 1988: 237). Morda se zdi shizofreno, če rečemo, da je popularna glasba vse to. Pa vendar se nanjo, tako Wall (2003: 2) vežejo vsi ti pomeni. Od slabšalnih; popularna glasba je slaba, ki so ponavadi postavljeni nasproti neki drugi (klasični) glasbi, preko nevtralnih; popularna glasba je tista, ki proda največ plošč, do povsem pozitivnih; popularna glasba je delo in izraz vrednot določenih družbenih skupin.

Tako ne bomo brnili v temo, če rečemo, da je popularna glasba vse tisto med glasbo slovenske skupine Atomik Harmonik in ameriške skupine 13th Floor Elevators iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Pa še glasba vseh skupin pred in za ter nad in pod tema dvema bendoma. S tem primerom skušamo poudariti, da tudi delitve na 'mainstream' in 'underground' (glasbeno) kulturo spadajo v isto sfero, t.j. v sfero popularne glasbe (podrobneje o tem glej Bulc 2004: 15-20). Kot vidimo, ima *popularno* res veliko pomenov, zato tudi ni čudno, da obstaja tako veliko definicij popularne glasbe (glej Middleton 1990).

Popularna glasba je po eni strani visoko organiziran posel, kjer – kot bomo videli kasneje – svetovni glasbeni trg obvladuje peščica multinacionalk. Po drugi strani pa je popularna glasba

polje, nabito z ogromno različnimi pomeni, ki niso določeni z načinom industrijske proizvodnje. Naše besedilo krmari med determinizmom industrije in odprtostjo popularno glasbenega polja pomenov. Ker ne verjamemo popolnoma determinizmu kulturnih industrij, se bomo zavestno gibal bliže uporabi kulturnih produktov in – predvsem v študiji primera – iskali (subverzivne) pomene v glasbi.

1. KRITIČNA ŠOLA POPULARNE KULTURE

Popularna kultura (in znotraj nje popularna glasba) je predmet proučevanja od prve polovice dvajsetega stoletja. Pojav popularne kulture je posledica številnih družbenih sprememb. Na prelomu stoletja se je pojavil nov način proizvodnje; fordizem. Ime je proizvodnja dobila po avtomobilskem magnatu Henryju Fordu, ki je prvi množično začel proizvajati standardizirane proizvode; dobesedno po tekočem traku. Sočasno se je povečalo število prebivalstva, širili so se trgi, povečalo se je povpraševanje in ponudba (Bulc 2004: 35). Povečala se je blaginja in "...z vzponom filmske industrije in radia (je, op.p.) močno narasla tudi proizvodnja kulturnih dobrin" (Bulc 2004: 35). Nastala je množična oziroma popularna kultura. Z njenim nastankom pa tudi teorije množične družbe, ki jih lahko razdelimo na konservativno in marksistično vejo (Bulc 2004: 35).

Predstavniki konservativne veje so bili t.i. leavisovci (imenovani po britanskem kritiku F.R. Leavisu) oz. britanska literarna kritika. Pripadniki te šole so popularno kulturo primerjali z visoko umetnostjo. Medtem ko je popularna kultura standardizirana in eskapistična, je visoka umetnost edinstvena in zahteva več pozornosti kot popularna kultura. Popularna glasba je za njih ničvredna, ker ni nič bistvenega v njej; nobenih pravih čustev (Frith 1978: 192). Množično kulturo so postavili tudi nasproti avtentični tradicionalni kulturi, ki naj bi izražala življenjsko izkušnjo nižjih družbenih razredov (Bulc 2004: 35). Popularno kulturo so videli kot pretnjo prevladujočim družbenim vrednotam, s tem pa na nek način tudi kot pretnjo statusu quo.

Druga velika šola, ki se je ukvarjala s proučevanjem kulturne produkcije in spada v marksistično vejo, frankfurtska kritična šola, je dejansko izhajala iz istega vrednostnega stališča o glasbi. Torej, popularna glasba je slaba, trivialna. Vendar – za razliko od leavisovcev – popularna glasba ne ruši statusa quo, ampak ga vzdržuje oziroma je eden izmed bistvenih elementov, ki ga družbeni sistem uporablja sebi v prid, kar bomo najbolje videli v nadaljevanju, v poglavju o Theodorju W. Adornu.

Ime frankfurtska šola se nanaša na skupino nemških marksističnih intelektualcev, ki so ob vzponu nacizma zapustili Nemčijo in delovali v New Yorku ter se kasneje vrnili nazaj v Frankfurt. Leta 1923 je sin bogatega kapitalista, Felix Weil, ustanovil Inštitut za družbene raziskave. Kot nas opozori Stirk (2000: 14), je kar nekaj ironije v tem, da je kapitalist ustanovil prvi univerzitetni marksistični inštitut. Weil je, tako Debeljak (2002: 90), želel poskrbeti za finančno neodvisnost inštituta in s tem primerno kritične raziskave nemškega

delavskega gibanja, ki naj bi prispevale h končni zmagi progresivni sil v Weimarski republiki. Kar se seveda ni uresničilo, saj so vse večjo moč pridobivali nacisti. Nacistična izkušnja je zelo zaznamovala delo frankfurtovcev. Jud Adorno je na lastne oči videl, kako deluje propaganda in kakšno vlogo imajo pri tem množični mediji ter ignorantske množice. Ko je leta 1938 odšel v ZDA, je ugotovil, da so principi delovanja družbe in propagande povsem enaki. Dušan Rutar pri izkušnji Adorna z nacizmom izpostavi predvsem vpogled v naravo človekovega ravnanja, ki ga je dobil, ko je bil tudi sam preganjan – “v vsakem človeku je fašist” (Rutar 2001: 21).

Hkrati je na njih vplival že prej omenjeni novi način proizvodnje. Adorno je tako dokazoval, da proizvodi popularne kulture niso nič manj standardizirani kot Fordovi avtomobili in da se kulturna industrija v ničemer ne razlikuje od katerekoli druge industrije. Dejansko je na primeru popularne glasbe skušal razkrinkati načine delovanja fordizma, kar mu je – resnici na ljubo in kljub vsem kritikam – dobro uspelo.

Pripadniki frankfurtske šole so potencial za preobrazbo družbenega sistema videli v avantgardnih stilih, v katerih so identificirali osvobojevalne impulze v povezavi estetske, etične in spoznavne razsežnosti. “Z avantgardnim uporom proti institucijam za produkcijo in potrošnjo umetniških del, tradicionalno ločenih od vsakdanjega življenja, naj bi se to radikalno revolucionaliziralo tako, da bi se vrednote iz umetniških del razširile v družbeno totaliteto.” (Debeljak 2000: 75)

Kljub določenim idejnim nastavkom frankfurtovcev, ki so jih danes kulturne študije zavrnilo kot neustrezne (npr. ločevanje visoke in nizke umetnosti pa – predvsem pri Herbertu Marcuseju – romantiziranje izkušnje ljudstva, navadnih ljudi), menimo, da nam njihova dela lahko ponudijo pomemben nabor idej, ki so aktualne tudi danes. V nadaljevanju se bomo tako ukvarjali s pogledi pripadnikov frankfurtske šole, in ne s pogledi pripadnikov britanske literarne kritike. Ne samo zato, ker nam je pogled z leve bolj domač kot pogled z desne, ampak zato, ker menimo, da je pozicija, da popularna kultura kvari moralo, bistveno manj intrigantna kot pozicija, da je popularna kultura (glasba) temeljni dejavnik ohranitve družbenega sistema, ki z vseh strani pritiska na posameznika.

Okostje našega razmišljanja bomo gradili iz del treh frankfurtovcev; Adorna, Walterja Benjamin in Marcuseja. Z Adornom se bomo podrobneje ukvarjali zato, ker je na zanimiv način prikazal simbiozo med popularno glasbo in dominantnim družbenim sistemom. Poleg tega je njegova kritika glasbene forme in kulturne industrije še danes izjemno vplivna. Walter Benjamin nas zanima predvsem zato, ker je – za razliko od Adorna – videl emancipatorne potenciale v novih tehnologijah, kar je v luči hitrih sprememb interneta in možnosti, ki nam

jih ponujajo, zelo aktualno. Frankfurtski krog sklenemo z Marcusejem. Marcuse sami umetnosti pripoznava revolucionarni potencial in razmišlja o vplivu umetnosti na spremembe družbenega reda.

1.1. POPULARNA GLASBA = DRUŽBENI CEMENT: Theodor W. Adorno

Najminentnejši predstavnik frankfurtske šole, Theodor W. Adorno, je eden izmed najvplivnejših teoretikov, ki so se ukvarjali s (sociološkim) proučevanjem glasbe in sploh prvi, ki je del svojih razmišljanj posvetil popularni glasbi. Njegova zapuščina je na različne načine med nami še kako prisotna tako v akademskih krogih kot med samimi poslušalci, pa tudi med oblikovalci kulturnih politik.

Kljub temu da je Adorno kompleksen avtor in kot pravi Kurt Blaukopf (1993: 285), prej kot sistematič filozofirajoč esejist, lahko rečemo, da njegov razmeroma kratek kritični esej *On Popular Music* (1990/1941) zajema najpomembnejše točke njegovega razmišljanja o popularni glasbi, zato bo središče našega razmišljanja o Adornovi glasbeni misli, ki ga bomo dopolnjevali še z drugimi njegovimi deli.

1.1.1. STANDARDIZACIJA

V eseju Adorno najprej razmeji resno in popularno glasbo² v dve sferi. Bistvena razlikovalna lastnost je standardizacija popularne glasbe. Obstaja torej vzorec, po katerem so narejene vse pesmi. Ta vzorec se je izoblikoval v tekmovalnem procesu. "Ko je kakšna pesem dosegla uspeh, se je takoj pojavilo sto drugih, ki so jo posnemale." (Adorno 1990: 306) Sčasoma se je tako izkristaliziral vzorec. Tudi danes lahko opazimo nekaj podobnega. Spomnimo se samo slovenske rokvske skupine Siddharta. Po njihovem velikem uspehu je mnogo ostalih skupin obrnilo smer in iz bolj pocukranih vod zaplulo v trše, rokvske vode (npr. skupina Nude).

Standardizacija, tako Adorno (1990: 302), zajema splošne kot tudi najbolj specifične prvine neke pesmi. Standardizirana je oblika³ in standardiziran je vsak detajl. Kot pravi Adorno, je

² V *Uvodu v sociologijo glasbe* (1986) Adorno govori o sferi lahke (v to spada popularna glasba, za katero pa Adorno uporablja izraz zabavna) in sferi resne glasbe (zasledil sem tudi izraza visoka in nizka glasba). "Še globoko v devetnajstem stoletju je bila včasih možna dostojna lahka glasba. Faza njenega estetskega propada se ujema s trenutkom, ko sta se področji nepreklicno in brez nadaljnjih stikov drugo drugemu odrekli." (Adorno 1986: 39) Mladen Dolar v *Strelu sredi koncerta* (sprememnem tekstu *Uvoda v sociologijo glasbe*) omeni, da je Čarobna piščal tista, za katero Adorno pravi, da je še zadnji srečni trenutek evropske glasbe, saj se je tam zadnjič visoka kultura ujela z ljudsko (Dolar 1986: 325).

³ Adorno govori o 32 taktih pesmi (Adorno 1990: 302) in ima v mislih t.i. Tin Pan Alley produkcijo. Tin Pan Alley je bilo območje v New Yorku (od poznega 19. pa vse tam nekje do polovice 20. stoletja), kjer so imele svoje prostore največje glasbene založbe in glasbeniki, ki so po naročilu pisali glasbo. Založbe so prodajale glasbeno podlago s priloženim besedilom skladb tako profesionalnim pevcem kot tudi amaterjem, ki so tako lahko zapeli kar doma. Vodilo zelo uspešne in popularne Tin Pan Alley produkcije je bilo finančni uspeh. Zato je bila glasba kar se da všečna in standardizirana. Ta tip produkcije ne moremo omejiti zgolj na omenjeno časovno obdobje. Tim Wall govori o tradiciji, ki predstavlja več kot le neko glasbeno obliko. Gre za nabor vrednot in temu pripadajočih praks (Wall 2003: 24). Poudarek diskurza Tin Pan Alley (Wall poleg Tin Pan Alley loči še tri druge diskurze: afriško-ameriški, evropski ljudski in evropski umetniški) je delitev dela med pisce glasbe,

detajl standardiziran na drugačen način kot celota (forma). Pri posameznih odsekih pesmi je standardizacija bolj prikrita in se skriva v t.i. umazanih tonih, improvizacijah in podobno. Rezultat takšnih pesmi je usmeritev poslušalca na posamezne detajle, ne pa na celoto. Celota pa je vnaprej dana in vnaprej sprejeta (Adorno 1990: 302). Za razliko od resne glasbe, kjer "vsak detajl črpa svoj glasbeni smisel iz konkretne celote, ta pa sestoji iz življenjskih odnosov vseh detajlov in nikoli ne nastane kot zgolj glasbena oblika" (Adorno 1990: 303). Pri popularni glasbi je vsak detajl zamenljiv. Lahko ga odstranimo, ne da bi to kakorkoli vplivalo na celoto. "Lahka glasba uporablja tipe kot prazne konzerve, v katere je natlačena snov brez vzajemnega učinka med njo in oblikami. Shira, ker je brez povezave z oblikami, in hkrati postavi na laž oblike, ki kompozicijsko ničesar več ne organizirajo." (Adorno 1986: 44)

Adorno za vzgled odlične resne glasbe postavi Beethovna in nikakor ne trdi, da je vsa resna glasba edinstvena in nestandardizirana. Tudi ta je lahko prav tako rigidna in mehanična kot popularna glasba (Adorno 1990: 304). Na drugi strani pa je tudi popularna glasba lahko dobra glasba. "Celo v povsem komercializirani pozni fazi srečamo, še zlasti v Ameriki, vedno znova primarne domisleke, lepo izpeljane loke melodij, jedrnate ritmične in harmonske obrate." (Adorno 1986: 50) Vendar dodaja, da so "še tako nadarjene eskapade znotraj lahke glasbe znakažene zaradi ozira na tiste, ki bedijo nad tem, ali se bo reč dalo prodajati" (Adorno 1986: 50). Prav ta in njej podobne misli bi lahko levičarskim teoretikom, ki so sledili Adornu, hkrati pa odrasli ob vzponu rokenrola, nudile nek maneverski prostor, ki jim je omogočil, da so ostali zvesti svojim mladostnim prepričanjem, hkrati pa so svojo glasbeno misel vpeli v adornoške (sicer pesimistične) koncepte.

1.1.2. PSEVDOINDIVIDUALIZACIJA

Adorno (1990: 307) nadalje v eseju opozori na paradoks popularne glasbe in nas tako pripelje do naslednjega pomembnega koncepta. Popularna glasba mora zadovoljiti dvema navidez nasprotnima pogojema. Po eni strani mora sprožiti poslušalčevo zanimanje, po drugi pa mora skladba pasti v nek že pripravljen okvir, govoriti mora z jezikom, ki poslušalcu ni tuj. Torej, poslušalec mora glasbo prepoznati kot edinstveno, novo, da ga pritegne, hkrati pa mora glasba ustrezati okvirom, ki so v poslušalcu že od prej, da mu ni tuja in je ne zavrne.

glasbenike in zvezdniške pevce, kar je tudi značilnost današnje industrializirane glasbene industrije (Wall 2003: 24). Tradicija Tin Pan Alley, ki ima pogosto negativno konotacijo, je še kako živa dandanes, ko živimo v času Britney Spears, Zlatka Dobriča in drugih.

Da bi glasba to dosegla, se poslužuje psevdoindividualizacije (Adorno 1990: 307). Skriti hoče, da je pesem enaka drugi pesmi, in hoče prikazati, da je vsaka pesem edinstvena in da obstaja velika izbira. Na nas je samo, da izberemo med množico (glasbenih) izdelkov, ki pa so po Adornu vsi enaki. Na mestu je primerjava s kakšnim drugim blagom (za Adorna popularna glasba ni nič drugega kot blago). V trgovini imamo na polici več deset vrst pralnih praškov. Zdi se različni in edinstveni (razlikujejo se po imenu, velikosti, pisanosti in obliki embalaže), vendar se v samem bistvu ne razlikujejo. Vsi so le pralni praški, pa čeprav nas proizvajalci skušajo prepričati, da je njihov najboljši in edinstven.

Adorno (1990: 308) razkrinka psevdoindividualizacijo v džezu na primeru 't.i. improvizacij'. Ne le da je improvizacija postala sestavni del džezovskega komada (in s tem že padla v standardizacijo), improvizacija je omejena s harmoničnimi in metričnimi shemami. In ker je zato v teh okvirih le malo manevrskega prostora, prihaja do "stereotipiziranja improvizatorskih detajlov" (Adorno 1990: 308). Iz teh dejstev Adorno potegne dva zaključka. Prvi je ta, da vsak (improvizacijski) detajl ostane povezan s shemo zato, da se poslušalec počuti varno na tleh. Drugi pa je ta, da se sam komad konstituira z improvizacijskimi in drugimi psevdoindividualizacijskimi detajli. Da bi razumeli sistem, mora namreč obstajati faktor, ki je temu sistemu nasproten ali pa vsaj odmaknjen od sistema. Vendar pa je sistem določen s takšnimi odkloni (in odkloni s sistemom). Tako Adorno (1990: 309) t.i. umazane (napačne) tone vidi kot zanimive stimulatorje, ki pa so zanimivi le zato, ker so kasneje popravljeni z ušesom prijaznim tonom. Psevdoindividualizacija se manifestira tudi v imenih posameznih skupin. Tako se že z imeni skuša ločiti skupino od skupine in ustvariti vtis, da gre za popolnoma različno glasbo.

1.1.3. POSLUŠALCI/DRŽAVLJANI

Adorno je v svojih razmišljanjih o popularni glasbi velik del namenil teoriji o poslušalcih. Zabava, ki ne zahteva nikakršne pozornosti, poslušalce zamoti in jih odvrne od zahtev realnosti (Adorno 1990: 310). Kot pravi v *Uvodu v sociologijo glasbe*, šlagerji (s tem misli na pesmi Tin Pan Alley produkcije) ne apelirajo samo na osamljene množice, ampak z nedoraslimi računajo, "s takimi, ki ne znajo izraziti svojih emocij in izkušenj; vseeno, ali sposobnosti izražanja nimajo ali pa je pohabljen zaradi civilizacijskih tabujev" (Adorno 1986: 44).

Popularna glasba nudi poslušalcem umik iz dolgočasnega vsakdana po napornem delu. Hkrati pa jim dejstvo, da je popularna glasba 'že prebavljena' in standardizirana, prihrani napor

participacije (tudi v poslušanju in opazovanju), brez katere pa, pravi Adorno (1990: 310), umetnost sploh ne more biti receptirana. Po Adornu mora tako poslušalec ob glasbi malodane trpeti oziroma biti vsaj popolnoma pozoren. Kaj bi le Adorno porekel na glasbo v dvigalih ali nakupovalnih središčih?

Popularna glasba nudi poslušalcem pobeg iz rutiniranega delovnega okolja, čeprav je tudi sama takšna; rutinirana in dolgočasna. Poslušalci so ujeti v krog, iz katerega ni mogoče pobegniti (Adorno 1990: 311). Pri tem je pomembno, da poslušanja popularne glasbe ne manipulirajo (samo) interesentje, ki jo proizvajajo, ampak jo (s standardizacijo) manipulira kar glasba sama, njen imanentni ustroj (Adorno 1986: 47). Iz tega eksplicitno sledi, da popularna glasba za Adorna nikakor ne premore niti delček emancipatornega političnega potenciala, o čemer je govora v tem besedilu. Še več, ne le da ne premore rušilne moči, deluje celo v obratni smeri. Deluje kot družbeni cement (Adorno 1990: 311). Adorno torej krivi glasbo, da zagovarja status quo oziroma je kar njegov konstitutivni element. Popularna glasba deluje kot nek varnostni ventil. Para, ki se nabere v človeku med rutiniranim in dolgočasnim delavnikom, se ob zabavi (poslušanju glasbe) sprosti. Od življenja utrujeni posameznik si še najmanj želi, da bi pri poslušanju glasbe moral biti pozoren. Nenazadnje je tako navajen, saj so delovni procesi in odnosi, v katere vstopa, tudi sami standardizirani.

