

**Univerza v Ljubljani
Fakulteta za družbene vede**

Milan Slana

Mentor dr. Peter Stankovič

RAVE KOT POSTSEKSUALNI DISCO

Diplomsko delo

Ljubljana, april 2003

KAZALO VSEBINE

1. UVOD	2
----------------------	----------

PRVI DEL

2. POJAV REJVA.....	5
3. GLASBA.....	8
3.1. DJ KOT TEHNOŠAMAN IN KATALIZATOR INTERAKCIJE MED GLASBO TER PUBLIKO.....	9
3.1.1. <i>DJ-kultura</i>	11
4. REJV – NASTANEK SUBKULTURE	12
4.1. DIGITALNE SUBKULTURE	13
4.2. STIL (»RAVE FASHION«).....	15
5. DISCO.....	17
5.1. EROTIČNOST DISKOTEČNE VROČICE	17
6. EKSTAZI	19
6.1. UČINKI.....	19
6.2. NEGATIVNI UČINKI.....	21

DRUGI DEL

7. REJV KOT POSTSEKSUALNI DISCO.....	23
7.1. VSE SE ZAČNE Z E-JEM.....	24
7.1.1. <i>Ekstazi kot socialna droga</i>	26
7.2. SAKRALNA RELIGIOZNOST V REJVU	29
7.2.1. <i>Fašistoidnost plesa</i>	31
7.2.2. <i>Ekstaza v rejvu</i>	34
7.3. RACIONALIZEM IN BATAILLEV INDIVIDUALNI NIVO	36
7.4. PSIHADELIČNOST V REJVU (VELVET UNDERGROUND)	37
8. SKLEP	44
9. LITERATURA.....	46
9.1. INTERNETNE STRANI	49

1. UVOD

Kljub temu da so reju, zmesi glasbenih podskupin, denimo tranca, tehna, gabba, happy hardcora, jungla itn., mnogi napovedovali če ne že skorajšnjo, pa zagotovo hitro smrt, je očitno, kot ugotavlja eden pomembnejših (večkrat tudi kritiziran) pogosto očrnjenih rejverskih subkulturnih raziskovalcev Simon Reynolds (1997: 102), v t. i. vikendaško ekstazi uživanje vpletenih več ljudi kot kdajkoli prej. Iz začetnega otipavanja in napol ilegalnih partijev, organiziranih predvsem v večjih zapuščenih proizvodnih halah z zaprtim dovajanjem vode na straniščih, je reju na krilih disca (pa tudi punka, hipijevske mentalitete in rocka nasploh) iz čikaških, detroitskih in manchesterskih beznic prerasel v pravo množično gibanje, vsekakor vredno pozornosti.

Reju gibanje je zanimivo vsaj iz dveh razlogov: prvič, pojavilo se je v trenutku, ko se je zdelo, da je velikih subkulturnih zgodb za vselej konec, in s tem postavilo na glavo številna razmišljanja o sami naravi subkulturnih dogajanj, in drugič, reju kot pojav, vezan na mlado, s preteklostjo neobremenjeno generacijo, odpira zanimive možnosti za vpogled v nekatere morda bistvene značilnosti sodobnega sveta, ki se nam v toku naših vsakdanjih življenj morda ne kažejo dovolj jasno.

Ko sem razmišljal, kaj naj bo snov mojega dela, ki bo dovršilo študij na fakulteti za družbene vede, kljub temu da sem po duši vseeno še vedno pristaš rocka, torej čistega kitarskega zvoka in jasnih (ali vsaj deloma z umetnostno improvizacijo) ločnic med posameznimi inštrumenti, nisem mogel mimo vse večjega vpliva t. i. sintetike na sodobno popularno (glasbeno) kulturo. Računalniško mešanje različnih, povečini umetno ustvarjenih zvokov, milijoni novodobnih »hedonističnih ptic« (Rozina, 1999), ki plešejo po berlinskih ulicah in diskotekah po svetu, če ne množični, pa vsaj številni pojavi z ekstazijem zastrupljenih najstnikov, ki so v zadnjem času polnili tudi stolpce časopisnih strani senzacionalističnih novinarjev (znani so smrtni primeri iz celjskih rejvov), so me navdali s premislekom, ali je punk res tisti del glasbene zgodovine, ki me v tem trenutku najbolj zanima. Punk je bila namreč moja prva izbira. Punk je mrtev, bi lahko dramatično zapisali, reju je šele na poti tja. Dilema je razrešena.

Med njima (punkom in rejevom, op. av.) je bil sicer še z vso svojo seksapilnostjo in zlatimi verižicami na poraščenih prsih okrašen disco, ki je zagotovo pripeljal do današnjega rejva. Je rejev transformirani disco? V sedemdesetih letih je svet in tudi Slovenijo vsekakor obsedel. Ljudje so množično hodili plesat, a »tedaj ni hotel nihče v discu plesat, ampak so tja vsi hodili seksat. Disco ni bil nič drugega kot nonstop pecanje. Ljudje so hodili tja le zato, da bi se dali s kom dol, magari v avtu, pred discom ali v stranišču, kjer koli. V resnici ni na ples mislil nihče. Vsi so mislili le na seks« (Štefančič jr., Žerdin, 1997: 52). Zgornji odlomek iz članka, objavljenega v Mladini, mi je postregel s tematiko, ki se je doslej, pa naj je bilo na to temo napisanih že kar nekaj konkretnih diplomskih del, še nihče ni lotil v podrobnejši analizi. Čemu »pomanjkanje« zanimanja za spolnost, koitus, kopulacijo dveh posameznikov na rejev dogodku? No, rejev je bil kot predmet sicer že raziskan, a na temeljih raziskovanja sistema klasičnega spolnega akta, bi si upal trditi, ne. Ekstatična psihadelija rejev glasbe in njena spolnost. Tako rekoč sestavni del rejva je tabletko E, ki pa je znana po tem, da oteži erekcijo in moški orgazem. »Pravi 'dick-shriveller', ki odžene mentaliteto 'thinks-with-his-dick', kar rave spremeni v prostor, kjer se dekleta počutijo sproščene in prijateljske tudi z neznanci« (Reynolds 1997: 106).

Moj namen ni moraliziranje o škodljivosti ali (ne)mogočih kvalitativnih korelacijah nasproti, denimo, rocku, temveč želim le predstaviti pojav, ki je s svojo širitvijo konec osemdesetih in devetdesetih let prinesel množico zanimivih inovacij, sprememb in premikov na popularnoglasbeni sceni in nanjo vezanih ravni alternativnih življenjskih stilov, identitet, estetik in podobnega.

Želim torej odkriti ali vsaj nazorno nakazati, ali je rejev res postseksualni disco v smislu diferenciacije užitka (tudi spolnega) v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega tisočletja – to je osnovno vodilo te naloge. Zanima me premik na ravni užitka, ki se je v zadnjem desetletju v glasbi (vsaj tako mislim) premaknil v smeri platonskosti odnosa in iskanja posameznikove identitete v širšem kontekstu nenehne predorgazmične igre z emocionalno nabitimi, t. i. tuc-tuc ritmi. Moja podmena je, da glasba svoje evolucije ni doživela le na ravni tehnične spremembe, tj. izboljšave oziroma predružačenja instrumenta, ki je bil poslan na rob znanstvene fantastike, temveč se je – predvsem s pojavom rejva – spremenilo tudi posameznikovo razmišljanje in doživljanje glasbe. Vprašanje je torej, ali je rejev kot postseksualni disco to ne le postal, ampak ali se ni spremenil tudi način subkulturnega dožemanja užitka, ki se je z njim premaknil s klasične faze »vzbujenje–klimaks–sprostitve«.

Pri raziskovanju in potrjevanju hipotez bom uporabil različne metode. V prvem delu svoje diplomske naloge, v katerem se bom posvetil teoretičnim značilnostim reyv kulture – predstavil bom torej subkulturo, pa tudi pomen glasbe in imidža ter poslanstvo DJ-ja – pojava disco glasbe in osnovnim značilnostim tabletko ekstazi, bom uporabil metodo funkcionalne analize, tako opisno kot tipološko. V drugem delu naloge bom teoretična izhodišča na podlagi logistične metode dedukcije apliciral na pojmovanje reyv kulture skozi prizmo užitka in predrugačenega dojetanja spolnosti. Na primeru vsebinskega pojmovanja pomena uporabe tabletko ekstazi in tako imenovane značilnosti sakralne religioznosti v reyvju bom poskušal opredeliti osnovne cilje subkulture.