Za naše razmišljanje o popularni glasbi in njenem demokratičnem potencialu je treba izpostaviti glasbeno avantgardo, ki pa ji – za razliko od popularne glasbe – Adorno pripozna nek element subverzivnega. Vendar pa, kot pravi Dolar (1986: 324), “prelom, ki ga je pomenila avantgarda (Schoenberg etc.), je sicer imel svoje radikalno obeležje, a nikakor tako, da bi se približal brezpravnim množicam, objektom manipulacije, temveč je, nasprotno, še bolj zaostрил elitizem in povečal prepad do splošno poslušane glasbe”. Kot bomo videli v nadaljevanju, je za poznejše avtorje koncepcija avantgarde pri Adornu preozka, saj je dejansko omejena le na krog modernističnega skladatelja Arnolda Schoenberga (ki je bil sicer dober Adornov prijatelj). Martin Jay pravi, da je Adorno Schoenberga hvalil zato, “ker je zanikal meščanski princip tonalnosti in razkrinkal njegovo prilaščanje naravnosti natanko tako, kot je dialektična misel spodkopala lažni naturalizem meščanske ekonomije” (Jay 1991: 30).

Kot smo spoznali že zgoraj, Adorno popularno glasbo vidi kot družbeni cement. Da bi pokazal, na kakšen način ta cement deluje, je Adorno (1990) ločil dva socio-psihološka tipa poslušalcev glasbe in s tem de facto tudi dva tipa državljanov. Prvi je ritmično-poslušni

(rhythmically obedient), drugi pa emocionalni (emotional) tip.⁴ Pripadnikov prvega tipa je največ med t.i. radio generacijo. Ta tip je nagnjen k mazohističnemu prilagajanju avtoritarnemu kolektivizmu in ni omejen na levi oziroma desni politični pol (Adorno 1990: 312). To so poslušni posamezniki, ki ne dvomijo. Sama glasba, ki pritiče temu tipu, je osnovana na ritmu. Ritem je izredno pomemben in poslušalcem omogoča, da lahko sledijo določenim ritmičnim vzorcem, ne da bi jih zmotil kakšen psevdoindividualizacijski detajl. Kot pravi Adorno, je to način, pri katerem njihov odziv na glasbo izraža njihovo željo ubogati. Standardiziran ritem plesne glasbe in korakanja namiguje na koordinirane bataljone mehanske kolektivnosti, poslušnost temu ritmu pa pripadnikom omogoča, da se zlijejo z milijoni iz iste črede (Adorno 1990: 312).

Zanimivo je z današnje perspektive pogledati, kam bi lahko projecirali ta tip poslušalcev. Kot rečeno, je ritem pri vsem tem najpomembnejši. Takšne ritmične, živahne so npr. pesmi v dvočetrtinskih taktih, ki jih zasledimo tako v partizanskih koračnicah kot v tehno glasbi in polki. Več kot očitno je, da gre pri koračnicah za korakanje, podrejanje ritmu in avtoriteti. Tovrstne pesmi so bile narejene prav z namenom povezati posameznike v skupino, jim dati občutek pripadnosti in sile, ki ima rušilno moč. S takšnimi očmi lahko gledamo tudi na tehno ali pa rejv zabave, kjer se množica vdaja ritmu in se zliva s kolektivom. Tudi polka deluje na podoben način. Posamezniki, ponavadi pripadniki starejše generacije od tiste na rejv zabavah, se v dvočetrtinskih ritmih skorajda identičnimi gibi stapljajo z ostalimi plesočimi. Zanimiva bi lahko bila raziskava o tem, ali poslušalci tehna odrastejo v poslušalce polke.

Drugi tip, o katerem govori Adorno, je emocionalni tip. Adorno ga primerja z gledalcem filma. Revna prodajalka se z zadovoljstvom poistoveti z lepo Ginger Rogers, ko se ta na filmskem platnu poroči s svojim šefom (Adorno 1990: 313). Vendar pa gre pri vsem tem za lažno zadovoljstvo, srečo. Ko se gledalci ali pa poslušalci pri gledanju oz. poslušanju začnejo zavedati možnosti neizmerne sreče, takrat si upajo priznati, da so dejansko sami nesrečni. Kot pravi Adorno (1990: 313), poslušalci tega tipa poslušajo glasbo, da jim je dovoljeno jokati. "Kdor joče, se ne upira nič bolj kot tisti, ki koraka." (Adorno 1990: 314)

⁴ Pri tem je pomembno izpostaviti, da Adorno v *Uvodu v sociologijo glasbe* loči kar 8 tipov poslušalcev in temu doda še tip glasbenega ravnodušneža. Adorno (1986: 14-35) tako podrobno opiše *eksperta*, *dobrega poslušalca*,

1.1.4. PREŠIROKA ADORNOVA TEORIJA

Adornova teorija je izzvala kar nekaj kritik in popravkov. Dejstvo je namreč, da nihče, ki se hoče vsaj na pol resno ukvarjati s sociologijo (in filozofijo) glasbe, ne more mimo Adornovih konceptov. Večina kritik izvira iz dejstva, da se teoretiki rokenrola niso mogli sprijazniti z Adornovo teorijo, ko je beseda nanesla na njim ljub rokenrol. Ga skorajda ni avtorja, ki bi mu oporekal aplikabilnost teorije na Tin Pan Alley produkcijo, vendar pa je za večino rokenrol (predvsem šestdesetih let) preveč angažiran in uperjen proti obstoječemu, da bi spadal pod velik dežnik Adornove teorije.

Eden izmed avtorjev, ki se je ukvarjal z Adornom, je Richard Middleton (1990). Middleton Adornu očita več stvari. Trdi, da je njegovo razmišljanje preveč omejeno na Tin Pan Alley produkcijo, in se sprašuje, zakaj ni Adorno vsaj del svoje misli posvetil npr. izvirnemu svingu, še preden ga je produkcija Tin Pan Alley posrkala in predrugačila (Middleton 1990: 38). Očita mu, da se ne ve, o katerih skladbah natančno je govoril, in pravi, da je nemogoče vedeti, ali je imel v mislih kakšno konkretno skladbo ali pa le, kot je bolj verjetno, idealni tip, ki ne obstaja (Middleton 1990: 54). Pri tem je treba izpostaviti Middletonovo misel o založbah, ki res poskušajo nadzorovati povpraševanje, vendar pa nikoli ne morejo vedeti, katera pesem bo hit. Zato – da bi pokrili kar se da velik del poslušalstva – izdajo veliko raznovrstnih plošč. In tako je vsaj delno poskrbljeno za raznolikost ponudbe.⁵ Pri tem ni odveč, če omenimo razliko med kapitalizmom na mikro in kapitalizmom na makro ravni. Kapitalizmu na makro ravni gotovo niso v interesu izdaje kakšnih kapitalizmu neprijaznih plošč (če sploh obstaja kaj takega). V mislih imam npr. prvo LP skupine Sex Pistols. Kapitalizmu na mikro ravni pa je izdaja takšne plošče v korist, saj konkretni založbi prinese dobiček.

Middleton se torej ne strinja s totalnostjo oz. univerzalnostjo Adornove teorije. Če je Adorno svojo teorijo apliciral na celotno področje popularne glasbe, pa Middleton meni, da njegova teorija nikakor ni univerzalna in jo je mogoče uporabiti le v določenih primerih. Tako pade tudi njegova teorija standardizacije, ki prav tako hoče biti univerzalna (Middleton 1990:54). Adornova teorija ne dovoli nobene raznolikosti in, kot pravi Middleton (1990: 54), se Adorno ne zaveda, da so preživele različne prakse, povezane z nacionalnostjo, etno ali razredno

izobraženega konsumenta, emocionalnega poslušalca, resentmentnega poslušalca, eksperta za jazz, jazz fana in poslušalca, ki posluša glasbo za zabavo.

⁵ Simon Frith (1978: 75), ki se sklicuje na raziskavo Paula Hirscha, omeni podatek, da so leta 1976 britanske glasbene založbe izdale skupaj 3152 singlov, od katerih jih je le 229 prišlo na lestvico Top twenty (Najboljših

tradicijo. Vse razlike pri Adornu padejo pod psevdoindividualizacijo. Poleg tega Middleton (1990: 55) navaja cel kup primerov različnih glasbenih praks, pri katerih je forma standardizirana, pa s tem ni nič narobe oz. ni treba, da ima pojem standardizacija slabšalni prizvok.

Adorno podcenjuje tudi sam nastop. Middleton pravi (1990: 56), da je ustvarjanje na odru med samim nastopom izjemnega pomena. Adorno vse variacije in različne izvedbe vrže v psevdoindividualizacijski koš. Middleton vzrok temu najde v Adornovi evropo- in razrednocentrični teoriji glasbene evolucije. Adorno je preveč pod vplivom avstro-germanskega simfoničnega jezika in premalo oz. nič pod vplivom neevropske glasbe, kjer je, kot izpostavi Middleton (1990: 56), prav nastop izjemnega pomena.

Za naše raziskovanje je izjemnega pomena Adornova koncepcija avantgarde oz. Middletonova kritika te Adornove konceptualizacije. Za Adorna popularna glasba nima kaj iskati v njegovi koncepciji avantgarde. Vendar pa Middleton meni, da Adorno avantgardo jemlje preozko (1990: 42), in tudi ugotovi zakaj. Namreč, da bi nek skladatelj (ali pa pesem) zadostil kriterijem avantgarde, mora zadostiti Adornovim kriterijem avtonomije, kar pa je za popularno glasbo praktično nemogoče. Glasbeni izdelek, ki ga ima v primežu kulturna industrija, ne more biti avtonomen. Le radikalna avantgarda se je uprla takšni situaciji, vendar je plačala ceno družbene izolacije in namerne nerazumljivosti; kar je edini način, da zavrneš trg (Middleton 1990: 36).⁶ Pri Adornu je avantgarda rezervirana za glasbenike resne glasbe, vendar pa, kot pravi Paddison (v Middleton 1990: 42), ni razloga, da ne bi kot avantgardne sprejeli nekatere oblike džez in skupine, kot so Frank Zappa & Mothers of Invention, The Velvet Underground in nekatere post-punk bende.

Kot večina avtorjev, ki so se kalili prav ob branju spisov frankfurtske šole, hkrati pa bili del gibanja v šestdesetih, Middleton zavrača Adornovo teorijo kot univerzalno. Strinja se, da njegova teorija v veliki meri velja za čisto določeno glasbo (Tin Pan Alley), vendar pa je nikakor ne moremo posplošiti na vso popularno glasbo, kaj šele na rokenrol (ki je dejansko bil ali pa je še polje, kjer se rekontekstualizirajo norme in status quo nasploh).

Bernard Gendron pa je nasprotno skušal v svojem zanimivem tekstu *Theodor Adorno meets the Cadillacs* (1986) dokazati, da merila, ki jih je Adorno pripel Tin Pan Alley produkciji, veljajo tudi za rokenrol. Gendron (1986: 19) pravi, da so teoretiki rokenrola preveč nekritično

20), in skoraj 4000 plošč, od katerih jih je na lestvico Top thirty (Najboljših 30) prišlo okoli 200. Vidimo, da gre res za majhen odstotek prodajno uspešnih plošč.

⁶ Seveda dileme, ali je bolje sam doma v garaži nažigati pravi, protikapitalistični rokenrol ali pa svoje sporočilo skušati razširiti med čimveč ljudi (in se s tem nujno poslužiti kapitalističnih načinov, ergo, postati del sistema proti kateremu pihaš), na tem mestu in niti kjerkoli drugje v tem besedilu ne bomo razrešili.

sprejeli mit o velikem političnem in estetskem razkoraku med rokenrolom in Tin Pan Alley produkcijo. Avtor potegne analogijo med avtomobili Cadillac in doo-wop⁷ skupino The Cadillacs, ki ji Gendron pripisuje pionirsko delo v vzpostavljanju rokenrola (1986: 18). Meni (1986: 18-25), da za skupino The Cadillacs in druge doo-wop skupine Adornova teorija ne velja nič manj kot za pesmi Tin Pan Alley produkcije. Brez težav lahko namreč v tovrstni glasbi najdemo standardizirane dele in psevdoindividualizacijske momente. Celo več, večina doo-wop glasbe je narejena po vzoru glasbe Tin Pan Alley, torej 32 taktne pesmi (Gendron 1986: 24). Pravi (1986: 29), da je zamenljivost delov značilnost tako doo-wop glasbe kot posameznih modelov avtomobilov Cadillac. Ter nadaljuje: “Kar velja za doo-wop, velja tudi za druge žanre znotraj rokenrola: rokabili, heavy metal, funk itd” (Gendron 1986: 25). Adornova teorija torej ni tako omejena, kot so jo skušali prikazati teoretiki rokenrola. Lahko jo, pravi Gendron (1986: 25), apliciramo tako na The Cadillacs in Sex Pistols kot na pevca Guya Lombarda in skupino The Andrew Sisters.

Gendron pa se v svojem tekstu ni mogel izogniti tudi kritiki Adornovega eseja. Očita mu predvsem, da je zanemaril oz. ni upošteval bistvene razlike med produkcijo funkcionalnega (npr. avtomobil) in produkcijo tekstualnega izdelka (plošča). Medtem ko je pri funkcionalnem izdelku zamenljivost delov predvsem posledica tehnologije tekočega traku, pa tehnologija produkcijo tekstualnega izdelka ne omejuje na enak način. Produkcija glasbenega teksta namreč ni tako monolitna in omogoča veliko več možnosti, da se doseže raznolikost. Glasbeniki imajo npr. več možnosti ustvarjanja tudi v samem studiu (Gendron 1986: 26).⁸

Kar je Gendron hotel povedati je, da Adornovo enačenje glasbe s katerikoli drugim blagom (npr. avtomobilom) ni primerno. Seveda je treba glasbo utelesiti na nekem nosilcu zvoka, ki je funkcionalni izdelek, vendar pa “bo vedno narobe, če bomo razlago industrijske standardizacije v kulturni industriji iskali v tehnikah množične proizvodnje ali ekonomiki koncentracije trga” (Gendron 1986: 28).

Različni avtorji so izpostavljali in iskali različne luknje v Adornovi teoriji. Simon Frith tako meni, da je njegova najšibkejša točka teorija o poslušalcih. Pravi, da je pri Adornu pasivnost poslušalcev prej domneva kot pa dejstvo podprto z raziskavami (Frith 1978: 195).

Kljub vsem kritikam, ki jih je doživela Adornova teorija o glasbi, je po vseh teh desetletjih še kako aktualna, še vedno buri duhove, je tako rekoč obvezno branje in skorajda biblija večine

⁷ Gre za žanr, ki je bil popularen v petdesetih letih 20. stoletja. Zanj je značilno, da stranski vokalisti med samo pesmijo ustvarjajo vokalne harmonije s tem, da spuščajo zvoke, kot so du-op, ša-na-na, šub-šu-dua itd.

⁸ Na tem mestu bi lahko oporekali. Prvič, glasbenik je še vedno omejen z zmogljivostmi studia in ne more ustvariti in posneti nečesa, kar se v studiu ne da posneti. Drugič, izpostavimo lahko tudi plošče, ki imajo omejen

teoretikov popularne glasbe. Adornu lahko štejemo v minus predvsem njegovo elitistično držo, pri čemer naj bi bili poslušalci popularne glasbe vsi po vrsti pasivna množica s tako rekoč ohromljenimi možgani. Adorno pa nastopa kot edini razsvetljeni.

Zanimivo, Adorno, kot nas opozori Gendron (1986: 18), svojega mišljenja o popularni glasbi ni bistveno spremenil niti v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ko je bil priča vzniku rokenrola in protestniškega študentskega gibanja, ki je tudi skozi glasbo skušalo spremeniti ali pa vsaj omajati status quo (kar mu je delno tudi uspelo). Adorno niti v gibanju šestdesetih niti v rokenrolu, ki je takrat igral pomembno vlogo, ni videl trohice subverzivnega. V tem pogledu je povsem drugačen kot njegov frankfurtski soborec Herbert Marcuse, ki je imel bolj optimistične poglede na gibanje v šestdesetih in se je tudi sicer vključil v samo dogajanje.

prostor. Predvsem je v nebo vpijajoč primer singlov. Da je nekdo izdal singel, ta ni mogel biti dolg sedem minut, ampak okoli tri (ta dolžina je še danes najpogostejša dolžina komadov). Torej forma vpliva tudi na vsebino.

1.2. EMANCIPATOREN POTENCIAL REPRODUCIRANE

UMETNOSTI: Walter Benjamin

Če smo se v prejšnjem poglavju srečali z izrazito pesimističnim pogledom na vlogo popularne glasbe, bo to poglavje nekoliko bolj optimistično. Walter Benjamin je v svojem eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1998/1935) umetnosti pripisal neko emancipatorno vlogo. Kljub temu da svoja razmišljanja utemelji predvsem na primeru filma, ni nobenega razloga, tako Middleton (1990: 64), da ne bi njegove koncepte prenesli na popularno glasbo oziroma na katerokoli umetnino, ki jo je mogoče tehnično reproducirati.

Kot ugotavlja Benjamin (1998: 148), je bilo umetnino vedno mogoče (ročno) reproducirati. Vendar pa je tehnična reprodukcija nekaj novega. “Okrog leta 1900 je tehnična reprodukcija dosegla raven, ko so postale njen predmet ne le vse tradicionalne umetnine, njihove vplive pa je najgloblje spremenila, ampak si je izbojevala tudi svoje mesto med umetniškimi postopki.” (Benjamin 1998: 149) Torej, poleg tega, da je reprodukcija radikalno spremenila vplive (reproduciranih) umetnin, je dejansko postala del same umetnosti.

1.2.1 KRNITEV AVRE

Pri reprodukciji se neizogibno zgodi naslednje. Odpadeta 'tukaj' in 'zdaj' umetnine, “njena enkratna bivajočnost na mestu, kjer je” (Benjamin 1998: 150). Ker pa sta 'tukaj' in 'zdaj' umetnine sestavna dela pristnosti umetnine, se tudi pristnost z reprodukcijo izgubi oziroma se reprodukciji izmika. Če to prenesemo na področje glasbe, lahko sklenemo, da je potemtakem pristna glasba samo glasba v živo. Vsak glasbeni nosilec je reprodukcija in potemtakem nepristen. Vendar pa Benjamin (1998: 150-1) ugotavlja, da pristnost v povezavi s tehnično reprodukcijo ne ohranja avtoritete (lahko bi rekli, da se spremenijo pravila igre, izdelki tehnične reprodukcije niso več ujeti v diskurz pristnosti), kot jo v primeru ročne reprodukcije, in sicer iz dveh razlogov. Prvi je ta, da je tehnična reprodukcija glede na izvirnik samostojnejša od ročne, drugi – za nas pomembnejši vzrok – pa je zmožnost tehnične reprodukcije, da postavi posnetek izvirnika v položaj, ki je za sam izvirnik nedosegljiv. Tako lahko npr. posnetek londonskega koncerta skupine The Cream s konca šestdesetih let poslušamo v varnem zavetju stanovanja v Ljubljani več deset let kasneje. “Katedrala zapušča svoj prostor, da bi jo v svojem studiu sprejel prijatelj umetnosti;...” (Benjamin 1998: 151)

Vendar Benjamin nadaljuje, da se kljub ugodnim okoliščinam, v katerih bi se utegnil znajti proizvod tehnične reprodukcije, vsekakor razvrednoti njegov 'tukaj' in 'zdaj'. "V resnici se zamaje avtoriteta stvari." (Benjamin 1998: 151) Kot pravi Benjamin (1998: 151), s tehnično reprodukcijo umetnine krni njena avra, pri čemer avra pomeni enkratnost še tako bližnje daljave (torej 'tukaj' in 'zdaj'). S procesom reprodukcije se enkratni pojav umetnine zamenjuje z množičnim. Kot smo ugotovili že zgoraj, ima reprodukcijska tehnika zmožnost, da se približa posamezniku, s tem pa aktualizira tudi reproducirano. To vodi v k močnemu pretresu vsega tradicionalnega (Benjamin 1998: 151).

Enkratnost umetnine se namreč ujema z njeno ujetostjo v kontekst tradicije, ki pa se je izražal v kultu in tako avratični način bivanja umetnine ni bil nikoli v celoti ločen od njene ritualne funkcije (Benjamin 1998: 154). Kar se je zgodilo s tehnično reprodukcijo, je to, da je tehnična reprodukcija umetnino prvič v zgodovini odrešila njenega parazitskega bivanja v ritualu. "Reproducirana umetnina postaja čedalje bolj reprodukcija umetnine, ki je tudi namenjena reproduciranju." (Benjamin 1998: 155) In doda: "V trenutku, ko v umetniški produkciji odpove merilo pristnosti, pa se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike" (Benjamin 1998: 155).