PRVI DEL

2. POJAV REJVA

Preden se lotimo podrobnejše predstavitve kulture, ki je zaznamovala konec prejšnjega tisočletja (pa tudi začetek novega), je treba poudariti, da gre pri reju za zelo heterogeno stvaritev, ki jo je težko označiti le z enim samim terminom. Označitev techno ali house je pač zelo splošna in se nanaša le na določen del tega žanra, zato nikakor ne more označevati vsega predmeta, vezanega na rejv kulturo. A kljub temu je treba poiskati kakšen skupni kazalec, da bi lahko iz vse razpoložljive vsebine izpeljali kakšen zanimiv argument, morda celo tezo.

»Zametki plesne glasbe segajo kar daleč nazaj v zgodovino popularne glasbe, vse do prve polovice sedemdesetih let, ko so se pričele pojavljati prve dosledno elektronizirane, pa tudi komercialno odmevne skupine« (Stankovič, 2002: 281). Začeti je treba torej že na samem začetku, tj. nekje proti koncu sedemdesetih let, ko se je na vzhajajočem punku in discu začela oblikovati ta zvrst glasbe. Rejv¹ kot gibanje se je v Evropi začel na španskem otoku Ibiza. Sredi osemdesetih let, približno leta 1985, so se v tamkajšnjih diskotekah začele predvajati čikaške house skladbe, ki so jih poimenovali »balearic sound«. Angleški DJ-ji so zadevo seveda nemudoma prenesli v otoške klube, vendar je gibanje tam zaživelo šele ob prvih izdajah house in techno glasbe. Anglijo je evforija zajela 1988, ko so pripravili Summer of Love. Pobudniki ritmične elektronske glasbe so bili nemški Kraftwerk (Autobahn, We are the robots), sodu pa je izbil dno nemški duo DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) s hitrostjo približno 120 bpm in temačnejše, EBM-vsebine (Electronic Body Music). Najbolj znana albuma sta »Alles ist gut« in »Gold und Liebe« iz leta 1981. Približno ob istem času je izdala svoj prvenec angleška skupina Depeche Mode, ki pa je bila usmerjena v nekoliko bolj komercialni techno-pop, precej po zaslugi njihovega izjemnega pevca. Drugi opaznejši predstavniki iz obdobja EBM-glasbe so Front 242, Nitzer Ebb, Frontline Assembly, Ministry itn. Proti koncu osemdesetih je začela prodirati glasba, imenovana new beat oz. hard beat, največ iz Belgije, Nizozemske in Nemčije. Zvok je bil že bolj topel, plesno-komercialen. V tistem času je začel delovati Westbam, z istoimensko skupino in pozneje tudi kot DJ, ki je

¹ V angleškem jeziku rejv (angl. rave) pomeni noreti, razgrajati; v slovarju je beseda sinonim za hitro, divje, entuziastično govorjenje in vedenje, za živahen in entuziastičen ples. Rejver je označen kot človek, ki živi divje in razburljivo socialno življenje. (Cowie 1989: 1041)

najbolj odmeven v svetu rejva. Westbam se je proslavil tako s skupino kot DJ in nenazadnje z malce megalomansko idejo »Rave society«, po kateri naj bi se del družbe (raverji) združil v nekakšno unijo (www.dvojka.com).

A za lažje razumevanje rejv glasbe je treba predstaviti še nekatere bolj podrobne korenine²: prednika tehna sta angleška progresivna glasba skupine Depeche Mode in nemška skupina Kraftwerk³. Prav tako ima rejv svoj izvor v klubih Čikaga in Detroita⁴. Različne vplive sta Anglija in ZDA združevali in tako je prišlo do pojava tehna⁵. Nastanek rejva je na Otoku spremljala thatcherjanska⁶ materialistična ideologija, ki se je kazala kot izrazito individualistična, apatična in predvsem konzervativna. Pojavila se je množična nezaposlenost med mladimi, iz česar je v tamkajšnjih klubih vzcvetela britanska acid house scena. V sredini osemdesetih se je house začel vrteti v diskotekah hedonistične Ibize. House, ki so ga nekaj let prej razvili črnski DJ-ji v Čikagu. Na Ibizi se je razvil t. i. balearic sound, ki je združeval prijateljski, sproščen odnos in energično plesanje, nad katerim so se angleški DJ-ji množično navdušili. Ker angleška scena na tako novost še ni bila pripravljena, se je nov način glasbe najprej preselil v podzemlje, v underground. Prvi partiji⁷ so se odvijali leta 1987 na travnikih in opuščeni skladiščih. Leta 1988 je Britanijo zajela množična rejv evforija, ki so jo poimenovali Summer of Love. Do leta 1990 so postali partiji zelo popularni, kar je pomenilo, da so se lahko premaknili v legalne vode (glej blueroom.dvojka.com/articles/el_kultura.html).

² Ko prebiramo danes še vedno maloštevilne poskuse tehno zgodovinopisja, ugotovimo, da gre pravzaprav le za povzemanje individualnih zgodovin posameznikov, ki so najbolj uspeli.

³ Nekateri pionirji tehno glasbe, med njimi predvsem Derrick May, so se že ob histeriji acid housa konec osemdesetih let v Veliki Britaniji zgražali nad tem, da je tehno glasba postala nekaj sprostuiranega in povampirjenega. Nemški zvezdnik WestBam je tako v nekem intervjuju pograjal pionirje elektronske glasbe Kraftwerk, češ da ničesar več ne naredijo, ampak da so obsedeni zgolj z izgradnjo lastnega mita in s kolesarjenjem (spomnimo se komada Tour de France, ki se imenuje po največji kolesarski dirki na svetu) (www.dvojka.com)

⁴ Aldo Ivančič zagovarja tezo, da čeprav Detroit in Čikago veljata za izhodišče tehno ustvarjanja – takšne interpretacije bomo zasledili v vsaki zgodovini – na Slovenijo nista imela neposrednega vpliva in smo ju spoznali šele bistveno kasneje (Sunčič, 2001/02).

⁵ Izraz »tehno« bomo uporabljali namenoma, saj v pomanjkanju druge, ustrežnejše terminologije še najbolje meri na glasbo, o kateri teče beseda. Naj spomnimo: rejv je dogodek, tehno je glasba – čeprav seveda obstajajo še druge zvrsti, med njimi celo tehno.

⁶ V tem pogledu se je tehnokultura prelevila iz nekonformizma in uporništvu začetnih let v udobnost potrošniške ideologije, ki je med drugim tudi konzervativna. Ali kot so na protestnem shodu Freedom to Party vzklikali britanski rejverji nekdanji premierki Margaret Thatcher: »Maggie! Maggie, I want to dance!« (Sunčič, 2001/02)

⁷ V primerjavi z drugimi evropskimi državami, tudi Hrvaško, je rejv Slovenijo zajel razmeroma pozno. Leta 1994 se je v Šiški v Ljubljani zgodil prvi rejv parti, Nation rave, na katerem je sodelovalo dvesto ljudi in je, netipično za rejv, trajal le do druge ure zjutraj. Istega leta se je razširil še na druge klube po slovenski prestolnici in drugih delih države, v dogajanju pa je še najbolj izstopala izolska Ambasada Gavioli, ki že pet let dvakrat na teden pripravlja velik parti, tudi z največjimi DJ-imeni domače in svetovne scene.

Ameriški prispevek k rejev gibanju je glasbene narave, izvira pa predvsem iz večjih industrijskih središč, kot sta Čikago in Detroit. »Čikago velja za mesto z močno kontinuiteto tradicionalnih glasbenih zvrsti. V plesnem smislu so se sčasoma pomešale s prvimi ustvarjalci evropske elektronske glasbe, kar je postalo osnova za razvoj nove glasbene smeri – house. Ime je ritmična glasba dobila po istoimenskem homoseksualnem klubu Warehouse, v katerem so DJ-ji do leta 1985 razvili te glasbene vibracije« (Rozina 1999: 54) Če iz Čikaga izvira house, velja Detroit za prestolnico tehna, a gibanje in glasba sta pravi pomen dobila šele, ko so stvaritev v višave povzdignili Britanci⁸.

⁸ Na partijih se je zbiralo čedalje več ljudi, število rejverjev je naraščalo. Danes dosega število tudi več deset tisoč ljudi, katerih glavni namen je ples, imenovan rejev. Najprej je prevladovala istoimenska glasbena zvrst rejev. Glavno vlogo je imela tu nemška založba Low Spirit, ki je izdajala plošče bolj znanih rejev skupin: Westbam, Marusha, DJ Disck, Raver S Nature, RMB. Izhajati so začele kompilacije.

3. GLASBA

Naj pojasnimo: rejev je gibanje, glasba, ki se predvaja na dogodku, pa je lahko ena od številnih zvrsti: denimo tehno, trance, house in druge. Znotraj rejva⁹ gre za plejado različnih glasbenih stilov, ki se med seboj razlikujejo po številu udarcev na minuto (ekstremna hitrost hardcore tehna), po agresivnosti (happy-core na eni in getoizirna jungle glasbena scena na drugi strani), po konsistentnosti ritma (črnske zvrsti ne prenesejo enoličnosti ritma, denimo jungle. Drum'n'bass ali breakbeat) (Loboda 2000: 63). Tehno je, v kratkem, sintetična glasba, tj. glasba, ki je ustvarjena s pomočjo elektronskih naprav (sintetizatorjev, samplerjev, računalnikov ...) z velikim poudarkom na ritmu. Tehno lahko razvrstimo na več zvrsti, v glavnem glede na hitrost in zvočno zasedbo: gabber, hardcore, hardtrance, trance, acid, happy hardcore, house, ambient, underground ... Hitrost glasbe se je sčasoma povečevala z 120 na 150, 180 in več udarcev na minuto. Postala je »žurerska« in z nobenim drugim sporočilom kot »Have fun! Rave on!«, polna energije in ekstatičnega ritma. Raverji so se začeli zbirati v opuščenih halah, trgovinah in podobnih večjih prostorih in v njih organizirali manifestacije, imenovane rejvi. Nastopajoči so bili v glavnem DJ-ji in kakšna tehno skupina v živo. Pobudnik za rejev partije je bila Anglija (nekje proti koncu 80. let), potem pa so se v širokem zamahu preselili v Nemčijo, Nizozemsko, Belgijo ... Začele so se ustanavljati različne založbe in s tem nove skupine, DJ-ji in seveda vinili. Zadonelo je geslo »Save the vinyl!«, kajti prava umetnost DJ-ja se pokaže na navadnih, analognih ploščah. Kljub revoluciji CD-jev se je ta umetnost ohranila v izvorni obliki. Sicer pa je za acid house značilno, da gre za izpeljavo klasičnega housa in da izstopa po zvonečih činelah in hipnotičnih instrumentalih, ki so plod avtorjeve izvirnosti. Trance je nekoliko podoben acid hausu in ambientu, a je nežnejšega, plesnega stila. Danes obstajajo različne zvrsti elektronske glasbe, ki se po »eni strani prelivajo s pop in rock glasbo ter s tem komercializirajo in popularizirajo, po drugi strani pa se razvijajo nove eksperimentalne variacije zvoka, ki pritegnejo privržence subkulture, avtentičnosti in ohranijo rave gibanje tudi v prihodnje« (Rozina, 1999:64).

⁹ Kako se zve za rejev? Preprosto tako, da zanj zveš po radiu, prebereš v časopisu, vidiš plakat (BTW: v današnjih časih seveda predvsem na internetu). Pri nas sicer še ni rejverskega fenzina, ko pa se prvič znajdeš na rejvu, si napolni žepe s tako imenovanimi flyerji, letaki, ki obveščajo naprej. Še bolje se je glede bodočih atrakcij pozanimati pri izkušenejših rejverjih ali didžejih, ki so praviloma vse prej kot zagamana, odljudna družba.

Glasba je glavna značilnost rejev kulture. Ne moremo je zgrešiti, saj je edinstvena v celotnem spektru različnih glasb. Rejev glasba je tehno glasba, torej večinoma elektronsko ustvarjena glasba z izrazito basovsko tuc-tuc podlago. V zadnjem času sicer z besedo tehno rejverji opisujejo »trši« del elektronske glasbe in jo s tem ločujejo od njenih mehkejših različic, kot je denimo house. To razlikovanje so po vsej verjetnosti vpeljale diskoteke, ki na svojih letakih oglašujejo npr. house floor in tehno floor. Vendar pod tehnom še vedno razumemo rejev glasbo kot celoto. »Osnovni temelj je postmoderno načelo tehna. Tehno predstavlja sofisticirano tehniko za produkcijo sintetične glasbe, predpostavlja stroj. Ta stroj prinese v glasbeno umetnost nova nihanja na še neizkušeni frekvencah; prinese globino in širino, torej prostor. S tem tehno odpira pot v tehnoludično kulturo, tj. kulturo igranja na stroje, kjer lahko izbiramo med neomejenimi možnostmi in izumljamo nova pravila« (Rotar, 2002: 39). Omenjeni fenomen glasbe lahko torej razumemo tudi v širšem kontekstu širjenja realnosti v nekaj ekstatičnega.

3.1. DJ kot tehnošaman in katalizator interakcije med glasbo ter publiko

Rejev kot dogodek nadaljuje tradicijo disco DJ-jevstva, ki mu je s pomočjo nove tehnologije (samplerji, računalniki, sekvencerji) uspelo pričarati auro rockerskega koncertnega dogodka; a ne v smislu koncentriranja pozornosti občinstva v eno točko (osebe na odru), ampak v smislu novih zmožnosti, s katerimi DJ deluje kot aktivni (z manipuliranjem zvoka in ritma) posrednik med glasbo in plešočo publiko. (Loboda 2000: 62). Učinke in funkcijo DJ-jev v rejev glasbi sta Štefančič in Žerdin (1997: 51–52) opisala nekoliko bolj slikovito: »Raverji ob tehnorafalih vibrirajo, pulzirajo in mutirajo v nekak transkolektiv. Dobesedno trans: so le kolektiv, ki spet mutira v pogansko, predkrščansko, antimonoteistično, antirepresivno pleme. Obrazov med plesom nimajo obrnjenih drug proti drugemu, ampak proti DJ-ju, ki je njihov oltar, guru, njihov šaman, tehnošaman, kot mu pravijo.«

Zelo zanimivo poimenovanje funkcije osrednje figure rejev partija je predstavil tudi Redman. »DJ-ejstvo je kot evangelizem. Je želja deliti pesmi. Bistvo pa ni v vrtenju popularnih pesmi, temveč v iskanju novih glasbenih poti, oblik, pomenov in neznanih in drugačnih melodij« (Redman in drugi, 1997: 169). Tako kot DJ-ji služijo glasbeni industriji, morajo torej ustreči tudi občinstvu. Odzivati se morajo na želje občinstva, sicer jim cena na trgu pade. A glavne

vloge tukaj nima denar, temveč njihov okus. So v vlogi mnenjskega voditelja, tehnošamana, kot pravita Štefančič in Žerdin, ki prodaja svoj okus množici poslušalstva. Težnja DJ-jev¹⁰ je fuzija različnih stilov, selekcija med seboj različnih elementov in njihovo kombiniranje v novo celoto, ne da bi poslušalci opazili prehode. Rejverji so dejansko najbližje DJ-jem, ki so tudi najprepoznavnejši in s tem vseeno dovolj blizu zvezdništvu, kakršnega poznamo pri drugih glasbenih zvrsteh. Ime DJ-ja je tisto, kar privabi publiko.