V tem pogledu je Benjamin bolj pripravljen na nove okoliščine kot Adorno. Medtem ko Benjamin za nove družbene okoliščine (tehnična reprodukcija) ustvari nov diskurz, nova pravila igre, ker ga k temu prisili sama narava stvari, pa Adorno novosti sprejeme izrazito negativno in jih vpne v vseobči diskurz o kulturni industriji, do katere ima izrazito negativno stališče.

Z nastankom novih tehnologij, ki omogočajo tehnično reprodukcijo, se je dejansko spremenila sama narava umetnosti. To pa je, tako Franklin (2002), potegnilo za sabo pomembno stvar. S tem ko Benjamin ugotavlja, da avtentičnost v povezavi s tradicijo izgublja avtoriteto, hkrati posredno zavrže delitev na visoko in nizko umetnost, na ljubitelje umetnosti in množico (Franklin 2002: 603-4). To pa dejansko pomeni, da množica ni več nek pasiven element, ampak vsebuje politični potencial. Potencial, ki so ga doslej (pa tudi še potem in danes) teoretiki vsaj pogojno povezovali le z izbrano razsvetljeno elito.

1.2.2. MNOŽICA: NOSILEC SPREMEMB

V eseju, o katerem govorimo, Benjamin loči med kultno in razstavno vrednostjo umetnine, pri čemer je pri kulturni vrednosti umetnine bolj pomembno, da stvar obstaja, kot pa da je stvar vidna (Benjamin 1998: 156). Lahko bi rekli, da je bolj pomembno samo zavedanje o stvari kot

pa stvar sama. Medtem ko razstavna vrednost temelji na vidnosti. Brez tega je ni. S pojavom tehnične reprodukcije, tako Benjamin (1998: 157), se je razstavna vrednost umetnine tako povečala, da je prešel kvantitativni premik med polom razstavne in kultne vrednosti v kvalitativno spremembo njegove narave.

Kot ugotovi Bulc (2004), je prav zaradi prevlade razstavne vrednosti nad kultno Benjamin pozdravil propadanje avratične umetnosti. "Ta sprememba v naravi umetniških del je bila za Benjamina ključna pri vzpostavljanju novih oblik komunikacij med umetnostjo in javnim občinstvom, ki naj bi imele tudi emancipatorni politični potencial." (Bulc 2004: 42)

Benjamin namreč pravi (1998: 167), da tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti. Umetnost približa množici, iz katere, tako Benjamin (1998: 173), na novo izhaja celotno tradicionalno razmerje do umetniških del. Na tem mestu Benjamin posredno okrca Adorna, ko govori o Duhamelu, ki toži, da množice iščejo le zabavo, medtem ko umetnost zahteva koncentracijo (kot smo videli v prejšnjem poglavju, povsem identično stališče zavzame Adorno, ko govori o popularni glasbi). Benjamin (1998: 173) takšno mišljenje zavrne kot vsakdanjo frazo in dodaja, da raztresena množica vnaša v umetniško delo samo sebe. Kot nas opozori Middleton (1990: 66), pri Benjaminu zavzema množica kot historična in kulturna entiteta mesto, ki ga ima pri večini marksistov revolucionarni proletariat.

Benjamin je v množici videl nek demokratični potencial, ker nikoli do slej ni bila tako vpeta v sam proces umetniškega ustvarjanja, nikoli ni bila tako blizu umetnosti kot sedaj. Vendar pa je treba dodati, tako Bulc (2004: 43), da Benjamin ni kar vsako tehnično-reproducirano umetnost videl kot politično napredno. Politični potencial je videl v praksah zgodovinskih avantgard, še posebej dadaizma in nadrealizma. Kot pravi Benjamin (1998: 171), je za dadaiste mnogo manj pomembna tržna uporabnost njihovih umetniških izdelkov kot njihova neprimernost za kontemplativno poglobljanje. In to neprimernost so poskušali doseči z načelnim onečaščenjem svojega materiala. "Tako dosežejo brezobzirno uničenje avre v lastnem delu, ki mu s sredstvi produkcije udarijo žig reprodukcije." (Benjamin 1998: 171)

Kljub temu da Benjamin pripoznava potencial reproducirani umetnosti, dodaja, da dokler bo imel glavno besedo (filmski) kapital, umetniškemu izdelku ni mogoče pripisati nobene druge revolucionarne zasluge, kot da pospešuje revolucionarno kritiko preživelih predstav o umetnosti (Benjamin 1998: 161).

Andrew Arato pravi (1978: 209), da gre pri Benjaminovem eseju za boj proti fašistični uporabi tradicije in boj za neko novo kolektivno-politično umetniško obliko. Fašistična politizacija umetnosti uporablja stare, kvazi-kulturne vrednosti, da bi lepšala reakcionarno

politiko. Kot pravi Arato (1978: 210), je za Benjamina edini odgovor fašističnemu izzivu takšna politizacija umetnosti, ki umetniško produkcijo združuje z delavskim bojem za samozavedanje. Problem tega pristopa je, tako Arato (1978: 215), v Benjaminovi predpostavki, da obstaja množičen revolucionarni subjekt, ki bi se vsaj potencialno lahko (politično) zavedel samega sebe. To je tudi temeljna razlika med Adornom in Benjaminom, iz katere izhajajo vse druge. Benjamin namreč množici pripoznava nek subverzivni element oziroma vsaj potencial, iz katerega bi se morda lahko kaj razvilo, medtem ko Adorno v njej vidi le pasivne posameznike, ki so tako zaslepljeni in zmanipulirani, da nikoli ne bodo nosilci sprememb. Hkrati pa Benjamin v novih tehnologijah vidi demokratični potencial, medtem ko Adorno v njih vidi le vzvod kapitala (oziroma kapitalistične družbe), ki manipulira z množico. Kdo ima prav? Middleton pravi, da oba, hkrati pa se oba tudi motita. Razvoj tehnologije namreč po eni strani omogoča več možnosti za nadzor in uniformnost, po drugi strani pa omogoča širjenje demokratizacijskih praks (Middleton 1990: 67).

Benjaminov esej je v luči hitrih tehnoloških sprememb zelo aktualen. Dandanes lahko skorajda vsak za zelo majhne stroške posname svojo pesem kar na domač računalnik in jo na internetu brezplačno ponudi milijonu potencialnih poslušalcev. V internetu in računalniški tehnologiji nasploh je nek demokratičen element. Richard Barbrook celo trdi (1999), da je internet pravzaprav digitalna anarho-komunistična skupnost, kjer se izmenjujejo darovi (brezplačne informacije), pri čemer pa ne gre za kakšne ideološke razloge, ampak za čisti pragmatizem. Posameznik namreč na internetu dobi veliko več informacij, kot jih bo kadarkoli sam daroval. Ljudje iz različnih držav na internetu sodelujejo brez neposrednega vpliva kapitala ali politike. Resda nimajo vsi dostopa do računalnikov in interneta, vendar vsaj v zahodnem svetu trend gre v to smer.

Na tem mestu lahko izpostavimo internetno podjetje Napster, ki je omogočalo brezplačno izmenjavo glasbenih datotek med uporabniki interneta. Protagonisti Napsterja so sami sebe videli kot vojake v boju proti glasbeni industriji. "Tehnologija je ponovno sredstvo osvoboditve. Pridružite se nam v boju za izgradnjo nove glasbene industrije." (napster.com 2000 v Wall 2003: 223) Združeni glasbeno-industrijski konglomerati so sprožili spor na sodišču, ki je dosodilo v prid glasbeni industriji in prepovedalo delovanje Napsterja. Konec leta 2000 se je zgodila skorajda neverjetna stvar. Glasbena multinacionalka Bertelsmann Music Group se je združila z Napsterjem, da bi po kanalih, ki jih je vzpostavil, interesentom dostavljala glasbo. Seveda ne brezplačno, kot je to prej omogočal Napster. Kar je rezultiralo v propadu podjetja. So ga pa takoj nadomestili drugi brezplačni portali.

1.2.3. POTENCIALA NI

Spričo Benjaminovih bolj optimističnih vizij⁹ je esej postal zelo vpliven. Teoretiki, ki so ga brali, niso ostali ravnodušni. Oglasil se je nihče drug kot Adorno, ki je (tudi) v odgovor eseju napisal delo *O fetišističnem značaju v glasbi in regresiji poslušanja* (1978/1938). Adorno zavrne kakršenkoli potencial, ki naj bi nastal z novim načinom tehnične produkcije, kot je to menil Benjamin. Pravi, da v umetnini ne preživi nič, samo iluzija (Adorno 1978: 295). To pojasnjuje skozi razčlemba glasbenega fetišizma in regresivnega poslušanja. Adorno pravi (1978: 276), da reakcije poslušalcev ob poslušanju v bistvu nimajo nič več skupnega s samo glasbo. Posamezni glasbeni deli, instrumenti in glas so postali fetiši. Bolj pomembno se posamezniku zdi, da kupi nek glasbeni izdelek ali pa vstopnico za koncert kot pa sama glasba, ki jo bo na koncertu slišal (Adorno 1978: 279).

Fetišističen značaj glasbe se, tako Adorno (1978:279), skriva v dejstvu, da je uporabna vrednost v kapitalistični družbi zamenjana z menjalno vrednostjo, ki z goljufijo prevzame njeno mesto. Ogromno primerov je, na katerih bi lahko utemeljevali ustreznost te Adornove teorije. Nekateri zbiratelji starih LP plošč so za kakšno pripravljeni odšteti ogromne zneske, pa v glavnem ne zato, da bi potem poslušali glasbo, ampak zato, da to (redko) ploščo posedujejo. Dejstvo, da so zanjo plačali zajeten znesek, jim pomeni več kot pa glasba. Navsezadnje bi lahko glasbo zastonj 'potegnili' z interneta.

Pomemben koncept, ki ga Adorno pojasnjuje v tem eseju, je regresija poslušanja. Pravi (1978: 286), da je sodobno poslušanje glasbe nazadovalo in je tako rekoč na infantilni stopnji. "Ne samo, da poslušalski subjekti izgubijo – skupaj s svobodo izbire in odgovornostjo – zmožnost zavestnega percepiranja glasbe, ki je bilo od nekdanj domena le ozkih skupin, ampak tudi trmasto zavračajo celo možnost takšnega percepiranja." (Adorno 1978: 286)

Poslušalci niso pozorni in zavračajo vse, kar jim je tujega. Če se spomnimo poglavja o družbenem cementu, vidimo, da je Adorno tudi v eseju *On Popular Music* razpredal o poslušalcih, ki jim je treba postreči z nekimi že vnaprej prebavljenimi melodijami, da bi bili zadovoljni.

Vseeno pa Adorno v zadnjih vrsticah eseja *O fetišističnem značaju v glasbi in regresiji poslušanja* dopusti možnost, potencial, da se glasba in njeno percepiranje obrne na bolje. Pravi (1978: 298), da je tudi disciplina lahko izraz svobodne solidarnosti, če njena vsebina

⁹ Več o tem, kam lahko pripelje njegov optimizem, lahko vidimo v eseju *The Author as Producer* (1937/1978), kjer Benjamin skorajda apologetsko govori o instrumentalizaciji literature v Sovjetski Zvezi. Tu pa je vendarle

postane svoboda. “Tako malo kot je regresivno poslušanje simptom napredka v zavesti svobode, pa se to lahko hitro spremeni, če umetnost – v soglasnosti z družbo – zapusti pot vedno-identičnega.” (Adorno 1978: 298) Seveda pa Adorno te možnosti ne vidi v popularni glasbi, pač pa v umetniški glasbi.

treba dodati, da je Benjamin po moskovskih procesih in paktu Hitler-Stalin odločno zavrnil sovjetsko komunistično politiko (Arato 1978: 214).

1.3. REVOLUCIONARNA UMETNOST: Herbert Marcuse

Herbert Marcuse je bil, tako Peter M. R. Stirk (2000: IX), najbolj utopičen od stare generacije frankfurtskega kroga. Bil je tudi edini, ki je bil dejaven v gibanju šestdesetih let prejšnjega stoletja. Njegova podpora in aktivno sodelovanje z gibanjem sta ga skoraj stala življenja. Potem ko so mu neznanci prerezali telefonski kabel in mu grozili po telefonu, je nekega dne nekdo streljal v njegovo hišo. V šestdesetih letih je Marcuse postal glasnik nove leve v ZDA. V svojih razmišljanjih o revoluciji, ki bi pripeljala do pravičnejše družbe, se je celovito loteval analize družbe in – kar je za nas zelo pomembno – pisal je tudi o odnosu med umetnostjo in revolucijo.

1.3.1 (KONTRA)REVOLUCIJA

Marcuse (1979: 7) je ugotavljal, da je zahodni svet prišel do točke, ko kapitalistični sistem zahteva kontrarevolucionarno delovanje tako navznoter kot navzven, pri čemer ima Marcuse, ko govori o delovanju navzven, v mislih bolj ali manj odkrito podporo ZDA protikomunističnim režimom po celem svetu, še posebej v južni Ameriki.¹⁰ V svojih najbolj ekstremnih oblikah pomeni kontrarevolucija podaljševanje strahot nacističnega sistema. Kontrarevolucija v sami ZDA pa je izključno preventivna. To pomeni, da revolucija ni pred vrati, kljub temu pa se institucije kapitalizma (represivni organi, parlament...) povezujejo v boju proti kakršnikoli dejavnosti, ki le malo spominja na kaj komunističnega. Kljub temu, pravi Marcuse (1979: 8), da revolucije (še) ni blizu, pa je vseprisoten strah pred njo. “Kapitalizem se začinja reorganizirati, da bi preprečil nevarnost revolucije, ki bi bila bolj radikalna od vseh zgodovinskih revolucij: prva prava svetovno-zgodovinska revolucija.” (Marcuse 1979: 8) Med državo na eni in študenti ter temnopoltimi militanti na drugi strani se odvija pravi boj. Nekateri študenti in temnopolti aktivisti so v tem boju izgubili življenje, kar priča o njihovi zgodovinski vlogi (Marcuse 1979: 8). Marcuse je menil (1979: 8-9), da bi rušenje kapitalizma v ZDA povzročilo učinek padanja domin. Ko bi se sesula kapitalistična supersila, bi se zrušile tudi vojne diktature, ki so od nje odvisne. Tam bi oblast prevzela osvobodilna gibanja, ki za svoj cilj postavljajo izboljšanje socialnega položaja prebivalstva in ekonomije države. Revolucija v kapitalističnih državah bi bila kvalitativno boljša od svojih,

¹⁰ Marcusejevo razmišljanje se nanaša na dogajanja do leta 1970, ko je imel predavanja na Univerzi Princeton, ki so bila objavljena dve leti kasneje.

kot pravi Marcuse (1979: 8), nesrečnih predhodnic. V svojih najbolj razvitih oblikah bi se ta revolucija lahko izognila pritiskom kapitalistične konkurence, ki onemogoča socialistično revolucijo. "Brez te ubijalske konkurence bi socializem lahko presegel fetišizem 'proizvodnih' sil." (Marcuse 1979: 8)

Hkrati bi se postopoma zmanjšala podrejenost človeka delovnemu instrumentalizmu, na novo bi se organizirala proizvodnja, ki bi težila k temu, da se ukine odtujeno delo in razsipniško ter suženjsko udobje kapitalistične potrošniške družbe. Ustvarilo bi se okolje, v katerem ne bi več prevladovalo nasilje, sovražstvo, omejitve in brutalnosti. Posameznik bi se osvobodil prekletstva agresivne borbe za preživetje (Marcuse 1979: 9).

Marcuse vidi socializem kot neko kvalitativno drugačno totaliteto. "Socialistični univerzum je hkrati moralni in estetski univerzum: dialektični materializem vsebuje idealizem tako v teoriji kot v praksi." (Marcuse 1979: 9)

Če se hoče socializem izogniti revščini, mora povečati količino dobrin in storitev, hkrati pa mora socialistična proizvodnja spremeniti kvaliteto življenja. "Moralne, psihološke, estetske in intelektualne sposobnosti, ki so danes – v kolikor se sploh razvijajo – omejene na oblast kulture, ki je odtujena od materialnega življenja, bodo takrat postale konstitutiven del same materialne proizvodnje." (Marcuse 1979: 9)

No, sedaj vidimo, zakaj si je Marcuse prislužil naziv najbolj utopičnega pripadnika frankfurtske šole. Če smo naše razmišljanje o emancipatornem potencialu omejili predvsem na spremembo obstoječega (kapitalističnega) sistema na boljše, pa Marcuse takole odkrito govori o svetovni socialistični revoluciji, ki bi spremenila samo srž človeštva.

1.3.2. MANJŠINA: NOSILEC SPREMEB

Kot ugotavlja Marcuse (1979: 9), je raven proizvodnje, ki je pri Marxu pomenila predpogoj za izgradnjo socialistične družbe, že zdavnaj presežena. Prav ta raven (potrošniška družba) pa omogoča ravno nasprotno od tistega, kar je predvideval Marx. Torej, prav potrošniška družba ohranja kapitalistične proizvodne odnose, skrbi za podporo tem odnosom med prebivalci in za diskreditacijo socializma. Kapitalizem, tako Marcuse (1979: 10), namreč povečuje produktivnost dela, hkrati pa povečuje odvisnost prebivalstva. "Zakon kapitalističnega napredka je v enakosti: tehnični napredek = rastoče družbeno bogastvo (rastoč bruto družbeni proizvod) = večja tatvina." (Marcuse 1979: 10)

Zato ni čudno, nadaljuje Marcuse, da je v družbah z relativno visokim življenjskim standardom in strukturo oblasti, ki je imuna na javno kontrolo, prebivalstvo nezainteresirano

za socializem, če ni proti njemu že sovražno razploženo. Vendar pa je, tako Marcuse (1979: 13), revolucija najbolj potrebna prav zdaj, ko je kapitalizem na najvišji stopnji, saj obstajajo objektivni razlogi za to; družbeno bogastvo, ki omogoča ukinitve revščine, tehnično znanje za sistematični razvoj resursov, ki bi služili temu cilju, vladajoči razred, ki zapravlja in uničuje proizvodne moči, povečevanje moči antikapitalističnih skupin v tretjem svetu, kar bi lahko privedlo do zmanjšanja rezervoarja eksploatacije, množični delavski razred, ki je izključen iz kontrole nad proizvodnimi sredstvi, in nasproti njega maloštevilni, parazitski vladajoči razred. V oči pade, tako Marcuse (1979: 12), nerevolucionarna, ponekod pa tudi antirevolucionarna zavest večine delavskega razreda. Pravi, da se revolucionarna zavest sicer res razvije šele v revolucionarnih okoliščinah, da pa se dandanes za razliko od prej splošni položaj delavskega razreda zoperstavlja razvoju takšne zavesti. Delavski razred ima od kapitalističnega sistema koristi. Ekstra-profit, neokolonialno izkoriščanje, oboroževanje in gromozanske subvencije vlade (npr. kmetom), vse to delavcem prinaša različne materialne koristi; višje plače in s tem večjo kupno moč, izboljšanje stanovanjskih razmer, večjo socialno varnost, več delovnih mest. "Morda izgleda trivialno, če rečemo, da lahko ta razred izgubi več kot samo svoje okove, vendar pa je to točno." (Marcuse 1979: 12)

Kapitalistični sistem načrtno integrira in zaslepljuje delavski razred. Kapital kontrolira prebivalstvo s pomočjo dobrin in storitev, ki mu jih nudi, in s pomočjo političnega, vojnega in policijskega aparata. Zato, pravi Marcuse (1979: 13), sta politična zavest in revolt omejena na neintegrirane manjšine, ki izhajajo tako iz delavskega kot tudi srednjega razreda. Vseeno pa Marcuse v množičnem delavskem razredu vidi neko moč, in sicer v tem, da je ta razred edini zmožen popolnoma zaustaviti delovni proces. Marcuse pravi (1979: 56), da revolucionarna moč, ki bi končala s kapitalističnim nasiljem še ne obstaja. "Revolucionarna moč bi bila delovanje množic ali razredov, ki so sposobni zrušiti etablirani sistem in vzpostaviti socialistično družbo." (Marcuse 1979: 56) Akcije, nadaljuje Marcuse, bi morale biti usklajene, s konkretnimi cilji. Npr. neomejena vsesplošna stavka ali sočasna okupacija in prevzemanje poslopij vlade in množičnih medijev.

Množica torej ima potencial, da postane revolucionarni subjekt, vendar pa so zaenkrat množice vse prej kot revolucionarne. Če se spomnimo poglavja o Benjaminu, ugotovimo, da je na tem mestu njegovo razmišljanje na moč podobno Marcusejevemu. Oba namreč v množici vidita potencial, ki je sicer še neuresničen, vendar tam je. Benjamin meni, da bi se potencial lahko osvobodil pod vplivom tehničnega napredka reprodukcijskih tehnik, seveda pa to ni mogoče, dokler bo imel glavno besedo kapital. Marcuse na drugi strani vidi problem neaktiviranja množic v načrtnem integriranju množic v kapitalističen sistem, kar je

utemeljeno v sami politični ekonomiji delavskega razreda. Kot smo že zapisali; delavci imajo od sistema materialne koristi.

Marcuse pa gre v svojih razmišljanjih dlje, ko manjšini pripozna ne samo potencial, pač pa tudi dejansko politično zavest in revolt. Pri čemer morda ni nepomembno dodati, da Benjamin pač ni dočakal burnih šestdesetih, ki so prav gotovo močno vplivale na Marcusejevo misel. Ko Marcuse razmišlja o množici kot potencialnemu subjektu revolta, pa hkrati tudi pravi, da lahko potencialna množična baza za družbene spremembe postane tudi množična baza za fašizem (Marcuse 1979: 30).

Množica je torej nek subjekt, ki se lahko obrne tako proti kot za svobodo. Na tem mestu morda lahko potegnemo vzporednico z Adornom. Adorno v množici sicer nikakor ni videl kakršnegakoli potenciala. Bolj je videl to drugo, torej fašistično korakanje, podrejanje. Ampak če lahko posameznika mobiliziraš, da koraka za sistem, zakaj ga ne bi mogel mobilizirati, da koraka proti njemu. Sicer je res, da je to še vedno korakanje, podrejanje in manipulacija z domnevno pasivno množico, vendar pa, če prikličemo v spomin Adornovo razmišljanje, ugotovimo, da na nekem mestu govori o disciplini, ki da je lahko celo izraz svobodne solidarnosti, če njena vsebina postane svoboda. Tako bi tudi pri Adornu morda lahko govorili vsaj o nekakšnih zametkih potenciala v množici, pri čemer pa moramo poudariti, da ima popularna glasba vlogo zaviralca družbenih sprememb (popularna glasba = družbeni cement). Drugače meni Marcuse, ki v umetnosti nasploh in tudi določenih popularno-glasbenih oblikah vidi politični potencial.

1.3.3. KULTURNA REVOLUCIJA

Čeprav Marcuse pravi, da bo naslednja revolucija delo generacij in da 'končna kriza kapitalizma' prav lahko traja več kot sto let (Marcuse 1979: 130), pa obstaja sfera, v kateri so se stvari že začenjale premikati; sfera umetnosti. Marcuse govori o kulturni revoluciji, ki je nekakšna znanilka in predhodnica politične in ekonomske revolucije (Marcuse 1979: 80). "Medtem ko so v umetnosti, književnosti in glasbi, v oblikah komunikacij, v navadah in potrošnji nastopile spremembe, v katerih se zrcali neko novo izkustvo, radikalno prevrednotenje vrednosti, pa družbena struktura in njene politične oblike izgledajo, kot da so nespremenljive ali vsaj, da zaostajajo za kulturnimi spremembami." (Marcuse 1979: 80)

Politični potencial, ki je lasten umetnosti, zahteva, da se poiščejo nove, učinkovitejše oblike komunikacijskih praks, ki se zavzemajo za spremembo obstoječega stanja in za boljšo, svobodnejšo družbo, oblike, ki bi razbile vladavino etabliranega jezika, saj je ta postal

sredstvo kontrole in indoktrinacije. Komunikacija radikalno nekonformističnih zgodovinskih ciljev revolucije zahteva tudi radikalno nekonformističen jezik (Marcuse 1979: 80).

Takšen drugačen jezik že obstaja v dveh sferah; v umetnosti; pod ta dežnik Marcuse zajame likovno umetnost, književnost in glasbo, in v ljudski tradiciji, pri čemer ima v mislih jezik temnopoltih, sleng, argo. V umetnosti obstaja neka tradicija protesta, negacije danega, kar umetnosti omogoča, da služi kot orožje v boju proti etablirani družbi (Marcuse 1979: 81-2).

Naloga kulturne revolucije je osvoboditi ta subverzivni element umetnosti, ki ji je lasten. Kje se skriva ta subverzivni element? Marcuse govori (1979: 98) o umetniškem odtujenju, v smislu, da je umetnost nekaj neresničnega, svet, ki ne obstaja, svet prividov in iluzij, odtujen od stvarnosti. In prav v tej transformirani stvarnosti, v prividu, se kaže subverzivna resnica umetnosti. V oblasti umetnosti se namreč vsaka beseda, zvok in barva predrugačijo. Prekinejo se vezi s poznanim kontekstom razumevanja in opazovanja. Besede, zvoki in barve se prevedejo v estetsko formo,¹¹ osvobodijo se svoje običajne funkcije in postanejo svobodni za neko novo dimenzijo eksistence. "Resnica in laž, pravilno in nepravilno, bolečina in radost, mir in nasilje se nahajajo znotraj estetske kategorije. Odtrgani od svoje (neposredne) stvarnosti vstopajo v nek drugačen kontekst, v katerem celo gnus, surovost, bolezen postanejo del estetske strukture, ki dominira celoti." (Marcuse 1979: 99)

Pri čemer se, tako Marcuse (1979: 95-6), osvobodilna, spoznavna moč nahaja celo v realističnih romanih, kjer se nekaj predstavlja tako, kot da se v resnici dogaja. Tudi če bi do popolnosti posnemali realnost, je še vedno prisotna neka drugačna dimenzija, kjer se danost zamenja z estetsko formo.

Kulturna revolucija hoče osvoboditi politični potencial umetnosti, vendar pa se pri tem sooča z nerešljivim protislovjem. Sami umetnosti je lasten nek subverzivni potencial, vendar pa se pojavi vprašanje, kako se lahko ta potencial, ki ga ima umetnost, izrazi v stvarnosti, postane element prakse, ki bo kaj spremenila, hkrati pa pri tem umetnost ne preneha biti umetnost (Marcuse 1979: 102). Namreč, če se hoče potencial osvoboditi, mora umetnost vstopiti v stvarnost, pri tem pa se izgubi odtujenost umetnosti, razlika med realnostjo in umetnostjo, ki dejansko umetnost konstituira. To pa pomeni, da umetnost ni več umetnost in tako nima več subverzivnega potenciala.

Umetnost lahko svoj radikalni potencial izrazi samo kot umetnost, s svojim lastnim jezikom, iz česar Marcuse sklene, da mora umetnost nujno ostati odtujena. "Če umetnost zaradi tega

¹¹ Pri čemer estetska forma pomeni celoto kvalitet (pomen, ritem, kontrast), ki neko delo oblikujejo v samostojno enoto z lastno strukturo in stilom (Marcuse 1979: 82).

odtujenja ne nagovarja množic, potem je to zaradi razredne družbe, ki množice ustvarja. Ko in če se bo vzpostavila brezrazredna družba, se bodo množice preobrazile v svobodno združene individuumе, bo umetnost izgubila svoj elitistični značaj, ne pa tudi svoje odtujenosti.” (Marcuse 1979: 103)

Umetnost ne more predstavljati revolucije, lahko pa jo zrcali v nekem drugem mediju, v estetski formi. Marcuse pravi (1979: 104), da sta umetnost in revolucija v posebnem odnosu, ki mu pravi enakost nasprotja oziroma antagonistična enakost. Umetnost ima svojo lastno svobodo, ki ni svoboda revolucije. Obema je skupno to, da se borita za spreminjanje sveta, ampak umetnost pri tem ne zavrne svojih zahtev, svoje dimenzije in tako ostane neoperacionalna. “Revolucija je lahko iz umetniškega dela popolnoma izvzeta, pa je umetnik vseeno 'angažiran', revolucionar.” (Marcuse 1979: 105)

Umetnost je torej neoperacionalna in ne aktivira nič drugega kot refleksije, spominov ter obljublja sanje. Vendar pa morajo sanje postati moč spremembe človekovega stanja in o tem se ne sme samo sanjati; sanje morajo postati politična moč (Marcuse 1979: 102). Politični angažma umetnosti se ne kaže v tem, da bi umetnost nujno morala govoriti o revoluciji, ampak že samo v tem, ko se stvarnost prevede v estetsko formo. Radikalno zavračanje, protest, se kaže v tem, kako se besede, osvobojene od uporabe in zlorabe, grupirajo in drugače osmišljajo. Zvok ali slika ustvarjata neko drugačno stvarnost iz in od obstoječe. Kot pravi Marcuse (1979: 106), gre za permanentno imaginarno revolucijo, pojavlja se neka druga zgodovina znotraj zgodovinskega kontinuuma. In prav to je cilj umetnosti; permanenten estetski prevrat. Na tem mestu zavrne predstave, da bi morala ukinitve estetske forme postati sestavni del revolucionarne prakse, saj bi to pomenilo konec umetnosti (Marcuse 1979: 106). S tem pa tudi konec revolucionarnega potenciala. Prav zato da bi se ohranil subverzivni potencial umetnosti, se mora, tako Marcuse (1979: 109), ohraniti in povečati odtujujočo moč umetnosti, torej estetsko formo, v kateri se skriva radikalna moč umetnosti, ki se ravna po zakonih lepote in harmonije. Lepota in harmonija pri Marcuseju predstavljata kriterija za določitev umetnosti in njene subverzivne moči, saj lepota že sama po sebi vsebuje nek politični potencial.

1.3.4. REVOLUCIONARNI STILI IN OBLIKE

Marcuse najde revolucionarni potencial v lepoti in ga zato išče v vseh tistih oblikah in stilih umetnosti, v katerih vidi to lepoto. Pri čemer sploh ni pomembno, da bi umetnik neposredno opisoval revolucijo. Tako Marcuse navaja Andreja Bretona (v Marcuse 1979: 105), ki govori

o slikarju Gustavu Courbetu. Courbet je bil leta 1871 v času pariške komune član sveta komune. Boril se je za svobodno, nepriviligirano umetnost, vendar v njegovih slikah ni videti nikakršnega neposrednega dokaza o revoluciji, videti ni nikakršnega političnega naboja. Po zlomu komune je Courbet še vedno risal mrtvo naravo, vendar pa je, tako Andre Fernigier (v Marcuse 1979: 105), "...teh nekaj jabolk...čudežnih, veličanstvenih, nenavadnih, po svoji moči in čutnosti močnejših in vsebujejo več protesta kot katerakoli politična slika".

Marcuse vidi lepoto kot čutni izraz ideje svobode in to lepoto najde tako v delu Brechta kot v protestnih pesmih, še posebej v opusu Boba Dylana (Marcuse 1979: 115). "Čudodelen fenomen: lepota kot kvaliteta, ki se nahaja tako v Verdijevi operi kot v pesmih Boba Dylana; tako na Ingresovi kot na Picassojevi sliki, tako v besedi Flauberta kot v besedi Jamesa Joycea, tako v kretnji Guermantesove hercoginje kot v kretnji neke hipijke." (Marcuse 1979: 118)

Pri vseh teh Marcuse vidi lepoto kot izraz negacije zaslužjenega sveta in vsega, kar ta svet nosi s seboj (Marcuse 1979: 118). Marcuse skorajda ne govori o popularni glasbi, z izjemo že omenjenega Boba Dylana. Vendar pa vidi potencial v črnski glasbi, pri čemer ima v mislih predvsem blues in džez, kar omenja tudi Jay (1991: 113). Črnsko glasbo Marcuse vidi kot krik in pesem sužnjev in geta. "V tej glasbi se ponovno oživljata življenje in smrt črnih mož in žena: glasba je telo, estetska forma je 'mimika' bolečine, trpljenja, obtožbe." (Marcuse 1979: 113) Ta glasba oziroma (črnska) umetnost nasploh sicer ima partikularni značaj, a hkrati občega, ker vsebuje najbolj občo potrebo po človeški eksistenci posameznika in njegove skupine (Marcuse 1979: 125). Aktualna je ne le za temnopolte, ampak za vse nas. Tudi Pierre Lere v džezu vidi potencial. "Svoboda glasbene forme je estetski prenos volje po družbeni osvoboditvi. Ker transcendirata tonalne okvire teme, glasbenik zavzema pozicijo svobode." (Pierre Lere v Marcuse 1979: 112) Lere govori (v Marcuse 1979: 112) o atonalnosti in umazanih tonih kot o kriku, ki kaže na nasilen razdor z etabliranim belskim gibanjem in izraža nasilje novega črnškega gibanja. Medtem ko Adorno v umazanih tonih vidi psevdoindividualizacijski trik, Lere (in tudi Marcuse) vidi moment, s katerim temnopolti izražajo svoj položaj in napovedujejo spremembe.

Vendar pa se ves naboj tovrstne glasbe izgubi, ko jo prevzamejo belci. "Ko so belci prevzeli to glasbo, se je zgodila neka karakteristična sprememba: belski 'rock' je tisto, kar njegov črnski vzor ni; namreč predstava." (Marcuse 1979: 113)

Kar je bilo prej del življenja, je sedaj postalo koncert, festival, snemanje plošče. Ampak, pravi Marcuse (1979: 113), kolikor ta glasba izgublja radikalni naboj, toliko teži k množičnosti. Poslušalci množično drejo na koncerte in aktivno sodelujejo v takšnih spektaklih. Glasba premika njihova telesa, jih naredi navidez naravne. Marcuse se sprašuje, ali ni agresivnost

neskončno ponavljajočega, udarjajočega standardiziranega ritma (katerega variacije ne odkrivajo nobene nove dimenzije glasbe) zgolj izraz razočaranja, frustracije. Ta glasba je imitacija, mimezis delovne agresije in preko tega poseben tip katarze: skupinska terapija, ki nas občasno osvobaja inhibicij. Vendar doda: "Osvoboditev tu ostane privatna zadeva" (Marcuse 1979: 113).

Marcuse ni konsistenten, ko govori o popularni glasbi in revolucionarnem potencialu, pa tudi nasploh o oblikah in stilih, ki bi vsebovale politični potencial. Po eni strani glasba, ki izhaja iz črnske glasbe, belski rock, izgublja radikalni naboj, po drugi strani pa Marcuse postavlja Boba Dylana ob bok recimo Picassa, ko govori o lepoti (in s tem tudi o političnem naboju) v njihovih delih. Zdi se, da Marcuse, ki trdi, da je vsej umetnosti imanenten nek subverzivni potencial, ki se skriva v lepoti, v estetski formi, vidi ta radikalen impulz v oblikah in umetniških stilih, ki so mu blizu oziroma ki ustrezajo njegovim kriterijem lepote, drugod pa se ta impulz izgublja.

2. POTENCIAL V BREZNU GLASBENE INDUSTRIJE

Iz del avtorjev frankfurtske šole veje prepričanje, da četudi se v popularni glasbi skriva emancipatoren potencial, se ne bo mogel izraziti, dokler bo imel glavno besedo kapital (W. Benjamin) oziroma dokler bo vse niti vlekla kulturna (glasbena) industrija (T. Adorno, M. Horkheimer).

Ko sta Max Horkheimer in Adorno proti koncu štiridesetih let prejšnjega stoletja razmišljala o kulturni industriji, je bila glasbena industrija še v povojih. Takrat so se procesi globalizacije in koncentracije šele rojevali. Kljub pesimističnim in celo fatalističnim trditvam si verjetno niti v morastih sanjah nista mogla predstavljati, kako bo glasbena industrija organizirana na začetku 21. stoletja.

V *Dialektiki razsvetljenstva* (2002/1947) sta Adorno in Horkheimer operirala z istim besednjakom kot prej Adorno v eseju *On Popular Music*, le da se standardizacija in psevdoindividualizacija nanašata ne le na glasbeno, ampak na vso kulturno industrijo. Zanimivo, pojem kulturna industrija (culture industry) sta uporabljala z izrazito negativno konotacijo, medtem ko se danes, tako Smith (v Wall 2003: 70), variacija tega pojma (cultural industries) uporablja v deskriptivnem ali celo pozitivnem smislu.

Adorno in Horkheimer sta zagovarjala tezo, da če je glasba postala industrija, potem ne more biti umetnost (Wall 2003: 70). In še več, industrija niti več ne skriva dejstva, da je industrija, ampak to namenoma razkriva. "Tistih, ki so za krmilom, sploh ne zanima več tako zelo, da bi ta monopol zakrili; njegova moč je toliko večja, kolikor brutalneje priznava, da je to kar je... Resnico, da niso nič drugega kot posel, uporabljajo kot ideologijo, s katero legitimirajo šund, ki ga namerno izdelujejo." (Adorno in Horkheimer 2002: 134)

Potrošniki tako sprejmejo slabše oblike kulturnih izdelkov, saj od industrije kaj več niti ne pričakujejo. Kulturno industrijo (in v okviru nje glasbeno industrijo) dojemata kot izrazito monopolizirano in manipulirajočo organizacijo, v kateri je vsak produkt, ki pride iz nje, načrtno standardiziran, narejen za pasivno množico in deluje tako kot ustreza kapitalu. In kar je najhuje: "Ves svet gre skozi filter kulturne industrije" (Adorno in Horkheimer 2002: 139).

Če se osredotočimo zgolj na (glasbeno) industrijo in zanemarimo pomemben moment uporabe glasbenih produktov, o katerem bomo govorili kasneje, potem lahko rečemo, da so Adornove

in Horkheimerjeve teze dandanes še kako aktualne.¹² (Trenutno) štiri velike korporacije namreč prodajo med 70 in 80 odstotkov vse glasbe na svetu (Wall 2003: 69).

2.1. VELIKE GLASBENE ZALOŽBE

Še pred kratkim je bilo na svetu pet velikih glasbenih založb; Warner Music, Bertelsmann Music Group, EMI Music, Sony Music Entertainment in Universal Music Group. Nekaj let se je napovedovalo združitvi podjetij Sony Music Entertainment in Bertelsmann Music Group ter podjetij EMI Music in Warner Music. Medtem ko je že nastalo novo podjetje Sony BMG, pa se pogajanja med EMI Music in Warner Music vlečejo že šest let. "Industrijska logika je očitna," pravi direktor EMI Music, Eric Nicoli (*The Guardian* 27.1. 2006: 31). Združitev je skorajda nujna, čeprav se v svetu velikih korporacij nikoli ne ve. Ob združitvi bi se prihranili stroški okoli 200 milijonov funtov, EMI bi vstopil na ameriške trge in lažje bil bitko s konkurenčnim novonastalim podjetjem Sony BMG.

Prav lahko se torej zgodi, da bodo že zelo kmalu svet glasbe obvladovala tri velika podjetja. Vsa ta podjetja so del večjih korporacij (Warner Music je tako npr. del multinacionalke AOL Time Warner). Velike korporacije imajo lastniške deleže v ogromno različnih podjetjih; v medijih, filmskih produkcijskih hišah, glasbenih studiih itd. Po drugi strani pa imajo sama glasbena podjetja pod seboj več založb (EMI Music tako npr. tri velike: EMI, Capitol in Virgin, te pa se delijo še naprej), pri čemer so podjetja načrtno (če uporabimo adornoški besednjak, lahko rečemo, da gre za psevdoindividualizacijski element) obdržala imena založb, ki že sama po sebi nosijo s seboj različne pomene. Tako npr. založbo Virgin, ki je bila do leta 1992 samostojna, sicer zelo velika, pa vendar neodvisna (t.i. indie oz. independent) založba, povezujemo z rock glasbo.

Podjetja skušajo nadzorovati čim več procesov povezanih z izdelavo in prodajo glasbenega nosilca. Od nastanka glasbe, snemanja, duplikacije, distribucije, promocije do prodaje na drobno in porabe. Prav zato težijo k pripajanju podjetij, ki so ključna v vsakem izmed teh procesov. Glasbena industrija tako lahko poskrbi, da neka glasbena skupina posname ploščo v studiu, ki je last podjetja, njihova glasba se prenese na nosilce zvoka, ki jih delajo podjetja v večinski lasti velikih glasbenih podjetij itd. Del večje korporacije so npr. tudi filmski studii in podjetje lahko poskrbi, da bo v filmu glasba določene skupine ali pa se glasba promovira v

¹² Adornov in Horkheimerjev esej *Kulturna industrija* je služil kot osnova Unesco-vi publikaciji *Kulturne industrije: izziv za prihodnost kulture* (1982), v kateri ZN svarijo pred standardizacijo in uniformnostjo

drugih medijih, ki so v lasti glasbenih podjetij.¹³ Tudi to je eden izmed načinov, kako glasbena industrija skuša kontrolirati porabo, ki je sicer izmed vseh procesov najbolj nepredvidljiva. Skozi medije, ki so v njeni lasti, potrošnikom oblikuje okus. Nenazadnje, ne moremo imeti radi glasbe neke skupine, za katero še nismo slišali.