»Z 'orkestriranjem' dogodka in 'zasidranjem' glasbe v določen prostor DJ postane garant subkulturne avtentičnosti« (Thorton, 1995: 60). »Ali je DJ duhovnik ali prostitutka, ne vem, toda didžejanje je gotovo prava stvar. Kemija kluba ni ekstazi, ki v glavah plešočih čudno deluje, prava kemija je interakcija med glasbo in publiko. In DJ je nekje vmes, je katalizator.« (Haslan, 1997: 178)

Vloga in statut DJ-jev sta se spreminjala. Če so bili še v šestdesetih, v času največje evolucije rocka, obravnavani kot falirani glasbeniki, ki prodajajo znanje nekoga drugega, so le nekaj desetletij pozneje naredili velik preskok – iz nekvalificiranega delavca, ki je prodajal svojo zbirko plošč, do umetnika. DJ-ji so v bistvu šele s prihodom disco glasbe v sedemdesetih začeli ob vrtenju z njo tudi manipulirati in ji s tem dodali del sebe. Eden zgodnejših poskusov vztrajanja pri enotnem disco ritmu je nakup dveh enakih malih plošč. Pesem se je tako lahko raztegovala v neskončnost, čemur je sledil 12" singl, na začetku izključno namenjen DJ-jem (Thorton, 1995: 58–62). Do konca sedemdesetih, torej vrhunca disco glasbe (podrobneje bo to prikazano v naslednjem poglavju), je za dobrega DJ-ja veljal tisti, ki mu je občinstvo sledilo iz kluba v klub. Seveda so do takrat DJ-ji postali že pravi mojstri svoje veččine. »DJ-ji s procesom miksanja kreirajo novo glasbo in plošče pri tem postanejo surovi material performansa, tako kot pri samplanju postanejo surovi material kompozicije« (Thorton, 1995: 63). Loboda (2000: 65) to pojasnjuje takole: »S tem je koncept koncerta kot tistega pravega, auratičnega v rave subkulturi izgubil pomen. Aura v kombinaciji plošč, ki jih posreduje DJ, ter zmožnost DJ-ja, da te plošče vsakič znova 'zlepi' v homogeno celoto, polno presenečenj in

¹⁰ Za mlajše DJ-je je značilno, da se na začetku kariere odločajo za bolj energetske vrtenje, kar po eni strani lahko pripišemo njihovem mladostnem poletu, na drugi pa tudi želji po uveljavitvi. Ko njihove kariere bolj ali manj vzletijo, se večina DJ-jih odloči za spustitev tempa in se usmerja v domnevno intelektualizacijo svojega dela. Pri starejših DJ-jih se na podoben način kot pri starejših ljubiteljih tehna razvije prezir in odpor do mlajše generacije, čeprav ne gre za generacijski prepad v pravem pomenu besede. (Sunčič, 2001/02)

trikov, s katerimi dodatno zanimira publiko. In ravno slednja je tista, ki je na ravih v centru pozornosti.«

3.1.1. DJ-kultura

Ulf Poschardt (1999: 33) daje z naslovom svoje študije med drugim tudi poklon skupini Pet Shop Boys, saj Neil Tennant pravi: »Na dolgi rok so dva gramofona in mešalna miza bolj razburljivi kot šest kitarških strun.« Po Poschardtovi definiciji je DJ ujet nekje med koncepti modernizma in postmodernizma. Skozi razvejeno zgodovino DJ balansira med zgodovinskimi dejstvi in miti, ki so vplivali na družbeno opredelitev DJ-ja in njegove spretnosti, morda celo umetnosti. Tranzicija iz DJ-ja, osebe, ki je vrtela plošče, v glasbenika je osnovni koncept spremembe mentalitet, ki v družbi opredeljuje vlogo in vrednost DJ-ja v sodobnosti. »DJ-ja pa lahko mislimo tudi simbolno in poetično kot Kodwo Eshun, ki pravi, da DJ govori z rokami in misli z vinili. Ker je telo osnovni sprejemnik DJ-eve govorice in misli, nam to očitno predstavlja težavo pri razumevanju: ker plešemo na glasbo, ali to pomeni, da je ne moremo poslušati (= razumeti)? Ali ne razumemo zvočne govorice, ki nam ne pove, od kod prihaja, od kod mi sami prihajamo in kam pravzaprav hočemo iti?« (Sunčič, 2001/02). Če si postavimo takšna vprašanja, bo kdo menil, da smo prespali konec 20. stoletja in zdaj zahtevamo od DJ-ja, naj nam vendarle ponudi odgovore, naj bo »role-model« in reši svet. DJ je sočasno skladatelj in poslušalec, producent in potrošnik. DJ razbija idejo avtorja in nastopa s pozicije razcepljene osebnosti, ki je utelešena v različnih imenih. DJ-ji so prvi glasbeni inženirji, ki v svoje delo vnašajo nično kulturno vedenje. »DJ-ji nimajo zgodovinskega spomina, saj ves spomin nosijo v svoji škatli za plošče – pri tem bi lahko ironično pripomnili omnia mea mecum porto (vse nosim s seboj)« (Sunčič, 2001/02). Vendar DJ-kulture ne tvori zgolj DJ, ampak tudi njegova publika, pomemben del populacije, ki ga večina avtorjev zanemarja. Ravno od sprememb miselnih predstav in mentalitet publike je odvisna definicija in dožemanje DJ-kulture. »Zgodba ne gre samo v smeri 'sucker wanna be a DJ superstar', niti vprašanja avtorstva, originalnosti, upora, produkcije ugodja, ampak DJ-a kot osebe, ki – če to priznamo ali ne – uteleša sodobnost« (Sunčič, 2001/02).

4. REJV – NASTANEK SUBKULTURE

Rejv je način zabave, ki ne išče drugega smisla. Filozofija ne nosi nikakršnih družbenokritičnih idej, temveč je sama sebi namen.

»Hedonizem je v današnji dirki s časom najhitrejši način eskapizma pred vsakdanjo bolečino. Ko okusiš sladki okus zabave nočnih ptic, ki jim jutro rodi no dan, se ne moreš več upreti, posrka te vase, podaš se na pot brezkončnega potovanja v iskanju užitka. In ko jih dosežeš, prehitro minejo, zato se vrneš. V začarani krog ljubezni s samim seboj.« (Rozina, 1999: 53)

Lahko bi dejali tudi drugače: pri kulturi rejva gre za glasbeno in kulturno pomanjkanje objektivnosti oziroma predmeta – gre za pospeševanje cilja ali namena (Redhead, 1997:104). Bistvo rejva je praznovanje praznovanja, uživanje užitka, ne pa lastno širjenje ali propagiranje. A kljub temu, da pri rejvu v osnovi velja pravilo »everybody welcome«, Thortonova (1995:25) ugotavlja, da se tudi pri rejverjih, tako kot povsod drugje, opazijo tendence izključevanja in stratifikacije¹¹. Pri rejvu opazi demografsko pravilo: predvsem belci, pripadniki delavskega razreda, heteroseksualci. Kar se tiče zgodovine tehno generacije, je njena težavnost v tem, da je pogojena tudi z generacijsko označenostjo tehno glasbe in njenih ljubiteljev. Ker gre pretežno za mladostniško oziroma za zelo mlado generacijo, je razprava o preteklosti pri tej starostni skupini nesmotna in tako rekoč neobstoječa. »Če je kdo star 15 ali 20 let, ima komaj da omembe vredno osebno zgodovino in o svojih lastnem življenju in izkušnjah ne razmišlja v kontekstu zgodovine, saj slednje razume kot preteklost, mladostnik ali mlajša odrasla oseba pa sebe dojema predvsem v sedanosti in v prihodnosti. Še manj pa želi posameznik glasbo in z njo povezane užitke povezovati z zgodovino, torej s preteklim časom, kajti njegova izkušnja je opredeljena kot izkušnja fizičnega in telesnega in ne nostalgичnega spomina na pretekli užitek« (Sunčič, 2001/02). Za tiste, ki danes aktivno sodelujejo v tehnu, je tehno torej sedanost in prihodnost, ne zgodovina. Posameznikov spomin bi v tem primeru lahko imenovali kratkotrajni spomin, saj se spominja le nedavnih

¹¹ »Zato je izredno pomembno vprašanje racionalizacije užitka na kolektivni ravni, saj bomo zasledili, da tisti, ki ne morejo uživati, poskušajo pod različnimi moralno-etičnimi pretvezami posameznikom ali celotnim kolektivom cenzurirati ali povsem ukiniti njihov način užitka. Cenzura ne prihaja zgolj od zunaj, ampak tudi od znotraj (v tehno kulturi). Postavlja se vprašanje 'pravega' oz. 'pravičnega' užitka in 'štekanja'. 'Ne-pravi' je v vseh primerih tisti užitek, ki si ga posameznik ne more prisvojiti in tudi sam uživati. Racionalizacija nastopa kot ključni element, ki posamezniku poskuša pomagati pri premostitvi frustracij ob užitku drugega in mu omogoča, da tuj užitek sprejme v svoj sistem.« (Sunčič, 2001/02)

dogodkov, preteklost pa zanj tako rekoč ne obstaja. Če prevedemo v glasbo: spominja se le hitov izpred šestih do dvanajstih mesecev. Mirno torej lahko zapišemo, da rejev kot subkulturo določa futurizem. Kot pravi Stankovič (1998: 804), nekaj, kar bomo imenovali new age duhovnost, in nekaj, kar bi lahko označili kot hi-tech futurizem.