Zanimiva sta še dva načina,¹⁴ s katerima skuša industrija nadzorovati proces uporabe in zaradi katerih glasbena industrija spodbuja uniformnost izdelkov. Prvi je t.i. ustvarjanje zvezd. Velike glasbene založbe z vso podporo multinacionalk, ki imajo lastniške deleže v medijih, ustvarjajo zvezde, kajti malo število glasbenikov (zvezd), ki prodajo npr. milijon plošč, prinese podjetju veliko več dobička kot veliko število glasbenikov, ki bi prodali isto število plošč. Kot pravi Wall (2002: 78), ima glasbena industrija velike fiksne in nizke variabilne stroške. Zelo drago je posneti ploščo, natisniti in ponatisniti izdelke pa je zelo, skorajda zanemarljivo poceni. Zato se velika podjetja raje posvečajo promoviranju malega števila že uveljavljenih glasbenikov kot odkrivanju novih, kar lahko prispeva k monolitni, uniformni ponudbi.

Drugi način, s katerim skuša industrija usmerjati in napovedovati potrošnjo, je promoviranje žanrov. Industrija vse izdelke uvršča v predalčke in tako npr. kupca, ki je kupil ploščo Boba Marleyja, skuša privabiti še z drugimi avtorji istega žanra (reggae). To sta vedela že Adorno in Horkheimer: "Emfatična razlikovanja A filmov od B filmov ali zgodb v revijah različnih cenovnih razredov ne izhajajo toliko iz stvari, temveč so v službi etiketiranja potrošnikov. Za vsakogar je kaj predvideno, tako da se nihče ne more izmakniti, razlike so avtomatizirane in propagirane" (Adorno in Horkheimer 2002: 136).

Richard A. Peterson in David G. Berger (1990/1975) sta naredila dobro empirično študijo o tem, kako koncentracija kapitala v kulturni industriji vpliva na homogenost kulturnih produktov. Dokazujeta, da se raznolikost glasbe in stilov zmanjšuje, če se povečuje koncentracija prodane glasbe med malim številom podjetij, in obratno, da se raznolikost glasbe poveča, če si glasbeni trg deli več podjetij.

Ali dejstvo, da si svetovni trg glasbene industrije delijo štiri podjetja, nujno vodi k uniformnosti kulturnih izdelkov? Na prvi pogled morda da. Vendar pa stvari niso tako preproste. Res je, da glasbena industrija teži k uniformnosti, vendar pa je zaradi spremenljive

popularne kulture, ki da spodkopavata temelje kulturne dediščine vsega človeštva. Rešitev vidijo v regulaciji kulturnih industrij (Negus v Bulc 2004: 122).

¹³ V letu 2005 sem dlje časa vsak večer poslušal isto radijsko postajo. Kar hitro sem se začel spraševati, zakaj kar naprej, po večkrat na dan, vrtijo ne le iste izvajalce, ampak tudi iste pesmi. No, vse mi je postalo jasno, ko sem izvedel ime radia; bil je to radio Virgin.

¹⁴ Kakšne strategije še uporabljajo organizacije, da bi zmanjšale vpliv t.i. medijskih vratarjev (gatekeepers) in dobile čim več prostora v medijih, glej npr. Hirsch (1990).

narave potrošnikov, ko industrija nikoli ne bo mogla napovedati, katera pesem bo postala hit, prisiljena izdajati in pokrivati čim večje število različnih glasbenikov in stilov. Vseeno pa ni v interesu kapitala, da bi glasba ali pa glasbeniki preveč (preveč v smislu, ko stvari lahko postanejo neprofitabilne) kritizirali status quo.¹⁵

Pomembno je tudi poudariti, da ne gredo vsi kulturni izdelki skozi težko mašinerijo velikih korporacij. Dandanes bi lahko kot odrešitelj nastopil internet, ki je od vseh medijev še najbolj demokratičen. Glasbena skupina, ki ne najde založbe, lahko svojo (nekonvencionalno, kritično) glasbo praktično zastopj lansira med potencialno milijone poslušalcev. Kljub temu da so se kot požar po internetu širili in potem pridobili veliko pozornosti v slovenskih medijih predvsem glasbeniki, zanimivi bolj zaradi svoje bizarnosti kot politične nekorektnosti (npr. Fredi Miler), pa so ti glasbeniki zgovoren primer, kakšno moč in odzivnost ima internet. Seveda pa je vse odvisno od tega, kako se potencialno najbolj demokratičen in političen medij uporabi. Ob velikih demokratičnih potencialih interneta lahko ugotovimo, da Benjaminove teze danes držijo veliko bolj, kot so v štiridesetih letih prejšnjega stoletja.

Kot rečeno, štiri velika glasbena podjetja nadzorujejo večino prodane glasbe na svetu, skušajo nadzorovati tudi sam proces ustvarjanja,¹⁶ vseeno pa okoli 25 odstotkov svetovnega tržnega deleža prevzemajo nase neodvisne založbe, v katerih mnogi avtorji vidijo prostor, kjer kreativnost in umetnost (ter s tem tudi politični naboj) lahko preživita.

2.2. NEODVISNE ZALOŽBE: POLJA SVOBODE?

Velik del akademikov in tudi ljubiteljev glasbe je prepričanih, da produkcija neodvisnih, majhnih založb predstavlja alternativo 'mainstream' produkciji velikih založb. Majhne založbe vidijo kot tiste, ki iščejo inovativne, alternativne glasbenike in ki si drznejšo kritizirati obstoječe stanje.

Wall ugotavlja (2003: 99), da je diskurz neodvisnosti založb poln binarnih opozicij; velike vs. neodvisne založbe: varne vs. nove in tvegane, distanca vs. intimnost, dobiček vs. umetnost, zlagano vs. resnično, standardizirano vs. inovativno, konvencionalno vs. radikalno, belsko vs. upoštevajoč etnične skupine, srednja leta vs. mladina.

¹⁵ Spomnimo se podelitve MTV-jevih nagrad (VMA) leta 2003, ko prenos v živo ni bil v živo, ampak s pet sekundno zamudo. Dovolj, da izrežeš opazke, ki bi glasbeno industrijo lahko stale kakšnega tolarja.

¹⁶ Ko je skupina Nirvana po velikem uspehu druge plošče Smells Like Teen Spirit na založbo prinesla tretji album, so ga na založbi zavrnili, češ da je preveč trd. Ko so ga nazadnje le izdali, pa ga nekatere veleblagovnice niso hotele prodajati, zato so npr. naslov pesmi Rape Me samo za te distribucijske mreže spremenili v Waif Me.

Tako generacija akademikov, ki je odraščala v šestdesetih letih, vidi majhne založbe kot del kontrakulture alternativnih stilov. Napad na velike založbe je tu del splošne protikapitalistične in prokontrakturne pozicije (Wall 2003: 98). Zenit je ideja neodvisnih založb dosegla v poznih sedemdesetih letih, ko je postala osrednja ideja punk ideologije. V osemdesetih pa je termin, ki je zaznamoval ekonomsko neodvisnost od velikih založb, postal termin za glasbeno obliko in se je skrajšal v 'indie' (Hesmondahl v Wall 2003: 98).

Če so bile neodvisne založbe nekdanje res polje, kjer se je pojavljala inovativna glasba, pa so danes stvari drugačne. Majhne založbe so namreč odvisne od distribucije, ki jo imajo v rokah velike založbe. V bistvu so majhne založbe vseskozi delovale po istih ekonomskih principih kot velike. Tako velike kot majhne založbe se borijo za obstanek na trgu, le da je tržni delež neodvisnih občutno manjši, kar pa še ne pomeni, da so zato bolj družbeno zavedne ali morda celo revolucionarne. Tudi danes obstajajo majhne založbe, ki so neodvisne in ki bi lahko predstavljale polje, kjer se preigravajo drugačni pomeni. Kot nas opozori Bulc (2004: 124), so neodvisna proizvodnja in alternativne distribucijske mreže prodaje močno prisotne predvsem v bolj zapostavljenih žanrih (džez, hard core, rap, garažni rock).

Wall je v študiji primera o neodvisnih založbah plesne glasbe dokazoval (2003: 102-105), da so sicer tovrstne založbe lahko neodvisne, da lahko najdejo tržno nišo, vendar pa se vse pogosteje navezujejo na velike založbe, predvsem ko gre za tiskanje in distribucijo izven majhnih okvirov trgovin s plesno glasbo, saj zahtevata ta dva procesa veliko denarja in strokovnega znanja.

Kljub determinirajočemu značaju industrije, ki želi nadzorovati čimveč procesov, povezanih s proizvodnjo glasbenih izdelkov, pa se stvari zapletejo, ko glasba pride do poslušalcev. Nihče namreč ne more napovedati, kako se bo nek kulturni produkt uporabil v praksi in kam se bo obrnil trend potrošnje. Razmišljanja o industriji so pogosto zanemarila prav moment uporabe glasbenih produktov.

3. MOMENT UPORABE

Posneta glasba, tako Wall (2003: 77), lahko obstaja simultano v treh različnih načinih. Kot artefakt, pri čemer ima Wall v mislih nosilec zvoka (npr. vinilna plošča kot taka), kot blago, pri čemer gre za blagovno vrednost, ki jo ima neka posneta glasba, in kot tekst, pri čemer gre za glasbo kot vir različnih pomenov. Industrija želi nadzorovati vse tri načine. Prva dva lahko nadzoruje sorazmerno brez težav. Kljub temu da želi nadzorovati tudi pomene, ki se prenašajo z glasbo (kot smo že opisali zgoraj, npr. s poudarjanjem žanrov), pa je posneta glasba kot tekst najbolj nepredvidljiva in izmuzljiva.¹⁷

Že na polovici dvajsetega stoletja so se pojavili avtorji, ki so opazali razlike med dojemanjem oz. sprejemanjem popularne glasbe. Tako je David Riesman (1990/1950) med mladimi ločil dve skupini poslušalcev; pasivno večino in aktivno manjšino. Medtem ko večina nekritično sprejema glasbo, kot jim je servirana, pa manjšina zavrača komercialno glasbo, išče nove oblike in stile ter razvija svojo kulturo, ki zavrača status quo. Manjšina raje posluša glasbo manj znanih glasbenikov, zavrača zvezde in spoštuje predvsem nastope v živo, kjer je zvok rezultat celotne skupine, kar kaže, tako Riesman (1990: 10), na njen disidentski odnos do tekmovanja v družbi. Manjšina se na veliko načinov ločuje od večine in s tem tudi od ameriške družbe; odobrava črnske pevce, zavzema se za enakost spolov, identificira se z zapostavljenimi skupinami (Riesman 1990: 10). Takšno stališče je še danes močno prisotno, namreč delitev poslušalcev na dva pola, 'underground' in 'mainstream'. Spomnimo, da je tudi Marcuse v manjšini videl aktivnega nosilca sprememb.

Če je Riesman identificiral dve nasprotujoči si skupini poslušalcev, pa je šel Donald Horton še dlje. V svojem članku *The Dialog of Courtship in Popular Song* (1990/1957), v katerem je sicer analiziral (kritiziral) besedila pesmi, je postavil ključno vprašanje; kako poslušalci pesmi uporabijo. Opozarja, da je treba razumeti kontekst, znotraj katerega je nastala, in kako ljudje aktivno uporabljajo glasbo v vsakdanjem življenju. Torej, sama glasba ni nekaj, kar je nastalo in bilo uporabljeno v vakuumu. Pomeni, ki se lepijo na določeno glasbo, se ne ustvarjajo samo v procesu nastanka, ampak tudi v procesu uporabe.

Riesman in Horton sta na nek način napovedala razmah subkulturnih študij, ki so za nas pomembne iz enega razloga. Avtorji subkulturnih študij so se namreč strinjali, da pripadniki

¹⁷ Produkt ni vedno uporabljen tako, kot si to zamisli industrija. Spomnimo se študije Centra za sodobne kulturne študije o Sonyjevem walkmanu. Proizvajalci so ga namenili glasbenikom, ki so veliko na poti in tako lahko npr. na letalu poslušajo glasbo. Zadeva se je zasukala, uporabljali so ga predvsem mladi neglasbeniki. Potrošniki so produktu spremenili pomen in šele po tem ga je Sony kot takega začel oglaševati (Du Guy idr. 1997).

subkultur tvorno sodelujejo pri ustvarjanju pomenov v glasbi. Zavrgli so torej tezo, da sta (samo) glasbenik oziroma industrija tista, ki glasbi določita pomen.

Najpomembnejši avtor subkulturnih študij je prav gotovo Dick Hebdige. Hebdige je v klasičnem delu *Subculture: The Meaning of Style* (2002/1979) trdil, da subkulture (npr. pankerji, modsi itd.) konstruirajo poseben stil (glasbe, oblačenja, nakupovanja, plesanja, poslušanja), ki je drugačen od prevladujočega v družbi in s tem izražajo svoje nasprotovanje dominantnim vrednotam v družbi. Svoj stil ustvarijo tako, da produkte iz dominantne družbe transformirajo in jim tako spremenijo pomen. Različni produkti tako s spremenjenimi pomeni tvorijo neko novo celoto, ki je razumljena kot subverziven element proti dominantni družbi. Kljub temu da so subkulturne teorije doživele več kritik (glej npr. Gary Clarke 1990/1981 in Angela McRobbie 1990/1980), pa so za nas pomembne predvsem zaradi tega, ker trdijo, da način uporabe glasbe (lahko) spremeni njen pomen.

Če so subkulturologi govorili o tem, da se pomeni (lahko) tvorijo tudi v procesu uporabe, pa so šli predstavniki t.i. kulturnega populizma še dlje. John Fiske (1989) se je ukvarjal s konceptom opozicijskega branja (razdelal ga je Stuart Hall 2001/1980, ki loči še zaželeno in pogajalsko branje). Opozicijsko branje pomeni, da nek tekst beremo, kot ustreza nam in se ne strinjamo s tem, kar je hotel sporočiti producent. Za razliko od Halla, ki pravi, da je opozicijsko branje le eden izmed načinov branja, pa Fiske trdi, da je to edini način, na katerega ljudje berejo tekste. Pravi, da je prav potrošnja bistvena pri ustvarjanju pomenov nekega teksta. Tu se dogaja semiotsko gverilsko bojevanje (pojem, ki ga povzame od Umberta Eca), boj okoli pomenov. Pravi, da je značilnost tekstov generiranje večjega števila pomenov, kot ga lahko nadzoruje industrija. Gre za nek višek pomenov, ki se izmikajo ideološkemu pomenom.

Na tem mestu lahko opazimo veliko nasprotje z Adornom. Medtem ko Adorno posameznika vidi kot pasivnega, zmanipuliranega, pa Fiske v posamezniku vidi samostojno, razmišljujočo osebo, ki ustvarja pomenom, ki jih uporablja. Prav zato Fiske v popularni kulturi vidi polje emancipatornega potenciala: “..verjamem, da je ta kultura vedno, v svojem srcu, politična” (Fiske 1989: 159). Fiske je naredil kulturološko študijo o pevki Madonni (glej Stanković 2006) in ugotovil, da bi sicer na prvi pogled lahko bila tip zvezdnice, ki reproducira stereotipne podobe ženskosti (npr. uporaba telesa na način, kot to želijo moški), vendar pa to ne drži. Tako dokazuje, da je podoba Madonne polna pomenov, ki uhajajo ideološkemu konstruktom, in ugotavlja, da Madonnin lik prispeva k emancipaciji ženske. Tako kot vsi teksti popularne kulture, je tudi Madonnin lik sam po sebi pomensko nezadosten. Šele ko začne družbeno krožiti, pridobi različne pomene. Fiske pravi (1989: 124), da popularna

kultura kroži intertekstualno, kar pomeni, da kroži med primarnimi (Madonna sama po sebi), sekundarnimi (članki, kritike o njej) in terciarnimi teksti (pogovori o Madonni). Vsi ti teksti so nepopolni in ne predstavljajo celotne Madonne. Madonna se konstituira šele v intertekstualnem kroženju pomenov. Ima lahko množico pomenov, kar je na prvi pogled videti kot slabost popularnokulturnih tekstov, vendar pa Fiske pravi (1989: 126), da različna branja in konteksti pravzaprav pomenijo svobodo, ki se bori proti družbenim silam, ki skušajo nadzorovati pomen. Iz česar izpelje, da popularna glasba ne more biti negativna, ker ima množico pozitivnih momentov.

Popularna kultura je progresivna, ne pa revolucionarna. Sicer obstajajo radikalne umetniške oblike, ki so revolucionarne, vendar pa te oblike niso popularne in tako ne dosežejo večjega števila ljudi (Fiske 1989: 161). Fiske izpostavlja (1989: 188) dva različna (po možnosti izključujoča) modela, ki omogočata družbene spremembe. Prvi je radikalni, drugi pa popularni. Medtem ko se prvi zavzema za radikalno redistribucijo družbene moči (revolucija), pa je drugi mišljen kot proces, v katerem se povečuje družbena moč od spodaj navzgor in v katerem šibki pridobijo majhne ugodnosti. Narobe bi bilo, tako Fiske (1989: 188), če bi rekli, da je popularna kultura radikalna (kot je to, če se spomnimo, za umetnost trdil Marcuse), je pa vsekakor progresivna in lahko pripomore k drugemu modelu družbenih sprememb, k spremembam na mikropolitni ravni.

Po vsem tem, kar smo napisali do sedaj, lahko rečemo, da popularna glasba ni enoznačna, ima množico pomenov, ki niso nujno isti, kot je načrtovala industrija. Pomemben element pri tvorbi pomenov je uporaba kulturnih produktov. Poslušalci bi želeli verjeti, da je način, na katerega uporabimo določeno glasbo, najpomembnejši pri določanju pomenov, da poslušalci sami določamo pomen glasbi.¹⁸ Glasbena industrija temu ne verjame, saj je v njeni naravi, da si želi nesamostojne, zmanipulirane potrošnike.

Kje se torej tvorijo pomeni? Sedaj smo v dilemi. Nočemo misliti, da je industrija tista, ki nam določa pomene, hkrati pa, če se pomeni tvorijo predvsem na ravni uporabe, v bistvu priznamo, da v sami glasbi ni ničesar. Le kup pomenov, ki jih glasbi (pod vplivom različnih družbeno-zgodovinskih elementov npr. razrednega položaja) prilepimo na način, kot nam ustreza. Ali smo s tem že zavrgli mišljenje, da je sami popularni glasbi (ali umetnosti nasploh)

¹⁸ Navedemo lahko več primerov, ko so poslušalci drugače sprejeli (dojeli) kakšno pesem, kot je to načrtoval sam glasbenik. Znan je primer Brucea Springsteena, ki je izdal pesem in album *Born in the USA*. Izgubil je veliko poslušalcev prav med delavci, ker so pesem brali kot hvalnico ameriški državi, po drugi strani pa so ga hvalili nacionalistični desničarski krogi. Seveda je pesem usmerjena proti dominantnim vrednotam ameriške družbe, kar se jasno vidi, če se osredotočimo še na kaj drugega kot refren.

morda imanenten emancipatoren politični potencial in se s tem izneverili Marcuseju? Vsekakor smo na točki, ko lahko zatrdimo, da je v popularni glasbi politični potencial, če ga kot takega v glasbi pripoznamo, če glasbi prilepimo tovrstne pomene, težko pa lahko zatrdimo in še težje dokažemo (kot bomo videli v študiji primera), da je tak potencial glasbi imanenten. Lahko ga le slutimo. Vemo, da nekaj je v popularni glasbi. Morda pa si to le želimo, ji zato prilepimo takšne pomene in v trenutku, ko to storimo, popularna glasba res postane polje emancipatornega političnega potenciala.

Kje se torej tvorijo pomeni? Nekje med Fiskejem in Adornom. Pomen se tvori v vsakem izmed procesov od produkcije do uporabe. Pravzaprav gre pri tvorbi pomenov za nikoli končan proces. Du Guy idr. (1997) so se ukvarjali s konceptom krogotoka kulture. Kulturni produkti potujejo med ravnmi reprezentacije, identitet, produkcije, potrošnje in regulacije. V vsaki izmed teh ravni se produktu pripisujejo pomeni, ki potem vplivajo nazaj na druge ravni. Tako so Du Guy idr. (1997) s primerom že omenjenega Sonyjevega walkmana pokazali, kako se te ravni prepletajo in delujejo druga na drugo. V sferi potrošnje je walkman pridobil druge pomene od tistih, ki so jih predvidevali proizvajalci (torej, da bodo walkman uporabljali glasbeniki, ki so veliko na poti). Dejstvo, da so ga uporabljali predvsem mladi neglasbeniki, je vplivalo nazaj na produkcijo. Sony je namreč začel izdelovati in oglaševati (reprezentirati) walkmane v skladu z novim pomenom.