»Rave je precej optimističen in evforičen, ljudje so (hočejo) biti prijazni, odprti, vse je pozitivno, vsaj načelno je na ravih velik poudarek na duhovnem izkustvu, rave estetika v veliki meri črpa iz hipijevske kulture šestdesetih, ki je na nek način predhodnica new agea, potem je tu še glasba na rave zabavah, ki se po številu značilnostih približuje duhovni glasbi različnih neevropskih kultur.« (Stankovič, 1998: 804)

A kot nadalje ugotavlja Stankovič (prav tam), new age in duhovnost nista edini karakteristiki rejev subkulture, saj jo močno zaznamujejo še »hedonizem, družabnost drogiranje, aktivizem, po katerih se rejev bistveno loči od drugih mladinskih subkultur«. A vso to dogajanje okrog subkulture ima neko skupno stičišče, ki ni le vodilo zabave, temveč, kot bomo videli v nadaljevanju, bistvo kulture in je temeljno za uresničitev posameznikove potešitve na rejevu – glasba. Glasba, ki jo bomo površno imenovali tehno (glej opombo 5).

4.1. Digitalne subkulture

Razvoj subkultur je garancija raznovrstnosti in uspešnosti soočenja različnih kultur. Subkulture naj bi bili »poskusi razrešitve kolektivno izkušenih problemov, ki se porajajo iz protislovij družbene strukture« (Poštrak, 1994a: 36). Vsaka mladinska subkultura pomeni kritičen odgovor na prevladujoči svet. Zvoku kitar v novem tretjem tisočletju že lahko pripišemo arhaičnost. Globalizacija, kibernetizacija, digitalizacija tehnologije sta rockovski bend spremenila v podobnega simfoničnemu orkestru – oba spadata le še v muzej. Rejev je subkulturno gibanje, ki zato išče drugačen način zabave. Njegova oblika ne nosi družbenokritičnih idej in moraliziranja. Pripadniki kulture so navzven prepoznavni po sila nenavadnem imidžu, vendar je posebnost tudi ples, ki je ob tem zelo značilna pripadnost subkulturi. Ali kot ugotavlja Tomc (1999: 13), rejev je »pravzaprav edina subkultura, ki izvira iz konteksta sodobnega časa in ni v svojem pojavu nostalgična«. Rejev je stvar sedanjosti, zato nam veliko pove o sodobnem času.

Kako torej lahko označimo rejev subkuturo (obstaja sicer razlika med rejev in klubsko kulturo, ki v osnovi izvira iz razlike med pollegalnim »open air« in »warehouse« dogodki ter legalnim klubskim dogajanjem)? Je to nadaljevanje tradicije hipijevskega mirovništva, punkovske »do it yourself« ali »novi val novega vala« (NME, cit. po Brown, 1997: 94)? Kot smo ugotovili v prejšnjih poglavjih, rejev glasbene korenine črpa iz disca sedemdesetih let, pa tudi iz synth-popa, euro-popa, Hi-NRG in črnske elektronske glasbe iz Detroita in Čikaga. Ob vsej glasbeni mešanici pa je z legitimizacijo samplerja pomembno vplival nov način produkcije, razumevanja in potrošnje (Brown, 1997: 94). V središču pozornosti so ljudje iz ozadja: producenti, tehniki, DJ-ji. Ne gre za pomen v glasbi, ampak za tehnološke spremembe in s tem za vprašanje, kaj je moč storiti z zvokom (Reynolds v Brown, 1997: 95). Z neznanim avtorjem tako preidemo na novo dimenzijo »konstrukcije zvezdnitva«. Glasbeno gledano ima rave svojo zgodovinsko zavest, iz katere črpa ideje in s pomočjo novih tehnologij nenehno spreminja trende.

In kdo je pripadnik te subkulture, t. i. digitalne tehno generacije? Elektronska glasba je namreč lahko le eden izmed segmentov, ki določajo tehno generacijo – na presečišču mnogih interesov in življenjskih stilov. V elektronsko glasbo vstopajo tudi pevci turbo folka, narodno-zabavni muzikantje in podobni, vendar teh nikakor ne moremo uvrstiti v tehno generacijo, medtem ko jih moramo uvrstiti v tehno glasbo. »Na podoben način lahko v tehnizirano družbo uvrstimo teroriste in podobne skrajneže po vsem svetu, vendar jih ne moremo uvrstiti v tehno generacijo, ker v bistvu spadajo v Tofflerjev prvi val, predindustrializirano družbo. Ravno tako v tehno generacijo ne spadajo neonacionalisti, ki s travestijo stare Blut-und-Boden retorike zagovarjajo nacionalne interese in ohranitev avtohtonosti. Stroju je namreč vseeno, od kod prihajaš, kam greš in kateri jezik govoriš – kar je osnovni koncept elektronske glasbe« (Sunčič, 2001/02). Tehno generacije je treba torej iskati na presečišču sodobnih tendenc in tehnologije ter ne uporabljati zgolj tehnologije kot osnovnega razpoznavnega znaka, na podoben način kot ne smemo tehno generacije utemeljevati zgolj na podlagi starosti. V nasprotju z osemdesetimi, ko se je vzpostavljala most med drugim valom, industrializirano družbo, in tretjim valom, tehno družbo, moramo tudi tehno upornike danes definirati drugače. »Tehno uporniki iz 80. let so bili naturalizirana tehno generacija, ki so si novo tehnologijo vpeljali v svoje vsakdanje življenje« (Sunčič, prav tam). Tehno generacija je opredeljena s samplanjem tistega, kar ji ugaja. Samplanje v tehno generaciji ni zgolj domena glasbe, ampak

celotnega koncepta mentalitet, kjer prihaja do velikih sporov glede vprašanj industrijskih, intelektualnih in umetniških pravic. Najbolj nazoren je primer Napster.

4.2. Stil (»rave fashion«)

Kjer je glasba, tam je imidž. Kjer je imidž, tam je moda. Posebno v zadnjem času pa je pomemben del mode t. i. »rave fashion« oz. imidž rejverjev. Vsaka glasbena subkultura (in teh je bilo v zgodovini glasbe že zelo veliko) se potrjuje in predstavlja s specifičnim načinom oblačenja njenih »pripadnikov«, z imidžem: hipiji, rockerji, metalci, punkerji, alternativci ... in tudi rejverji. Meje pogostokrat niso ostro začrtane, saj prihajajo vplivi pri modnih trendih od vsepovsod in iz različnih obdobj, v glavnem pa lahko oboževalce posameznih glasbenih zvrsti med seboj razločimo, posebno na različnih množičnih manifestacijah: koncertih, diskotekah, klubih, partijih. Rejverski imidž izhaja delno iz preteklih imidžev, npr. iz šestdesetih let (hipiji, rockerji), imidža »pocestnic« in drzno oblečenih žensk, pričeske in make-up punk-rockerjev ... vsebuje v enaki meri mnogo izvirnih, svežih idej. Oblačila in dodatki kljub temu odkrivajo močno simboliko v rejvu. V oblačilih se izraža vidna oblika notranjega človeka, pa tudi njegova aseksualnost. Dodatki (otroške dude, piščali ...) in otroško oblačenje močno namigujejo na infantilnost ter zbujejo prirojene fantazme o življenju v maternici, kar po Freudu sodi v eno od tipičnih fantazmičnih struktur. Vračanje v embrionalno stanje je sinonim za vrnitev v prvobitno stanje neoznanjenega.

Nekih jasno določenih smernic podobe rejverja sicer ni, vendar lahko kljub vsemu izpostavimo nekaj opazk. Imidž rejverk se na splošno razlikuje od imidža rejverjev¹². Značilno je, da dekleta uporabljajo tipično »ženska« oblačila, ki izžarevajo večjo erotičnost (mini krila, dekolteji, bodyji, lasulje, make-up), t. i. »girlie style«. Oboji pa si lahko privoščijo bolj splošen »street« in »clubwear« (različni shirti, superge, bulerji, jeans ...). Res je, da so

¹² Kako se oblečeš za rejv? Seveda se posameznik lahko zavije v živobarvno plastiko in štorčlja naokoli v čevljih s »platformo«. Vendar pa le, če je tega vajen(a). Sicer naj bi se za večurni ples oblekla v čim bolj udobna in zračna oblačila. Piščalke so se vsaj na večjih rejvih uveljavile kot obvezni, in ne samo modni dodatek, tako da je nemalokrat slišati cele piščalkarske koncerte, ki preglasijo glasbo. Nasvet: če že ne gre brez tega, žvižgaj, ko se ti zdi, da DJ utruja ali ko pride do vrhunca. Če pa bi rad ustvarjal glasbo, si kupi ustrezno mašinerijo in to počni doma (www.dvojka.com).

tudi pri moških vse bolj prisotne »ženske« primesi, celo tja do transvestitov, kar ponazarja še večjo svobodo pri izbiri imidža, več idej in s tem odstranitev vsiljenih družbenih okvirov.