Sklenemo lahko, da obstaja glasba, ki nosi s seboj različne pomene, in obstajajo poslušalci, ki te glasbene tekste različno berejo. Ne moremo trditi, da je kar vsa popularna politično emancipatorna, hkrati pa ne moremo reči, da ne obstajajo oblike, ki vsebujejo nek demokratični potencial. Predvsem pa nočemo misliti, da v sami umetnosti – predvsem pa v glasbi – ni česar posebnega, celo magičnega. Sploh, ker glasba, tako Gilbert (1999: 40), za razliko od vizualnih in lingvističnih medijev, ne deluje le na vidne živce in možgane. Glasba vibrira skozi celotno telo. Zvočni valovi vibrirajo veliko počasneje kot svetlobni, zaradi česar je glasba bolj materialen medij kot ostali.

Kjerkoli se že tvorijo pomeni, so bile nekatere popularnoglasbene oblike vseskozi povezane s protestništvom in politični gibanji (pri čemer nimamo v mislih npr. nastopa skupine Čuki na konvenciji SLS, ampak prizadevanja glasbenikov in drugih ljudi za izboljšanje obstoječega stanja na različnih področjih). Ljudje so v glasbi prepoznali potencial, glasba pa je imela zato veliko moč pri razbijanju dominantnih vrednot in predsodkov.

3.1. POPULARNOGLASBENA/POLITIČNA GIBANJA

Zgodovina popularne glasbe je polna glasbenikov aktivistov, ki so s svojim glasbenim delovanjem načrtno skušali spreminjati stvari. Od folk pevcev, ki so začeli v prvi polovici dvajsetega stoletja (npr. Woody Guthrie, Pete Seeger), do današnjih pop zvezd (npr. Bono iz skupine U2). Vsi ti glasbeniki tako verjamejo, da je v glasbi nek demokratični (morda subverzivni) potencial, moč, ki lahko spreminja status quo.

Sploh folk glasba je med akademiki in poslušalci veljala za protestniško. Že Adorno in Benjamin sta, tako Coyle in Dolan (1999: 26), vzpostavila diskurz, ki je omogočil razmišljanje o pred-industrijski, pred-komercialni idili; o oblikah umetniškega izražanja, ki so bile pristne v izražanju življenjske izkušnje. Torej ideje o neki avtentični kulturi, ki ni zamazana z industrijskimi procesi. Njune privlačne ideje so predstavljale vir za mnoge teoretike, ki so prišli za njima. Skozi te pa so ideje postopoma prišle v 'mainstream' javnost. Jerome L. Rodnitzky (1999) opisuje, kako je ta zvrst vodila k protestništvu v šestdesetih. "Medtem ko je džez (konec petdesetih, op.p.) postajal vedno bolj abstrakten in rokenrol vedno bolj nesmiseln in brezpomenski, so bile folk pesmi polne s pomeni in integriteto." (Rodnitzky 1999: 105) Folk se je v šestdesetih združeval z rockom in bolj kot v besedilih se je protestništvo kazalo v melodiji, v sami glasbi brez besedil. "Ta nova psihedelična glasba je protest izražala bolj s formo kot s vsebino." (Rodnitzky 1999: 109)

Folk glasba je veljala za glasnika depriviligiranih in se na njo veže ogromno pomenov. Prav diskurz o folk glasbi Wall (2003) določi kot enega izmed štirih pomembnih v popularnoglasbenih debatah. Ta t.i. evropski ljudski diskurz se vrti okoli ideje, da je folk glasba (v nasprotju s popularno glasbo) področje organskosti, avtentičnosti,¹⁹ polje kjer je edino možen nek upor tudi proti glasbeni industriji. Takšne ideje so naletele na mnogo kritik. Tako David Buxton, ki se je ukvarjal z rokenrolom kot bistvenim elementom nastanka potrošniške družbe, pravi (1990: 428), da je bila tudi folk glasba blago na množičnem trgu in nič manj komercialna kot rokenrol, ki so ga folk puristi kritizirali.

Poleg glasbenikov aktivistov, ki so načrtno želeli spreminjati svet, pa so pomembni še glasbeniki, ki niso imeli nikakršnih drugih namenov kot zgolj zabavati ljudi (in ob tem še zaslužiti), pa so skozi svojo glasbo vseeno pretresali dominantne družbene vrednote. Tako je

¹⁹ Ko je leta 1965 na folk festivalu v New Portu takrat že vodilni protestni folk pevec Bob Dylan prvič uporabil električno kitaro, so ga gledalci izžvižgali, saj je kaj takšnega veljalo za izdajo prav te organskosti in avtentičnosti, ki naj bi se izražala tudi z uporabo akustičnih glasbil. Takrat naj bi, tako Crosby in Bender (2000: 27), v zaodrtju Pete Seeger, ki je pripadal stari gardi folk pevcev, mrzlično iskal žago, da bi Dylanu prerezal kable, potem pa – ko mu ni uspelo – cel koncert jokal .

pojavn rokenrola v petdesetih letih sprožil vrsto nasprotovanj prav zaradi odnosa, ki ga je imel do rasnih in spolnih vprašanj. Že sam rokenrol izhaja iz vrste črnskih glasbenih tradicij, ki so se mešale z belskimi ter je bil tako že sam po sebi pomemben element, ki je (med drugim) prispeval k razbitju rasnih tabujev.

Niso pa samo glasbeniki aktivisti tisti, ki verjamejo v emancipatoren politični potencial popularne glasbe. Tudi državni establišment je v mnogih glasbenikih in njihovi glasbi videl grožnjo. Veliko je primerov, ko so državni represivni organi (od policije do tajnih služb) preganjali glasbenike tudi v državah, ki so vsaj po načelu demokratične.²⁰ Robin Denselow (1990: 15) tako opisuje težave Peta Seegera med McCarthyjevim lovom na čarovnice v ZDA v petdesetih letih, ko je HUAC,²¹ nekakšna inkvizicija senatorja McCarthyja naredila spisek²² glasbenikov, televizijcev in filmarjev, ki naj bi bili nevarni ameriški družbi. Seveda se je na njem znašel tudi Seeger, deklariran komunist, ki je svoje življenje posvetil prepevanju na sindikalnih zborovanjih, med delavci, za katere se je boril. Grozilo mu je do dvajset let zapora, vendar ni bil obtožen, je pa izgubil dostop do medijev, hrbet pa so mu obrnili tudi sindikati.

Glasbeniki so (bili) del mnogih gibanj (protivojnih, za človekove pravice, protijedrskih..) in so predvsem s svojo popularnostjo pomagali postaviti probleme sveta na naslovnice časopisov. Rob Rosenthal (2001) se je ukvarjal s tem, kako glasba vpliva na družbena gibanja. V svoji študiji je obdeloval dva pogleda na to vprašanje. Pogled glasbenika in poslušalca. Pravi (2001: 11), da večina ljudi ob besedah gibanje in glasba pomisli na to, da ima glasba v okviru gibanj predvsem vlogo spodbujevalca, da dvigne duha tistim že prepričanim (spirit maintenance role). Vendar pa gre Rosenthal dlje in tako loči štiri vloge, ki jih ima glasba pri vplivu na gibanja. Prvič, služi že prepričanim. Tako ima npr. glasba moč, da zbere denarna sredstva za odpravo kakšnega problema. Prvi velik koncert takšne vrste (tako Crosby in Bender 2000: 53) je bil koncert v New Yorku leta 1971, na katerem so zbirali denar za lačne v Bangladešu. Od takrat pa do danes se je zvrstilo še ogromno tovrstnih koncertov. Od zbiranja denarja za žrtve potresa v Nikaragvi leta 1973 do znamenitih koncertov Live Aid 1 leta 1985 in Live Aid 2 leta 2005.²³

²⁰ Velike težave z oblastmi je imel npr. tudi John Lennon. O njegovih težavah in FBI dosjehih glej Slobodan Lazarević, *Dosije Lenon* (2001).

²¹ House Un-American Activities Committee

²² Red Channels: Communist Influence on Radio and Television

²³ Kot delavec na koncertu Live Aid 2 v Londonu sem videl tudi drugo plat boja za človekove pravice. Gostinci s svojimi mobilnimi enotami so zaslužili enormne vsote denarja, edina restavracija, ki ima licenco za prodajo alkohola v Hyde Parku (znotraj koncertnega prostora je bil alkohol prepovedan, seveda pa ne v t.i. Golden Circlu, kjer so bili nastanjeni glasbeniki in drugi vipovci) je za polovico, samo za dan koncerta, povišala ceno alkohola. Nastopajočim glasbenikom, ki so si v Golden Circlu krajšali čas s kanapejčki in šampanjcem, pa je

Druga vloga, ki naj bi jo imela glasba, je izobraževanje neizobraženih (Rosenthal 2001: 12). Pri tem se Rosenthal zaveda, da to pomeni, da glasbi priznamo moč spreminjanja mišljenj in celo obnašanja, kar je težko dokazati. Kot primer za kaj takšnega bi lahko bil koncert v New Yorku leta 1974 z naslovom *An Evening with Salvador Allende*.²⁴ Glasbenik in aktivist Phil Ochs je bil po nasilni spremembi oblasti v Čilu, ko je ameriška vlada izdatno pomagala vreči z oblasti demokratično izvoljenega socialista Allendeja, zgrožen. Vojaška hunta, ki je prišla na oblast, je ubila njegovega prijatelja, političnega pevca Victorja Jaro. Predvsem nastop Boba Dylana je pritegnil medije, ki so se prvič razpisali o (do takrat še nepojasnjeni) vlogi ZDA pri prevratu (Crosby in Bender 2000: 78).

Tretja vloga, ki jo igra glasba, je rekrutacija. Če glasba lahko izobražuje, tako Rosenthal (2001: 13), potem lahko tudi rekrutira, pri čemer Rosenthal misli na sposobnost glasbe, da napelje, prepriča ljudi, naj se vključijo v gibanje. Mnogo teoretikov socialnih gibanj se ukvarja z vplivom predhodno ustvarjenih socialnih mrež na gibanja, pri čemer Rosenthal poudarja, da ne smemo zanemariti mrež, ki so se razvile na podlagi glasbene pripadnosti. Denselow piše o primeru (1990: 87), pri katerem lahko najdemo rekrutacijsko vlogo glasbe. V Braziliji je v šestdesetih letih obstajajo gibanje glasbenikov Tropicalia, ki je želelo spremeniti brazilsko glasbo, saj je bila predvsem ob koncu petdesetih polna pocukranih romantičnih balad. Glasbeniki so se zgledovali po rokenrolu in čeprav njihova besedila niso bila protestna, je bila njihova drugačnost dovolj, da jih je država preganjala in nekatere tudi zaprla. Med mladimi pa so bili velik hit, vse več ljudi jih je začelo podpirati in tako so skozi popularnost prispevali k večji demokratizaciji družbe. Eden izmed začetnikov gibanja, priznan glasbenik Gilberto Gil, je danes brazilski kulturni minister.

Četrta vloga glasbe je mobilizacija (Rosenthal 2001: 14). Glasba naj bi prepričala tiste, ki so že vključeni v gibanje, naj storijo korak dlje in postanejo aktivni.

Rosenthal poudarja (2001: 15), da je vse te vloge izpostavil na podlagi pogleda glasbenika aktivista. Na podlagi tega, kaj je glasbenik hotel z glasbo storiti. Vendar pa je Rosenthal v skladu s postmodernistično premiso, da produkt ne nosi istih pomenov za producenta in sprejemnika, raziskal tudi, kako poslušalci dojemajo glasbo, ki naj bi spremenila njihove vrednote.

Ugotovil je, da mnogi verjamejo, da je glasba vplivala na njihovo politično izkušnjo in razvoj, hkrati pa ne vedo, kako natanko se je to zgodilo. Mnogi so ob glasbi (npr. skupine The

prodaja plošč po koncertu poskočila tudi za 300 odstotkov in le nekateri so dobiček poklonili človekoljubnim organizacijam (npr. Pink Floyd, The Who).

²⁴ Večer s Salvadorjem Allendejem

Grateful Dead) videli možnost alternativnih oblik družbe, pri čemer Rosenthal poudarja (2001: 17), da niso samo besedila tista, ki so poslušalce napeljala na misel o bolj svobodni, demokratični družbi. Že sama improvizacija, dolge kitarske solaže (kar je Adorno videl kot psevdoindividualizacijsko krinko) zanje vsebujejo nek demokratičen moment. Rosenthal zaključí, da je glasba pogosto ustvarila prijaznejše okolje za določene ideje, vrednote in tudi za gibanja, ki so tako znotraj družbe dobila večjo veljavo.

V šestdesetih letih je obstajalo kup glasbenikov in skupin, ki so si delile pridevnik protestniški. Tudi v Sloveniji; protestniški Tomaž Domicelj. Ameriške skupine The Velvet Underground (VU), o kateri govorimo v zadnjem poglavju, ni bilo med njimi. Medtem ko so Joan Baez, Bob Dylan, Jefferson Airplane idr. v svojih besedilih napadali establišment, so se Velveti ukvarjali s vprašanjem, kaj bo ubogo dekle obleklo za naslednjo zabavo (pesem All Tomorrow's Parties), medtem ko so glasbeniki posredno namigovali na uživanje marihuane (npr. Bob Dylan v pesmi Mr. Tambourine Man), so Velveti nazorno opisali postopek uživanja heroína (pesem Heroin). Redko kateri protestnik v ZDA je sploh vedel za obstoj skupine. Kje na zemljevidu protestne popularne glasbe je torej bila skupina Velvet Underground? Daleč od protestniškega gibanja v ZDA; bila je na Češkoslovaškem. V študiji primera, ki sledi, bomo skušali raziskati (dokazati?) povezave med njihovo glasbo in demokratizacijo Češkoslovaške.

4. ŠTUDIJA PRIMERA: ŽAMETNA REVOLUCIJA in ŽAMETNO PODZEMLJE²⁵

Ko sta se v začetku devetdesetih let v Pragi srečala predsednik (takrat še) Češkoslovaške, Vaclav Havel, in pevec skupine The Velvet Underground, Lou Reed, je Havel rekel Reedu: "Veš, brez tebe ne bi nikoli postal predsednik" (Welch 2003).

V študiji primera bomo skušali pokazati, kako je glasba skupine The Velvet Underground,²⁶ skozi nastope češke skupine The Plastic People of the Universe (PPU), vplivala na demokratizacijo Češkoslovaške.

4.1. Z ROKENROLOM DO REVOLUCIJE

Šestdeseta leta dvajsetega stoletja so po vsem svetu pustila svoj pečat. Val svobode je pljusnil tudi v države za železno zaveso. Na Češkoslovaškem se je družba začela demokratizirati. "...dolgočasno, predvidljivo življenje pod komunistično vlado je stresla injekcija demokracije v svoji najčistejši obliki: rokenrol." (Yanosik 1996)

Na Češkoslovaškem se je začelo pojavljati na tisoče garažnih bendov, samo v Pragi več sto. Nastalo je živahno 'underground' gibanje. Meje so se odpirale. Praške ulice so preplavili mladi, ki so si pod vplivom ameriških sovrstnikov pustili rasti dolge lase in eksperimentirali z drogo. Totalitarna vlada seveda ni stala ob strani. Generalni sekretar komunistične partije, Antonin Novotny, je najprej očistil svoj kabinet vseh tistih, ki so govorili o reformah, potem pa zaostрил cenzuro. Pojavili so se (predvsem študentski) protesti. Komunistična partija je ocenila, da je šel Novotny predaleč, in za generalnega sekretarja januarja 1968 imenovala Aleksandra Dubčka. Rodila se je praška pomlad. Dubček je hitro začel z reformami in že po nekaj mesecih objavil program o socialistični demokraciji. Ukinil je cenzuro in pomilostil vse umetnike ter druge politične zapornike. To je bilo preveč za Ruse. Avgusta so ruski tanki z blagoslovom Varšavskega pakta vkorakali na Češkoslovaško. Kljub (predvsem miroljubnemu) uporju so tanki ostali. Nova garnitura je zamenjala reformističnega Dubčka, začel se je proces 'normalizacije' in umrla je praška pomlad.

²⁵ Slovenski prevod imena skupina The Velvet Underground, hkrati pa naslov cilja na glasbeno 'underground' gibanje od šestdesetih let dalje na Češkem.

²⁶ Poleg te skupine so bile vplivne še druge (npr. Frank Zappa & The Mothers of Inventions), vendar smo jih – zaradi lažje obravnave in ker je bila VU najvplivnejša – zanemarili.

Prav v tem času je v Pragi nastala psihedelična rokenrol skupina The Plastic People of the Universe. Ustanovil jo je basist Milan Hlavsa po tem, ko je pri nekem prijatelju slišal prvo ploščo skupine The Velvet Underground, ki je v 'underground' gibanju takoj postala hit. Hlavsa pravi, da je bilo srečanje z glasbo skupine usodno. Pravi, da je v njihovi glasbi našel to, kar ni doslej še v nobeni, in da je to razlog, da ni že takrat vrgel kitare v koš (Hlavsa, internetni vir). Skupina PPU je takoj začela igrati večino pesmi prvega albuma The Velvet Underground & Nico. Imela je celo violo kot skupina Velvet Underground ter menedžerja/umetniškega direktorja Ivana Jirousa. Jirous je bil umetnostni zgodovinar, kulturni teoretik in kritik ter je pri PPU igral podobno vlogo kot Andy Warhol pri Velvet Underground. Tudi nastopi s kalejdoskopskimi podobami projeciranimi na platno za odrom so bili podobni nastopom Velvetov v znamenitem Warholovem ateljeju Factory.

Plastic People of the Universe so bili preveč moteč element v procesu 'normalizacije', zato jim je oblast že leta 1970 odvzela delovno licenco, kar je pomenilo, da niso več smeli igrati za denar, izgubili so instrumente, ki so bili v lasti države, prav tako pa niso imeli več dostopa do prostora za vaje. Postali so praktično ilegalni, vendar pa niso odnehali. Da bi bolje odpeli pesmi njihovih idolov v angleščini, so medse sprejeli v Pragi živečega Kanadčana Paula Wilsona, ki ga je Jirous povabil, da bi skupino naučil angleščine. Kasneje je postal kar glavni pevec.

Jirous je bil kot umetnostni kritik član Zveze umetnikov in je imel tako dostop do dvoran v družbeni lasti. Tam je organiziral kratka predavanja o Andyju Warholu, po tem pa so PPU več ur preigrali pesmi skupine Velvet Underground. Oblast je hitro dojela, kaj se dogaja, in skupini prepovedala igrati v Pragi. Umaknili so se na podeželje, kjer so se v veliki tajnosti dogajali koncerti. Ljudje so po načelu ustnega izročila našli poti do skednjev, gozdov ali kmetij, kjer so koncertirali PPU, vse dokler se ni zgodil t.i. masaker pri Českih Budejovicah. Marca 1974 je na tisoče ljudi (predvsem iz Prage) prišlo poslušat skupino PPU. Pričakala jih je policija, jih brutalno pretepla, naložila v živinske vagone ter poslala nazaj v Prago. Zaprli so nekaj ljudi, veliko so jih izključili iz šol.

Nastajali so zametki gibanja, ki bo kasneje porazilo komunistično oblast. V odgovor na nasilje je Jirous organiziral glasbeni festival z imenom Prvi glasbeni festival druge kulture. Če je bila prva kultura dominantna kultura, ki so jo oboževali partijski aparatčiki, je bila druga kultura rokenrol. Kot piše Yanosik (1996), je do sedaj Jirous že prepričal člane PPU, da je rokenrol zmožen rešiti češko družbo in da je to, kar delajo, zgodovinskega pomena.

Na Drugem festivalu druge kulture leta 1976 je tajna policija aretirala 27 glasbenikov in njihovih prijateljev, vključno s PPU. Zasegli so jim doma narejene instrumente, preiskali stanovanja, Paula Wilsona pa izgnali iz države. Začeli so se procesi proti štirim glasbenikom (tudi proti Ivanu Jirousu), kjer so jih obtožili 'organiziranega motenja miru' in jih za nekaj mesecev zaprli. Njihovo glasbo so označili kot antisocialno, kot glasbo, ki kvari mladino.