Prvi slovenski rejverji so nosili celo plastična oblačila. Veliko je bilo srebrne barve, s čimer so želeli doseči vesoljski efekt. »Obisk rave partyja je prava paša za oči, spoznanje, da domišljija res ne pozna meja, fascinacija za zunanjega opazovalca, za raverja pa prostor, kjer te množica sprejme brez predsodkov ne glede na imidž« (Rozina 1999: 56). Rozina (prav tam) nadaljuje, da so najpogostejši modni dodatek obeh spolov sončna očala z raznoraznimi barvnimi kombinacijami stekel in okvirjev. Obutev je nenavadna, frizure so živih barv, prevladujejo živi odtenki in prelevi, od zelenih, ognjeno rdečih do roza in modrih. Pogosti so tudi različni modni dodatki v obliki nakita, vse pa v funkciji drugačnosti od konvencionalnega načina oblačenja, v slogu hedonističnega načina razmišljanja. Značilna so torej ohlapna in prevelika oblačila odraslih, ki si jih nadevajo otroci, na drugi strani pa imamo oblačila sanjskih barv (roza), oblik (podplati na čevljih) in materialov, ki spominjajo na pravljичni otroški svet in ne namigujejo na spolnost. »Želja po povezovanju ni na romantični osnovi, ampak na univerzalni« (Rikić, 20001: 34). Z besedami Štefančiča in Žerdina (1997: 52): »Rave je tehno Woodstock, definitivni otrok časa, ki se je ustrašil aidsa in vzljubil virtualno galerijo.« Platonična komunikacija za rešitev grožnje kuge dvajsetega stoletja.

5. DISCO

Kvalitativne in vsebinske povezave med discom in rejvom smo že omenjali v prejšnjih poglavjih, predvsem v poglavju o nadaljevanju tradicije DJ-jevstva in računalniške projekcije glasbe. Seveda pa je treba pogledati še nekoliko globlje, v nedrje glasbe, na kateri je pozneje zrasla kultura rejva. Do razcveta disco glasbe je prišlo, ko se na rock produkcijo preprosto ni več dalo plesati. Po albumu The Beatles Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band je bil cilj rockerjev posneti umetniško delo, ki pa je plesni segment izključevalo. Dolga solistična improvizacija vodilnih inštrumentov, neenakomerni ritmi in simfonični vložki v klubih niso bile dobrodošle novosti. »Disco ni samo zvrst glasbe ali način plesa, je tudi prostor, kjer se oboje izvaja; je specifična glasba diskotek. Samo ime pove, da je glasba predvajana s plošč (disc), ne pa izvajana v živo. Disco je, kjer se pleše in na kar se pleše, ne glede na glasbene in tehnološke inovacije« (Hughes, 1994: 148). Hughes disco povezuje predvsem z gejevsko kulturo: »Plesna glasba ne more biti resna, ker deluje na naša telesa in ne na misli ali estetsko senzibilnost; je komercialno proizvedena za konzumiranje v urbanem okolju.« (Hughes, prav tam).

Še ostreje, predvsem kar se tiče negativne konotacije, se je disco glasbe lotil Simon Reynolds, ki je zapisal: »Plesna glasba je nesmiselna in ne omogoča podrobnejšega poslušanja konzumenta. Plesalec 'poslušal' le z mišicami in živci svojega telesa. Množica je popolnoma razosebljena gmota. Smisel je le izgubiti se v gneči in se ujeti v nekaj več od lastne osebnosti« (Reynolds, www.rockcritics.com). Kljub temu plesnosti in resnosti ne gre metati v isti koš. Konec koncev je tudi že zgoraj omenjeni album znamenite zasedbe The Beatles dokazal, da so nekatere pesmi še kako plesne. Bistveni lastnosti disco glasbe – s čimer se že približujemo rejvu – sta določena količina udarcev na minuto in repetitivnost posameznih delov pesmi, obe lastnosti pa sta vezani na ples. »Dogajanje je premeščeno z odra na plesišče, s čaščenjem performerja na užitek v atmosferi in vibracijah« (Thornton, 1995: 29).

5.1. Erotičnost diskotečne vročice

Samo dojetje disco glasbe v sedemdesetih sta slikovito – uporabljeno že v uvodu – opisala Štefančič jr. in Žerdin (1997: 52) in izpostavila sekundarno glasbeno funkcijo ter v ospredje postavila teorijo o omišljenem užitku oziroma o iskanju užitka v spolnosti. A z diskom se ni začela le še ena seksualna revolucija, ki se je skozi zgodovino popularne glasbe

tako ali tako venomer ponavljala, temveč se je začel tudi drastičen razvoj tehnologije, ki je pozneje pripeljal do enormnih glasbenih potencialov. Disco je temelj vsej moderni glasbi, predstavljal pa je silo, ki je šokirala uradno kulturo in preskočila marsikatero socialno-kulturno oviro. Kar se erotičnosti tiče, zavzema disco prav posebno mesto. Erotična je pravzaprav celotna popularna glasba, a kot se je izrazil Dyer (1996: 413), gre pri discu za »erotičnost celotnega telesa«. Glasba je zaprta, sestavljena iz enostavne strukture pesmi (AABA), osnovni ton glasbene lestvice pa je hkrati tudi zaključni ton pesmi. Takšnim skladbam redko uspe izzvati celotno telo, medtem ko gre pri discu za neskončno ritmično ponavljanje preproste fraze. Dyer ima odgovor tudi na to: »Ritem v zahodni glasbi tradicionalno veja za bolj fizičnega, kot ostali glasbeni elementi ...« in nadaljuje »... zahodna glasba je zatorej ritmično bolj okorna, kar nič bolje ne izraža naše puritanske dediščine. Glasba črncev se je zato belcem zdela primitivna in bolj 'avtentično' erotična« (Dyer, 1996: 414). Disco te torej sprosti vsakršnih vzpon, za kar so zaslužne ponavljajoče se fraze skladbe.

A erotičnost disco glasbe so mnogi, predvsem največji rockovski teoretiki, povezovali z gejevsko kulturo. »Disco inačica erotike in zamaknjenosti v sebi ni homoseksualna, vendar so estetske uporabe teh izkušenj izražale gejevsko zvest. Bile so prežete z gejevsko romantiko: disco občutke so povezovali z bežnimi čustvenimi stiki, s površnimi odnosi kulture, v kateri se lahko vse v ljubezenskem razmerju zgodi v eno noči« (Frith, 1986:240). Prisotnost ekstravagantnosti »kiča« zaljubljenih gejev in v zlat nakit zatreskanih predstavnikov povečini manjšinskih kultur v neki družbi ter količina svetlobnih efektov, katerih svetloba se je morala pač od nečesa odbijati, so opredelili imidž disca. Ameriški obiskovalci diskotek v njih ne iščejo svoje nove subkulturne identitete, ampak svojo že izven diskotek določeno subkulturno pripadnost (geji, lezbijke, manjšinska pripadnost) tam le do konca izživijo. Izraza »clubber« ali »raver«, ki osvetlujeta obisk dogodka kot centralno subkulturno izkustvo, se pojavita v osemdesetih in do takrat se je tudi diskotečna kultura prilagodila novemu občinstvu ter omogočila tvorbo nove subkulture, ki je svojo identiteto gradila ob razlikovanju med »avtentičnostjo« proti »neavtentičnosti«, med »hip« proti »mainstreamu« ter med »undergroundu« proti »medijem« (Thorthon, 1996 v Loboda, 2000: 39). »Kljub temu, da se je disco na prehodu v 80-ih izrodil (skomercializiral, prešel v ekstreme, izgubil idejo, prevzel kontrakulturno pozicijo), njegova glasbena zapuščina signifikantno vpliva na popularno-glasbeno produkcijo vse do danes« (Loboda, 2000: 39).

6. EKSTAZI

Ekstazi¹³ je popularno ime za 3,4-metilendioksimetamfetamin (MDMA), psihoaktivno snov iz skupine fenetilaminov. Po kemijski strukturi je podoben amfetaminom in meskalinu, zato deluje kot poživilo z blagim halucinogenim učinkom. Zgodovina ekstazija sega v začetek 20. stoletja, ko ga je nemški znanstvenik Ernest Merck prvič sintetiziral. Na novo odkriti sintetični produkt je družba Merck leta 1914 patentirala kot sredstvo za zmanjševanje teka, vendar so neželeni stranski učinki preprečili njegovo industrijsko proizvodnjo in prodajo na trgu. V sedemdesetih letih je zanimanje za ekstazi ponovno oživel. Ameriški farmakolog Alexander Shulgin je z raziskavami na sebi in prostovoljcih ugotovil, da ekstazi oziroma »penicilin za dušo«, kot ga je imenoval, manjša notranjo napetost in tesnobo, prežene strah, olajša komunikacijo, dvigne samozavest in ustvarja dobro razpoloženje. Zaradi teh lastnosti so mu nekateri takratni psihoterapevti pripisovali pomembno vlogo pri zdravljenju duševnih motenj. Proti koncu devetdesetih let, s pojavom elektronske glasbe, je ekstazi postal sestavni del divjih zabav na plesiščih velikih diskotek in v najetih tovarniških halah. Drobne barvne tabletko omogočajo udeležencem tovrstnih zabav, da ob monotonih basovskih zvokih glasbe, popestrene s futurističnimi svetlobnimi efekti, vzdržijo divji ritem plesa vse do jutranjih ur.

6.1. Učinki

Eden najbolj prepoznavnih učinkov ekstazija je njegov vpliv na delovanje nadzornega mehanizma za temperaturo¹⁴. Telesna temperatura lahko naraste prek 41 stopinj Celzija, posledica pregretja organizma pa je pospešeno potenje, ki lahko vodi v preveliko izgubo telesnih tekočin in soli (dehidracija). Številni smrtni primeri potrjujejo, da je ekstazi nevaren – v Angliji so v zadnjih šestih letih našli šestdeset smrtnih primerov, povezanih z uživanjem

¹³ Kot poudarja Maja Sunčič (2001/02): »Glede na razmerje ekonomske in politične moči si tehokultura zaenkrat ne more privoščiti močnega sistema lobiranja, ki bi vplival na spremembo javnega mnenja in povečanje tolerantnosti, saj lahko računa le na posameznike. In končno se tudi naklonjeni poznavalci obnašajo tržno in svoje prispevke podredijo okusu potrošnikov, ki zahtevajo ekstazo, zato celotno kulturo poskušajo označiti zgolj z ekstazijem.«

¹⁴ Da se ognejo težavam in motnjam, ki nastopijo zaradi hipertermije in dehidracije, razgretim plesalcem svetujejo, da pravočasno poskrbijo za nadomestitev izgubljenih tekočin z osvežilnimi pijačami, nikakor pa ne z alkoholom. Prireditelji ravov in lastniki diskotek bi ob tem morali zagotoviti ustrezno zračenje prostorov. Nadalje zdravniki poročajo o primerih, ko je zaradi pomanjkanja tekočine in velike koncentracije ecstasija prišlo do poškodb jeter in odpovedi delovanja ledvic (Hasić 2000). Kot nadalje ugotavlja Hasić zaradi povečanega krvnega tlaka in srčnega utripa, ki ga povzroči ecstasija, so dodatnemu tveganju izpostavljeni uživalci z visokim krvnim tlakom in drugimi obolenji srca in ožilja. Drugi nezaželeni stranski učinki, ki se pokažejo po jemanju ecstasija: krčenje čeljustnih mišic, razširjanje zenic, suha usta, težave pri osredotočenju pogleda, mišični krči, tahikardija in krči v trebuhu.

tega mamila, smrt pa je večinoma nastopila zaradi motene termoregulacije oziroma vročinske kapi. Smrti so nastopile med množičnimi zabavami, po naporni plesni aktivnosti, v neprezračeni, vlažni in pregrethi diskotekah. V takih okoliščinah organizem ne more oddajati dovolj toplote, ki se čezmerno kopiči v njem.

Dolgotrajno jemanje ali jemanje prevelikih odmerkov povzroči spremembe v osebnostnem delovanju, neprijetna čustvena doživetja, halucinacije, vidne in slušne motnje, paničnost in depresivnost in celo bolezenska stanja, podobna shizofreniji. (Hasić 2000). Kot še ugotavlja Hasić (prav tam), so raziskovalci s poskusi na živalih ugotovili, da ekstazi poškoduje živčne celice v možganih. Ob pomanjkanju farmakoloških raziskav o učinkih tega mamila na človeka, njegovih dolgoročnih, predvsem škodljivih nevroloških učinkov ni moč zanesljivo predvideti. Kljub temu, pravijo nekateri farmakologi (Hasić 2000), obstaja potencialna nevrotoksičnost. Z razvojem je kemija človeku omogočila, da iz dneva v dan izdeluje številne nove snovi, med katerimi so žal tudi mamila. Razvoja in nastanka novih oblik sintetičnih mamil (»designer drog«) ni moč zaustaviti, saj kemično eksperimentiranje ne pozna meja. Sintetična mamila izhajajo iz poskusa, da bi s kemičnimi postopki spremenili strukturo že znanega in prepovedanega mamila in tako obšli zakonsko določene nadzorne ukrepe, obenem pa ohranili ali celo povečali učinek na človeški organizem¹⁵. Veliko je tistih, ki (predvsem ob vikendih) uživajo v tehno, house in podobni glasbi in mnogi med njimi za sprostitev vzamejo t. i. parti drogo. Mnogi tako preživljajo svoje vikende, vendar imajo tudi čari noči svoje slabe strani – »crash-down« po dolgotrajnem plesu¹⁶.

Po zaužitju se MDMA absorbira v tankem črevesju in prispe v krvni obtok. Tako se 310 trilijonov molekul, kolikor jih vsebuje 120-miligramska tableta, porazdeli po celem telesu. Le majhen del teh molekul prispe v možganih v center za čustvovanje, kjer se vežejo na posebna

¹⁵ MBDB in BDMPEA (Nexus ali 2C-B), s katerima se je že srečala slovenska kriminalistična služba, sta rezultat takšnih poskusov. Obe snovi nista na seznamu mamil in psihotropnih snovi trenutno veljavne zakonodaje s tega področja tako v Sloveniji kot v večini evropskih držav.

¹⁶ Ekstazi, speed, kokain, LSD in čudežne gobe spadajo danes med najpogosteje zaužite parti droge (nekateri jim rečejo tudi rekreacijske), vsaka od njih pa ima tudi svoje temne plati. Prepovedano uživanje drog otežuje obveščanje uživalcev o njihovem delovanju, nevednost pa spodbuja nevarne načine uživanja, kot sta mešanje in predoziranje. Številni uživalci imajo lahko zato resne zdravstvene probleme.

vezna mesta. Tem mestom se MDMA prilega kot ključ ključavnici. Zgodi se dvoje: del molekul prodre v živčno celico in pospeši sproščanje človeškemu telesu lastne snovi serotonina, drug del molekul pa preprečuje ponoven privzem te snovi v živčne celice. Tako so živčni stiki, sinapse, dobesedno preplavljeni s serotoninom in začne se tako imenovani E-film: Približno 30 minut po zaužitju lahko pride do pospešenega bitja srca, nemira, slabosti, dviga telesne temperature in pospešenega dihanja. Ti, začetni simptomi praviloma izginejo v nekaj minutah. Nastopijo ugodni učinki MDMA. Počutiš se lahkega in neobremenjenega. Prevzame te dobro telesno počutje, kar pomeni, da se je krvni obtok naravnal na delovanje E-ja. Spremenijo se vidne in slušne sposobnosti. Dobiš lahko suha usta, v prstih, rokah in nogah pride do rahlega ščemenja. Nimaš potrebe po hrani. Ekstazi navadno povzročata občutek transa, deluje sproščujoče in hkrati psihostimulativno. Nad občutki strahu in agresije prevladujejo občutki harmonije in nežnosti. Ekstazi največkrat dvigne stopnjo samozavedanja in ti »odpre srce«, zato se pod njegovim vplivom običajno dobro razumeš z drugimi ljudmi. Po treh do petih urah delovanje izzveni. E-film je končan¹⁷. Občutek za dotik ter potreba po bližini in nežnost sta pod vplivom E-ja sicer v ospredju, vendar je aktivna potencia zmanjšana.