Proces je vzpodbudil disidenta Vaclava Havla, ki je bil nad procesom izredno razočaran, da je v začetku leta 1977 s prijatelji napisal Listino 77, v kateri se je zavzel za spoštovanje človekovih pravic in za vpeljavo demokratičnih načel. Listina je najprej postala peticija, iz katere se je razvilo vplivno civilno gibanje, sestavljeno iz ljudi različnih prepričanj in kulturnih ter socialnih ozadij, ki so se solidarizirali z rokerji, zbranimi okoli najvplivnejše 'underground' skupine PPU. Gibanje Listina 77 se je razvilo v svetovno znano organizacijo z istim imenom, ki se bori za človekove pravice.

Prav Listina 77, v kateri je Havel napisal tudi, da skupina PPU izraža življenjsko potrebo po svobodnem izražanju na svoj, avtentičen način, je Havla pripeljala v zapor (Yanosik 1996). Kasneje je zapisal: "Vsi so razumeli, da je napad na češko glasbeno podzemlje napad na najbolj osnovne in pomembne stvari, pravzaprav na nekaj, kar vse ljudi povezuje: to je bil napad na vsak poskus živeti znotraj resnice, napad na resnične življenjske cilje" (Havel v Welch 2003).

Jirous je organiziral tudi Tretji festival druge kulture konec leta 1977, ki se je tokrat odvijal na podeželskem posestvu Vaclava Havla, kjer so kasneje PPU posneli tudi nekaj pesmi.

V osemdesetih, ko so po Češkoslovaški krožili ilegalni posnetki skupine PPU, je Listina 77 pridobivala na moči, po svetu je začel propadati komunizem, na Češkem pa so se leta 1989 začele množične demonstracije, ki so nazadnje vodile do zloma komunizma. Poslušalci rokenrola,²⁷ člani Listine 77, so postali vodilne figure žametne revolucije (Velvet Revolution), ki je ime (tako Welch 2003) dobila po skupini The Velvet Underground. Eden izmed prvih gostov pri predsedniku Havlu je bil Lou Reed, pevec skupine Velvet Underground, ki ga je, tako kot prej skupino Rolling Stones in kasneje skupino Pink Floyd, novopečeni predsednik uradno sprejel na avdienci v praškem gradu. Takrat je Havel²⁸ govoril o pomembnosti glasbenikov in Listine 77 za demokratizacijo Češke in posebej poudaril glasbo skupine The Velvet Underground: "...hočem reči, da sta 'underground' glasba na splošno in posebej še

²⁷ Zafrikantska fraza 'češki roker', ki stereotipno označuje Čeha na kakšni hrvaški plaži (bundesliga frizura, bele nogavice in havajski komplet kratkih hlač in srajce), v teh okoliščinah popolnoma izgubi svoj smisel.

²⁸ Mimigrede, zanj Welch (2003) duhovito pripomne, da - za razliko od nekega drugega predsednika - je inhaliral.

plošča skupine The Velvet Underground (ki jo je Havel leta 1968 prinesel iz ZDA, op. Pospišil) igrala pomembno vlogo v zgodovini naše države” (Havel v Pospišil 2002).

Zgoraj napisano nam pojasnjuje, kaj se je dogajalo, nič pa nam ne pove o tem, kako se je to zgodilo in zakaj je prav glasba skupine Velvet Underground vplivala na demokratizacijo Češkoslovaške.

V nadaljevanju bomo skušali s teoretičnimi koncepti, s katerimi smo se ukvarjali v tem besedilu, pokazati, da izbor glasbe Velvet Underground ni bil naključen, na koncu pa se bomo spustili še v samo analizo njihove glasbe.

4.2. TEORIJA IN GLASBA

Začnimo na koncu teoretičnega dela našega besedila. Ko je novinar vprašal basista skupine PPU, kaj so člani skušali sporočiti s svojim izražanjem, je Hlavsa odgovoril: ”O moj bog, kakšno sporočilo...Nikoli nisem želel posredovati nikakršnega sporočila. Želel sem samo delati glasbo, ki mi je všeč...” (Hlavsa, internetni vir).

V momentu uporabe glasbe so se ustvarili subverzivni pomeni. Zaradi dejstva, da je bila rock glasba na Češkem nezaželen, če ne že prepovedana, je glasba nujno postala politična. Pospišil piše (2002), da so imeli češki umetniki eno prednost pred svojimi kolegi iz demokratičnih držav; oblast jih je jemala resno.

Poleg tega je bila glasba vpeta v širše ilegalno gibanje praških disidentov in če priključimo v spomin Rosenthala (2001: 13), ki govori o povezavah med glasbo in družbenimi gibanji, lahko rečemo, da je imela glasba skupine The Velvet Underground (kot tudi avtorska glasba skupine PPU) rekrutacijsko vlogo, saj so se predhodno ustvarjene socialne mreže (praško glasbeno 'underground' gibanje), ki so omogočile nastanek gibanja (Listina 77), ustvarile prav na podlagi glasbene pripadnosti.

Če se strinjamo, da so se pomeni dodajali glasbi v fazi uporabe, še ne pomeni, da zanemarjamo pomen produkcije, ki naj bi, tako Adorno (1986, 1990, 2002), negativno vplivala na kulturne produkte. Vendar tudi če bi se strinjali, da se glasbeni pomeni tvorijo samo na ravni proizvodnje, to pri VU ne bi bilo tako pomembno, saj so imeli pri nastanku prve plošče, ki je najbolj odmevala na Češkem, popolno avtonomijo. S finančnimi sredstvi jim jo je zagotovil Andy Warhol. ”Mi smo nekaj posneli in Andy je rekel: 'Kaj si mislite o tem?' Mi smo rekli: 'To je super' in potem je on rekel: 'Oh, je super!’” se Lou Reed spominja snemanja Banana albuma (Bockris 1995: 129). Poleg tega plošča VU v Prago ni prišla po

distribucijskih poteh multinacionalnk, ampak po ilegalnih kanalih. Vse to je glasbi dodalo pomene.

Glasbo skupine Velvet Underground lahko vpnemo tudi v koncepte teoretikov frankfurtske šole. Na skupino The Plastic People of the Universe je poleg Velvet Underground vplival tudi Frank Zappa & The Mothers of Invention. Zanimivo, za obe skupini Padišon (v Middleton 1990: 42) trdi, da bi jih brez težav lahko uvrstili pod Adornovo koncepcijo avantgarde, ki je bila sicer pri Adornu rezervirana za glasbenike resne glasbe in v kateri je Adorno videl demokratični potencial.

Od vseh avtorjev, ki smo jih obravnavali, je prav Adorno tisti, ki v popularni glasbi ni videl nič subverzivnega. Glasba skupine Velvet Underground ni standardizirana. Seveda nam bi kakšen zagrizen adornist prav lahko dokazoval, da so vse glasbene inovacije skupine le psevdoindividualizacijski trik, vendar pa nam ne bi mogel dokazati, da je glasba skupine Velvet Underground delovala kot družbeni cement. Na Češkoslovaškem kvečjemu kot družbeni buldožer. Kot so ugotovili mnogi kritiki Adorna, lahko ugotovimo, da je Adorno svojo teorijo zastavil preširoko. Njegove koncepte standardizacije in psevdoindividualizacije ne moremo aplicirati na glasbo VU, kar bomo videli kasneje, ko se bomo ukvarjali s samim zvokom skupine. Prav tako poslušalce glasbe skupine VU ne moremo uvrstiti ne v ritmično-poslušni ne v emocionalni tip poslušalca oz. državljana. Poslušalci glasbe VU so bili kritični posamezniki, ne ovce, ki ne dvomijo, poleg tega pa glasba zanje ni predstavljala nekega eskapističnega polja, ampak prej polje revolta. Dihali so isti zrak z glasbeniki, če uporabimo Benjaminovo terminologijo, v umetniško delo so vnašali same sebe. Benjamin je v novih tehnologijah pravzaprav videl možnost, da se umetnina reši producenta in preide v domeno poslušalca. Ne le da je nekaj plošč skupine Velvet Underground sprožilo celotno 'underground' gibanje na Češkoslovaškem, glasba se je pravzaprav osvobodila same skupine, ko so jo izvajali PPU. "Katedrala zapušča svoj prostor, da bi jo v svojem studiu sprejel prijatelj umetnosti;..." (Benjamin 1998: 151) in je, kot bi lahko nadaljeval Marcuse, sprožila kulturno revolucijo. Rokenrol (oz. druga kultura, kot bi rekel Jirous) na Češkoslovaškem je pomenil radikalen napad na dominantne forme kulture. Sploh nekonvencionalna glasba Velvetov in PPU. Kulturna revolucija je bila predhodnica vsesplošne demokratične revolucije na Češkoslovaškem. Sicer je imel Marcuse v mislih prehod iz kapitalizma v boljšo, socialistično družbo. Ampak češkoslovaška družba ni bila socialistična na način, kot je Marcuse predvideval, da se bodo nekoč obrnile kapitalistične družbe. Šlo je za revolucijo, ne sicer socialistično, morda pa je bil to nujen korak k tistemu pravemu socializmu. Vsekakor pa je v sferi (rokenrol) kulture najprej nastalo trenje, ki je kasneje porušilo komunizem.

Rokenrol je takrat na Češkoslovaškem predstavljal polje svobode. Predstavljal je alternativo dominantni glasbi in alternativo družbi. V nekonformističnih glasbenih formah so poslušalci videli svobodo, ki je v družbi ni bilo. Lahko zatrdimo, da je glasba skupine Velvet Underground takrat na Češkoslovaškem imela emancipatoren politični potencial. Ne vemo pa, ali zato, ker so se nanjo v tistih, rokenrolu neprijaznih časih, lepili subverzivni pomeni, pri čemer je imela veliko vlogo država, ki je rokerje preganjala, ali pa zato, ker je že v sami glasbi skupine Velvet Underground nek emancipatoren potencial. Ne moremo se namreč strinjati, da bi se lahko kar na katerokoli popularno glasbo v tistem trenutku na Češkoslovaškem prilepili pomeni subverzivnosti. Zakaj ravno na glasbo skupine Velvet Underground, ki je prvo ploščo prodala v nekaj sto izvodih in je kulturni status pridobila šele leta po razpadu, njihova besedila pa so (vsaj na prvi pogled) apolitična? Zakaj ne npr. glasba Boba Dylana, ki je eksplicitno napadal dominantne družbene vrednote?

(Sub)kulturologi so pri svojih analizah zanemarjali samo glasbo, zvok. Ker je določena glasba pač nastopila v določenih družbenih okoliščinah, je pridobila določen pomen. Glasba je pri konstrukciji pomenov, ki se vežejo nanjo, relativno nepomembna. S tem se ne moremo strinjati. Marcuse pravi, da je umetnosti imanentna subverzivna moč, ki se skriva v lepoti umetniških del. Tako tudi večina nas meni, da v glasbi je nekaj. Nekaj neotipljivega, kar nas pritegne, pa ne vemo zakaj. Morda bi temu lahko rekli glasbena sol.²⁹ Kot pravi Jeremy Gilbert (1999: 32), bistvo skupine Velvet Underground ni v tem, kaj se je dogajalo okoli nje, bistvo je v zvoku, ki so ga ustvarjali, ne v njihovem imidžu ali pa v navdušenosti Reeda nad ulično poezijo. "Kakorkoli pomembna bi naj ta dejstva bila (poleg tega tudi delo in vpliv Andyja Warhola, kritični diskurz, ki je vzpostavil Velvete kot pra-izvor proto-punka, punka in post-punka, itd, itd.), skupina ne bi pomenila popolnoma nič, če zrak ne bi vibriral – če ne bi treslo bobničev v ušesih, kože, živčnih končičev, kosti – kot je vedno, ko se je igla dotaknila vinila." (Gilbert 1999: 32)

Na zadnjih straneh tega besedila se bomo spustili na področje, kjer nam lahko hitro spodrsne. Na področje tistega nekaj v glasbi skupine Velvet Underground. Iskali bomo sol njihove glasbe.

²⁹ Nobena jed ni okusna brez soli.

4.3. SUBVERZIVNI ZVOK

Glasba skupine The Velvet Underground je zelo raznolika (ne vem kdo je že rekel, da približno tako raznolika, kot so bile raznolike droge, s katerimi so si krajšali čas med snemanjem plošč). V nadaljnji analizi se bomo posvečali prvemu albumu skupine (tistemu, ki ga je Havel prinesel iz ZDA in brez katerega, tako Hlavsa (internetni vir), ne bi bilo skupine PPU). Na primeru pesmi *Heroin*, za katero trdimo, da na zvokovni in pomenski ravni poseblja celoten prvi album (če ne že celotnega opusa skupine), bomo skušali izluščiti 'tisto nekaj' v glasbi skupine Velvet Underground in pokazati, kako je skupina razbijala tradicionalne rokenrol konvencije.

Plošča, ki je zaradi Warholovega ovitka znana pod imenom *Banana* (na originalni plošči je kupec lahko banano tudi olupil, pod olupkom pa je bil falično rožnat sadež), je bila posneta leta 1966, izdana pa leto kasneje. Založba Verve je namreč leta 1966 že izdala eno nekonvencionalno nažigaško ploščo, in sicer *Freak Out* (skupine Frank Zappa & The Mothers of Invention). Ena tovrstna longplejka na leto je bila sredi šestdesetih dovolj veliko tveganje za založbo. V tistem času so člani benda – predvsem sta na tem področju prednjačila Lou Reed in John Cale – na veliko konzumirali heroin, kar je gotovo vplivalo na obliko, vsebino in izvedbo nastajajočih skladb. Predvsem seveda na pesem *Heroin*, ki je nekakšen zaščitni znak celotne plošče in njena rdeča nit. Skladba je zvokovno tako usklajena z besedilom, da na poslušalca učinkuje podobno kot mamilo na odvisnika. Ima nekakšen pogon, ki te samodejno potegne v središče dogajanja.

Ob poslušanju poslušalca ves čas preveva občutek, da se bo nekaj zgodilo, vendar pa nima pojma, kako močno ga bo zadelo in kdaj se bo znašel sredi dogajanja. Tako kot džanki pričakuje nek doživljaj, ko si vbrizga mamilo, pa se ne zaveda, kdaj je nastopil fleš in kako močan bo. Medtem ko tradicionalne rock forme v kitici ustvarjeno napetost razrešijo v refrenu, refren pri *Heroinu* nima te vloge. Prej kot eksplozija (orgazem), refren pri *Heroinu* umiri napetost, ki se v skladbi morda razreši šele na koncu.

Počasi in na zanimiv način te pesem potegne v stanje odvisnika. To skladba doseže na zelo subtilen način. S pomočjo bas bobna, ki posnema bitje srca, s pomočjo škripajoče viole, s pomočjo besedila in s pomočjo kitarske mikrofonijske, ki jo skupina, kot bomo videli kasneje, uporablja na prav poseben način. Vsi ti štirje elementi, verjetno pa še kakšen, stopnjujejo napetost v skladbi.

Boben (v tej skladbi je prisoten samo bas boben) najprej bije enakomerno, počasi pospeši, na vrhuncu pa razbija povsem aritmično, tako kot ima nekdo, ki zaužije heroin, aritmijo srca. Srce mu bije neskladno in podivjano.

Druga stvar, ki nas vpelje v stanje odvisnika, je viola. Za ta instrument bi lahko po eni strani rekli, da je nekakšen spremljevalec bobna ali pa še boljše, da boben dopolnjuje. John Cale namreč na začetku pesmi iz svoje viole izvablja čiste zvoke, tako kot Maureen Tucker enakomerno udarja po bas bobnu. Počasi boben začne hitreje in vedno bolj neenakomerno utripati, temu pa sledi viola, ki se vedno bolj odmika od čistega zvoka, na vrhuncu pa zaide v povsem nekontrolirano škripanje. Viola je po mnenju Jeremyja Gilberta eden izmed elementov, ki v skladbah skupine deluje tako, da subvertira norme konvencionalnega rokenrola in delitve na moško/žensko nasploh: "...medtem ko konvencionalna rock instrumentalnost vzdržuje falični pogon ritem sekcije predvsem skozi vztrajno in monološko enotnost basa in bobna, Velveti to formulo opuščajo, ko kitari, bobnom in vokalu dodajajo tekoče brenčanje viole Johna Calea (vendar ne dovolijo, da bi bila ritem sekcija v popolnoma podrejenem položaju)" (Gilbert 1999: 42). S tem, tako Gilbert (1999: 42), ustvarjajo efekt, ki se oddaljuje od falocentričnih norm rocka, zvok, ki bi ga po kriterijih poenostavljene psihoanalitične estetike težko okarakterizirali kot 'moškega' ali 'ženskega'.

Tretja pomembna stvar je besedilo. To zelo nazorno opisuje sam postopek, skorajda ritual jemanja mamila in učinke ter občutenja, ki so s tem povezani. Poleg tega je pri tem komadu zelo pomembno dejstvo, da poslušalcu ni treba znati angleško, da bi razumel ta občutek heroinskega pričakovanja. Besedilo na nas deluje tudi na neki nezavedni ravni. S potekom pesmi se namreč večja število besed v besedilu, besede se začnejo zgoščevati. Poslušalec tako dobi občutek stopnjevanja neke napetosti, v njem se vzbudi pričakovanje.

Četrta stvar pomembna za doseganje zasvojenjske atmosfere je raba mikrofonijske feedbacka. Prav ta moment značilne rabe mikrofonijske in ustvarjanje efekta, ki mu Gilbert – verjetno v analogiji s Phil Spectorjevim 'wall of sound' – pravi 'wall of noise', sta morda skupino The Velvet Underground naredila za eno izmed najvplivnejših in posebnih rokenrol skupin. Kot pravi Gilbert, "...skupina Velvet Underground uporablja moment pre-amplifikacije kot moment, v katerem kolektivnost in materialnost zvoka problematizirata glasbenikov individualen nadzor" (Gilbert 1999: 42). Za razliko od Jimija Hendrixa, ki uporabo feedbacka nadzoruje in ga uporablja, "...da zavaruje svoj položaj na mestu ultimativnega falocentričnega kitarskega heroja" (Gilbert 1999: 42). Glasba, kot da Velvetom pobegne, kot da nimajo nadzora nad njo. Gilbert prenese Barthesov koncept zrna glasu (glej Barthes 1990) na mikrofonijsko, na nenadzorovan hrup, ki deluje, tako Gilbert (1999: 43), kot moment

prevlade materialnega, ki vodi k *jouissance*,³⁰ užitku, ki se izmika (dominantnim) pomenom. Vendar pa lahko rečemo, ne le da skupina Velvet Underground s to specifično uporabo feedbacka problematizira nadzor glasbenika nad instrumenti in samo glasbo, kot to trdi Gilbert, ampak da s takšno uporabo feedbacka skupina problematizira nadzor zasvojenca nad svojim telesom. Ko si vbrizgne heroin, ne more več kontrolirati samega sebe in nihče več mu ne more pomagati, hkrati pa ga nihče ne more nadzorovati. To misel lahko nadaljujemo v smeri, da skupina z značilno rabo mikrofonijske problematizira nadzor kateregakoli posameznika nad svojim telesom v vseh pogledih, pri čemer ciljamo na odnos med telesom in možgani, ki ni nujno vedno usklajen. Ljudje niso zadovoljni s svojim telesom in morda tudi ne s svojim spolom. Gilbert trdi (1999: 42), da skupina črpa svojo moč prav iz subvertiranja dominantnih diskurzov o spolu. Tudi Cagle ugotavlja (1995: 14), da je Lou Reed (pa tudi npr. Iggy Pop) svojim poslušalcem sporočal, da ni treba, da bi bila spolna identiteta uokvirjena z dominantnimi diskurzi in da lahko motenje teh diskurzov odkrije nekaj bistvenega, nekaj, kar je več kot le trivialna potrošnja.

Kljubovanje skupine dominantnim diskurzom o spolu gotovo izvira tudi iz okoliščin, v katerih je skupina ustvarjala in se gibala. Nekaj časa je bil namreč dom skupine znameniti Warholov studio imenovan Factory, v katerem je ta vsestranski umetnik organiziral različne dogodke. Tu se je zbiralo veliko gejev, transvestitov in drugih posebnikov, med njimi tudi znameniti transvestit Candy, po katerem je kasneje skupina poimenovala eno izmed svojih pesmi, ki je bila izdana na njihovem tretjem albumu. Prav ta pesem govori o nekom, ki ni zadovoljen s svojim telesom; '*Candy says, I've come to hate my body...*' Misel te pesmi ima gotovo širše tendence kot zgolj opis transvestita, ki obžaluje, da se ni rodil kot ženska. Verjetno gre za stisko kateregakoli posameznika, ki se sramuje kakšne svoje telesne oziroma spolne značilnosti ali posebnosti. Ob tem gotovo ni nepomembno, da pevec skupine Lou Reed ne odseva tipično moške energije (je biseksualec), bobnarka Maureen Tucker pa ne tipično ženske energije (marsikdo jo je zaradi njenega videza namreč zamenjal za moškega).

Gilbert ugotavlja (1999: 41), da je skupina močno omajala delitve rokenrola na moški (Rebel Male) in ženski (Mother's Boy) zvok, ki ga vzpostavi Joy Press in Simon Reynolds (1996), saj ta bend ne moremo uvrstiti ne v prvo ne v drugo skupino (tudi zaradi značilne rabe feedbacka in viole). Če je moški rock agresiven zvok, motiviran z hiper-Ojdipsko zavrnitvijo vsega, kar diši po materi (tudi druge ženske), je pred-Ojdipska psihedelija, umirjen ženski zvok (ki ga izvajajo moški), nostalgčna v misli na nerazločno izkušnjo maternice (Gilbert

³⁰ *Jouissance* je postavljen nasproti *plaisir*. Medtem ko gre pri prvem za užitek preko vseh pomenov, gre pri drugem za užitek v mejah normalnega, dominantnega.

1999:41). Pravzaprav, pravi Gilbert (1999: 42), skupina Velvet Underground zavzema centralno pozicijo v obeh tipih.

Kar lahko vidimo tudi v skladbi *Heroin*. V tej pesmi lahko na eni strani tako slišimo hrupne in škripajoče zvoke, torej 'wall of noise' (ta aspekt njihove glasbe je npr. poudarjen v skladbi *European Son* na istem albumu). Po drugi strani pa lahko v tej isti pesmi slišimo zvoke podobne kakšni melodični uspavanki (v tem stilu je na albumu Banana pesem *Sunday Morning*). Zaradi te dvojnosti, ki se kasneje manifestira tudi v naslednjih dveh albumih (hrupni *White Light/White Heat* in melodični, tihi tretji album s preprostim naslovom *The Velvet Underground*), lahko glasbi skupine The Velvet Underground rečemo disharmonična harmonija ali pa hrupna tišina. In nikjer nista ta dva elementa bolj povezana kot prav v pesmi *Heroin*. Kot že rečeno, je skupina The Velvet Underground vplivala na mnogo različnih glasbenih skupin in zanimivo je, da jih lahko v grobem razdelimo na dve skupini prav na podlagi hrupa in tišine ali pa – če hočete – na podlagi moškega in ženskega zvoka. Lahko jih torej razdelimo na tiste, ki so sledili tradiciji tihih zvokov melodične uspavanke (npr. REM, U2), in na tiste, ki so sledili hrupni tradiciji (npr. Jesus and Mary Chain, Sonic Youth, tudi Nirvana).

Kot pravi Cagle (1995: 3), je skupina rekontekstualizirala nekatere največje rokenrol dogme. Poleg že opisanega komada *Heroin* je v (sicer ne obširnem) opusu skupine še veliko primerov, ki izzivajo dominantno rock formo. V pesmi *The Gift* z drugega albuma je na enem kanalu posneta govorjena (brana) zgodba, na drugem pa improvizacijsko muziciranje. Tako lahko, če utišamo katerega izmed zvočnikov, poslušamo samo zgodbo ali pa samo glasbo. Podre se, tako Gilbert (1999: 42), običajna enotnost med vokalom in instrumenti. Poleg tega že samo dejstvo, da ne gre za peto, ampak brano besedo, ruši določene konvencije. Podobno se dogaja v pesmi *The Murder Mystery* s tretjega albuma, ko gre za dve različni zgodbi, ki ju simultano bereta Reed in Sterling Morrison, pri čemer se ustvarja shizofreno vzdušje.

Adorno pravi (v Muršič 1993: 195), da se dejanska vloga glasbe usmerja po gospodujoči ideologiji, toda, dodaja Muršič (1993: 195), tega najbližjega cilja nikakor ne zadene vsa in celotna glasba. "V tistem delu glasbe, ki ostaja onkraj kontrole vladajoče ideologije ali celo vzpostavlja kontraideologije, in v tistem delu, ki se povsem brez namena upre tradiciji, kot na primer Schoenberg, je treba iskati optimizem in morda tisto utopično resnico, ki jo je v glasbi videl Ernst Bloch." (Muršič 1993:195)³¹ V komadu *Heroin* in opusu skupine Velvet

³¹ Bloch, tako Muršič (1993: 42), vidi glasbo kot človekovo orodje v odkrivanju še-ne-aktualnega, v odkrivanju in izražanju lastnega neudejanljivega bistva. Po njem, tako Muršič (1993: 147), je glasba dejansko svet utopične

Underground lahko najdemo oba parametra. Subvertiranje dominantnih diskurzov o spolu je nekaj, kar se izmika vladajoči ideologiji ter vzpostavlja kontraideologije. Rušenje uveljavljene rokenrol forme pa pomeni upor proti tradicionalnim oblikam te zvrsti. Zaradi tega je glasba skupine Velvet Underground izpričevala neko nekontroliranost v povsem določenih diskurzih, kar je v tistih družbenopolitičnih okoliščinah rezultiralo tudi v širši družbeni nekontroliranosti, zaradi česar je bila tako privlačna češkim rokerjem. Nudila je vpogled v polje svobode, ki je v totalitarni češkoslovaški družbi ni bilo.

Težko je zatrdati, da subvertiranje dominantnih diskurzov o spolu in tradicionalne rock forme subvertirata celotno (totalitarno) družbo. Lahko pa zatrdimo, da vsekakor izpričujeta širšo družbeno nekontroliranost, kar se simbolno kaže v nekontroliranem hrupnem škripanju instrumentov. Namreč, kot pravi Muršič (1999: 179), glasba je medij, ki združuje sorodno misleče in čuteče, zaradi česar je lahko nevarna tistim režimom, ki drugačnosti ne prenesejo. Nevarna je v perspektivi, tako Muršič (2000: 317), v kateri se kaže nekaj, česar se tisti, ki jim novost ostaja tuja, bojijo kot vdor realnega.

Si zamislite, kako nemočno so se počutili češkoslovaški totalitarni oblastniki, ko so slišali (za) hrup, ki se ga ne da nadzorovati, ki ga – povrh vsega – tudi sami glasbeniki niso nadzorovali. Kakšen nemir je to moglo vnesti v glave teh 'kontrol frikov'? Še posebej če upoštevamo, kot nas opozori Frith (v Gilbert 1999: 38), da je glasba tudi polje, kjer se identitete ne le zrcalijo, pač pa tudi oblikujejo. V glasbi skupine Velvet Underground se, tako Gilbert (1999: 39), skriva nekaj, čemur Barthes pravi repertoar imidžev. Nek menu možnih idealnih egov, iz katerih lahko posameznik izbira v skladu z družbeno stvarnostjo, v kateri živi (Gilbert 1999: 39). Menu, lahko dodamo, poln nekonformizma, nekontroliranosti, in cele generacije, ki so ta menu prebirale. Cele generacije nekontroliranih ljudi. Nočna mora za vsako oblast.

projekcije nekakšnega idealnega socialnega jaza. Vidimo torej, da Bloch glasbo dojema podobno kot Marcuse vso umetnost. Kot neko polje, katerega spremembe predhodijo družbenim spremembam in ponujajo vpogled v nek drugačen (boljši, svobodnejši) svet.

SKLEP

Rokenrol ni prva zvrst, ki je Čehom pomagala prebroditi totalitarni režim. Pospišil tako opisuje (2002), kako veliko vlogo je imel džez med nemško okupacijo v drugi svetovni vojni. Nemci so uvedli cel kup regulacij v zvezi z džezom. Tako je bilo dovoljeno le dvajset odstotkov swing kompozicij, maksimalno deset odstotkov sinkopiranih ritmov, nič bluesovskih ritmov, prepovedano je bilo provokativno migati in stati med izvajanjem sola, priporočeni so bili veseli duri, ne pa žalostni moli. Vse to z namenom, "da se ohrani resnični arijski glasbeni izraz" (v Pospišil 2002). Džezist Joseph Škvorecky je razvil mnogo strategij, da bi prelisičil oblast in širil tudi prepovedane ritme, ki so jih Nemci poimenovali "židovsko boljševistično plutokratska bolezen črnkega džeza" (v Pospišil 2002). Tako je Škvorecky najprej spremenil ime svoje skupine iz Paddy's Dixielanders v Unknown Bandits of Rhythm, preimenoval pa je tudi imena starih džezovskih klasik, ki jih je izvajala njegova skupina. Komunistični režim nekaj deset let kasneje ni šel tako daleč, da bi določal, kateri toni so bolj primerni itd. Je pa na vse načine omejeval glasbene skupine,³² kar je le še bolj podžgalo disidente, ki so bili zbrani okoli rokenrol gibanja, v boju proti topoumnosti oblasti.

Trditi, da žametne revolucije ne bi bilo, če ne bi nekdo na Češkoslovaško konec šestdesetih pretihotapil prve plošče skupine The Velvet Underground, bi bilo tudi za največje rokerje malce pretenciozno. Lahko pa rečemo, da rokenrol na Češkoslovaškem ni bil le 'soundtrack' revolucije, ampak izhodišče, epicenter revolta, ki je sprožil dovolj močan potres, da je lahko zrušil oblast.

Če smo se v uvodu spraševali, ali se v popularni glasbi nahaja nek demokratični potencial, in postavili hipotezo, da obstajajo določene popularnoglasbene oblike, ki premorejo nek tovrsten potencial, lahko sklenemo, da se je naša hipoteza potrdila. Seveda je na tem mestu treba opozoriti, da nikakor ne mislimo, da je vsa popularna glasba lahko emancipatorna. Tudi zato, kot pravi Bulc (2004: 166), neposrednega odgovora na vprašanje, ali so kulturni teksti in njihove uporabe inovativni in osvobajajoči ali pa ne, ni mogoče dati.

Namreč, kaj takega ne moremo trditi kar za celotno polje popularne glasbe. Zato je treba raziskovati čisto določeno glasbo v čisto določenem zgodovinskem okolju, ki omogoča, da se demokratični potencial – če ga glasba ima – osvobodi. Zelo nizek je odstotek glasbe, ki premika ali celo razstreljuje vpeljane družbene koncepte. Kot pravi Muršič (1993: 239),

³² Tudi v Sloveniji so se dogajale podobne reči. Člane prve slovenske rokenrol skupine Kameleoni je oblast na vrhuncu njihove slave poslala služiti vojaški rok. In to ne vse naenkrat, ampak enega po enega. Prav to je bil najpomembnejši razlog, da je skupina razpadla (glej Hmeljak 1995).

popularnoglasbena produkcija kljub več kot devetdesetim odstotkom opija v sebi skriva tudi nekaj odstotkov pravega socialnega dinamita. In o tem je bilo govora v našem besedilu. Prav ta socialni dinamit, ki ga je razneslo na Češkoslovaškem, se skriva v glasbi skupine Velvet Underground. Če je Adorno trdil, da se kaj takšnega, kot je demokratični potencial, ne more izraziti oziroma ga sploh ni, ker ga uniči kulturna industrija, nam Benjamin, Riesman, subkulturne študije, še posebej pa Fiske pokažejo, da se tudi v polju uporabe kulturnih produktov ustvarjajo pomeni. Spor o mestu tvorbe pomenov preseže Marcuse, ki trdi, da je umetnosti imanenten revolucionarni potencial. Na podlagi naše študije primera in serije popularnoglasbenih političnih dogodkov, ki so igrali veliko vlogo predvsem pri osveščanju, pa tudi oblikovanju identitet množice posameznikov, lahko zavrnamo Adornova in potrdimo Benjaminova stališča. Kaj pa Marcusejeva revolucionarnost lastna vsaki umetnosti?

Povsem mogoče je trditi, da je revolucionarnost glasbe skupine The Velvet Underground posledica pomenov, ki so se zaradi različnih okoliščin vezali na to glasbo v kontekstu (procesu) uporabe. Vseeno pa lahko trdim tudi, da se subverzivni pomeni ne bi mogli lepiti kar na katerokoli glasbo, zato verjamemo, da je emancipatoren potencial lasten njeni glasbi, in ni samo posledica subverzivnih pomenov, ki so se naknadno lepili nanjo. Glasba skupine Velvet Underground je polje, kjer se preigravajo vrednote, polje, ki lahko izziva katerekoli dominantne diskurze. Njihova glasba ponuja alternativo, uvid v svobodo. S tem ko je skupina rušila tradicionalne rock konvencije, je pokazala, da obstaja prostor nekonformizma v glasbi, prostor, v katerem so češki in slovaški rokerji lahko osmislili svoj nekonformizem v odnosu do dominantne komunistične družbe. Tu se skriva lepota, ki vsebuje subverzivni potencial, o čemer je govoril Marcuse.

Umetnost, pravi Marcuse (1979: 102), je neoperacionalna in ne aktivira nič drugega kot refleksije, spominov ter obljublja sanje. Vendar pa morajo sanje postati moč spremembe človekovega stanja in o tem se ne sme samo sanjati; sanje morajo postati politična moč (Marcuse 1979: 102). Na Češkoslovaškem so sanje postale politična moč, ki je nazadnje vrgla z oblasti totalitarno oblast.

LITERATURA

- **Adorno, Theodor W.** (1978/1938): On the Fetish-Character in Music and Regression of Listening. V: Andrew Arato in Eike Gebhart (ur.). *The Essential Frankfurt reader*. New York: Urizen Books (str. 270-299).
- **Adorno, Theodor W.** (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- **Adorno, Theodor W.** (1990/1941): On Popular Music (with the assistance of George Simpson). V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 301-314).
- **Adorno, Theodor W. in Horkheimer, Max** (2002/1947): *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitas.
- **Arato, Andrew** (1978): Esthetic Theory and Cultural Criticism. V: Andrew Arato in Eike Gebhart (ur.). *The Essential Frankfurt reader*. New York: Urizen Books (str. 185-224).
- **Barbrook, Richard** (1999): *The Hi-Tech Gift Economy*. Dostopno na: http://www.Memefest.org/2006/shared/texts/the_hi_tech_gift_economy.doc.
- **Barthes, Roland** (1990): The Grain of the Voice. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 293-301).
- **Blaukopf, Kurt** (1993): *Glasba v družbenih spremembah: Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- **Benjamin, Walter** (1978): The Author as Producer. V: Andrew Arato in Eike Gebhart (ur.). *The Essential Frankfurt reader*. New York: Urizen Books (str. 254-269).
- **Benjamin, Walter** (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V: Walter Benjamin. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitas (str. 145-176).
- **Bockris, Victor** (1995): *Lou Reed: The Biography*. Great Britain: Hutchinson.
- **Bulc, Gregor** (2004): *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
- **Buxton, David** (1990): Rock Music, The Star System, and The Rise of Consumerism. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 427-440).

- **Cagle, Van M.** (1995): *Reconstructing Pop / Subculture: Art, Rock and Andy Warhol*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, Inc.
- **Clarke, Gary** (1990): Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 81-96).
- **Coyle, Michael, Dolan, Jon** (1999): Modeling Authenticity, Authenticating Commercial Models. V: Kevin J.H. Dettmar in William Richey (ur.). *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press (str. 17-35).
- **Crosby, David in Bender, David** (2000): *Stand and Be Counted: Making Music, Making History: The Dramatic Story of the Artists and Events That Changed America*. San Francisco: HarperCollins Publishers.
- **Debeljak, Aleš** (2002): Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo. V: Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc, Mitja Velikonja (ur.). *Cooltura: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Skripta (str. 71-119).
- **Denselow, Robin** (1990): *When the Music's Over: The Story of Political Pop*. London in Boston: Faber and Faber.
- **Dolar, Mladen** (1986): Strel sredi koncerta. V: Theodor W. Adorno. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Spremni tekst; str. 301-357).
- **Du Gay, Paul, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, Keith Negus** (1997): *Doing Cultural Studies: The Story of Sony Walkman*. London: Sage/The Open University.
- **Fiske, John** (1989): *Understanding Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- **Franklin, M.I.** (2002): Reading Walter Benjamin and Donna Haraway in the Age of Digital Reproduction. *Information, Communication & Society*; let. 5, št. 4, str. 591-625.
- **Frith, Simon** (1978): *The sociology of rock*. London: Constable and Company Ltd.
- **Gendron, Bernard** (1986): Theodor Adorno meets the Cadillacs. V: Tania Modleski (ur.). *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press (str. 18-36).
- **Gilbert, Jeremy** (1999): White Light / White Heat: *Jouissance* beyond gender in the Velvet Underground. V: Andrew Blake. *Living Through Pop*. London: Routledge Publishing (str. 31-48).
- **Guardian, The** (2006): Eric Nicoli: Music Boss who went from chock to rock. *The Guardian*, 27. januar 2006.

- **Hall, Stuart** (2001/1980): *Encoding/Decoding*. V: Lee Harrington in Denise D. Bielby (ur.). *Popular Culture: Production and Consumption*. Oxford: Blackwell.
- **Hebdige, Dick** (2002/1979): *Subcultures: The Meaning of Style*. London, New York: Routledge.
- **Hirsch, Paul M.** (1990): *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set of Cultural Industry System*. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 127-139).
- **Hmeljak, Franko** (1995): *Kameleoni: 1965 – 1995*. Koper: Capris.
- **Horton, Donald** (1990/1957): *The Dialogue of Courtship in Popular Song*. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 14-26).
- **Internetni vir**. Interview: Milan Hlavsa, basist in ustanovitelj skupine Plastic People of the Universe. <http://www.richieunterberger.com/hlavsa.html>.
- **Jay, Martin** (1991): *Adorno*. Ljubljana: Knjižna zbirka Krt 72.
- **Lazarević, Slobodan** (2001): *Dosije Lenon*. Beograd: Dereta.
- **Marcuse, Herbert (Herbert Markuze)** (1979): *Kontrarevolucija i revolt*. Beograd: Grafos.
- **McRobbie, Angela** (1990): *Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique*. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 65-80).
- **Middleton, Richard** (1990): *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- **Muršič, Rajko** (1993): *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Katedra.
- **Muršič, Rajko** (1999): *Popularna glasba v kremplih represije in cenzure*. *Časopis za kritiko znanosti*, let. 27., št. 195-196, str. 179-199.
- **Muršič, Rajko** (2000): *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*, 2. knjiga. Ceršak: Subkulturni azil.
- **Peterson, A. Richard in Berger, G. David** (1990/1975): *Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music*. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 140-159).

- **Pospišil, Tomaš** (2002): *Making Music as a Political Act: or how the Velvet Underground Influenced the Velvet Revolution*. Dostopno na: [http://angam.ang.univie.ac.at/EAAS workshop/posppress.htm](http://angam.ang.univie.ac.at/EAAS_workshop/posppress.htm).
- **Reynolds, Simon; Joy Press** (1996): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- **Riesman, David** (1990/1950): Listening to Popular Music. V: Simon Frith in Andrew Goodwin (ur.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London, New York: Routledge (str. 5-13).
- **Rodnitzky, Jerome L.** (1999): The Sixties between the Microgrooves: Using Folk and Protest Music to Understand American History, 1963-1973. *Popular Music and Society*, let. 23, št. 4, str. 105-122.
- **Rosenthal, Rob** (2001): Serving the Movement: The Role(s) of Music. *Popular Music and Society*, let. 25, št. 3-4, str. 11-24.
- **Rutar, Dušan** (2001): *Sociologija glasbe po Adornu*. Ljubljana: samozaložba.
- **Stanković, Peter** (2006): *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- **Stirk, Peter M.R.** (2000): *Critical Theory, Politics and Society: An Introduction*. London in New York: Pinter.
- **Wall, Tim** (2003): *Studying popular music culture*. London: Arnold, New York: Oxford University Press Inc.
- **Welch, Matt** (2003): *Velvet President: Why Vaclav Havel is our era's George Orwell and more*. Dostopno na: <http://reason.com/0305/fe.mw.velvet.shtml>.
- **Williams, Raymond** (1988): *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Press.
- **Yanosik, Joseph** (1996): *The Plastic People of the Universe*. Dostopno na: www.furious.com/perfect/pulnoc.html.

Viri z interneta so bili nazadnje pregledani 1.6.2006.