6.2. Negativni učinki

Kot nakazujejo smrtni primeri, gre mnogokrat tudi kaj narobe: toplotni udar. Pod vplivom E-ja se po eni strani dvigne telesna temperatura, po drugi pa se zmanjša občutek za opozorilne signale (izčrpanost, žeja ...). Po večurnem plesu ob pomanjkanju tekočine lahko pride do kolapsa (odpovedi) krvnega obtoka, ki se lahko v izjemnih primerih konča celo s smrtjo. V dnevih po zaužitju ecstasyja, še posebno po prežuranih vikendih, lahko pride do depresij, slabe koncentracije, motenj spanja, izgube teka, torej do splošnega slabega počutja ali »mačka«¹⁸. Ni še dokazano, da bi uživanje ekstazija vodilo v telesno odvisnost, obstaja pa nevarnost psihične odvisnosti. Spomini na občutke sreče in ljubezni, ki uživalce preplavijo po

¹⁷ Ekstazija ne smeš »dolagati«. Zaloge serotonina so namreč popolnoma izčrpane in se morajo najprej ponovno napolniti, zato je delovanje vsake naslednje tablete šibkejše. Razvila se je toleranca. Če po prenehanju delovanja vztrajno »dolagaš« nove tablete, lahko pride do izgube orientacije. Po nekaterih ocenah se lahko polno delovanje E-ja ponovno pojavi šele po šest- do dvanajsttedenskem premoru. (www.drogart.com)

¹⁸ Nevarnost akutne in kronične jetrne odpovedi še ni popolnoma potrjena. Odpoved srca lahko nastopi pri tistih, ki imajo že obstoječo srčno okvaro, ali pri predoziranju. Beljakovine, ki se sprostito zaradi razkranjanja mišične mase, lahko okvarijo ledvice. V strokovnih publikacijah je bilo zaslediti nasprotujoča si poročila o nevrotoksičnosti (strupenosti za živčevje). Poskusi na živalih so pokazali, da lahko ponavljajoči se visoki odmerki MDMA povzročijo »serotoninsko opustošenje« in da je aktivnost nekaterih celic, ki vsebujejo serotonin, omejena. Ni pa jasno, ali ta učinek sovпада z okvaro intelektualnih in emocionalnih sposobnosti in ali se sposobnosti celic po dovolj dolgem času obnovijo.

prvih tabletah in jih ti povezujejo s svetom tehno zabav, lahko po določenem obdobju ne izpustijo več iz primeža in spodbujajo k ponovnemu uživanju vse večjih količin droge. »Zabave ob koncu tedna lahko postanejo središče življenja, scena postane družina, klub pa drugi dom. Realnosti sivega vsakdana se vedno bolj odmikajo« (www.drogart.com).

DRUGI DEL

7. REJV KOT POSTSEKSUALNI DISCO

Disco kot glasba je namenjen predvsem plesnim užitkom. In če smo skozi prejšnja poglavja ugotovili, da je rejev evolucija disco glasbe, bomo poskušali na prihodnjih straneh dokazati, da gre res za evolucijo, vendar v kontekstu pomena užitka v obratnosorazmerni ravni, torej na neki nenehni predorgaznični ravni, naslanjajoč se na ples, in iskanju posameznikove identitete, na kar vplivata velika konzumnost droge (ecstasyja) v našem primeru, ki tako rekoč onemogoča spolni akt, obenem pa pospešuje stik z neznancem na platonski ravni. Pomembno je tudi vprašanje iracionalnosti oziroma racionalnosti, ki jo v svoji dopolnitvi Webrovih tez zagovarja francoski mislec Georges Bataille, ko opozarja, da ob racionalizmu, tj. prestavljanju užitka v nedogled (kot v našem primeru), človeštvu morebiti grozi množica katastrofalnih družbenih posledic, v zgodovini najbolj jasno prikazanih v holokavstvu, ekoloških katastrofah itn.

Današnji glasbeni tehno je instrumentalen, praviloma neverbalen, repetitiven, monoton, s poudarkom na prek naravnih meja stopnjevanem sintetičnem ritmu; zanj je značilno tudi opuščanje melodije, teme v njem se ponavljajo v neskončnih zankah brez razvidnega začetka in konca, udarci in basi vplivajo na hipnotično učinkovanje, ki ne vpliva le na sluh, ampak prežema vsa vlakna telesa. In prav to telo je pogosto usmerjeno v skupinski trans in simulacijo (psevdo) vudujskih ritualov in je zato temeljni »objekt« glasbenega in psihosocialnega učinkovanja tehna. To je predvsem plešoče telo, ki skuša uskladiti nihanje telesa s sintetičnimi strojnimi frekvencami v novodobnem »gesamtkunswerku« v obliki rejverskih parad. Simon Reynolds tukaj izpostavi zanimivo razmišljanje o fenomenu rejva. V rejev zabavah opaža nekakšen, kot ga poimenuje, »batailleovski kult žrtvovanja, porabe brez povračila, veličastno zapravljanje energije za prazen nič« (Reynolds, 1997: 106), a obenem vidi v rejevu tudi nekaj, čemur pravi bistvo zena. S svojim neskončno ponavljajočim se ritmom rejev glasba po Reynoldsu oblikuje podobno izkustvo izpraznjenja pomena kot zenovska mantra.

»Poleg tega rave – prav tako kot tantra (zenovska seksualna magija) – ukinja tradicionalno seksualno zgodbo (vzburjenje-klimaks-sprostitev) v korist neskončne predorgazmične povzdignjenosti, med katero akterji zapadejo v mistična in halucinatorna stanja. Verjetno igra tako veliko vlogo tudi ecstasy, droga, ki je kljub svojemu učinku ljubezni, odprtosti in prijateljstva predvsem anti-afrodiziak« (Reynolds, v Stankovič, 1998: 806–807).

A še preden bi lahko doumeli ali pokazali, čemu oziroma zaradi česa se posameznik odreka, predvsem pa, kaj v svojem svetu išče, je treba poiskati srčiko užitka, torej substanco, ki iste stvari prikaže v popolnoma novi perspektivi – v našem primeru ecstasy. Vsaka glasba ima pod vplivom droge povsem drug, tako čustveni kot psihološki naboj, ki prikaže ritem, melodijo, celo liriko (v rejuv seveda ne) v novi, dionizični perspektivi zavedanja samega sebe.

7.1. Vse se začne z E-jem

In če smo prejšnje poglavje sklenili z razmišljanjem Simona Reynoldsa, naj z njim, pa čeprav po mnenju nekaterih kritikov preveč izhaja iz rockerske mentalitete in rejuva ne obravnava najprej iz njega samega, tudi nadaljujemo – k Bataillevim tezam se bomo namreč v nadaljevanju še vrnili. Zaenkrat nas zanima segment hipnotičnosti, ekstatičnosti posameznika, ki v rejuvu, lahko rečemo, vidi nekakšen pobeg iz realnosti oziroma odgovor na odlaganje (iskanje) užitka množične skupnosti. Eden od pomembnih dejavnikov »pozabe« je v rejuvu (poleg glasbe in ritma, ki se združi v »demonški« ples – o tem še pozneje) droga, tj. ekstazi.

O tem sta se zelo slikovito izrazila Štefančič in Žerdin (1997: 50–52): *»In če bi bil Frederick Winslow Taylor, izumitelj tekočega traku, še za odtenek bolj genialen, bi lahko delavcem, ki delajo za tekočim trakom, zaračunal. Ja, kasiral bi lahko. Evo: ko pridejo proletarci sredi noči v službo, jim daš en ekstazi, tabletko poživljajočih in opojnih lastnosti, in naslednjih osem ur bodo uživali v istem ritmu mašine ter ponavljali ene in iste gibe. A zakaj plesalci pred začetkom delavnika požrejo kemikalijo? Mamilo pomaga rešiti logistične težave. Brez umetnega poživila ne bo nihče bezljal šest ur. Dobro, morda bi zdržal kak deseterbojec. Slehernik pa gotovo ne. 120 udarcev na minuto. Dolgo pulziranje v noč. Rave namreč itak ne zgrabi glave, ampak vse telo – in ga sune v trans ... Telo hoče ostati isto. Vanj se zato kvalificirajo le tripi in ekstazi. Rave je pač Acid House. Acid disco.«*

Dejstvo je torej, da si mnogi raverji zabave brez droge niti ne morejo predstavljati. »Na današnjih rejvih je 95 odstotkov rejverjev na ecstasyju, ker enostavno vlada prepričanje, da drugače ne moreš doživljati glasbe in nimaš zadostne energije, da bi preplesal celo noč« (DJ Gabi v Hauc, 1998). Učinek E-ja je prav ta. Da zabriše meje z realnostjo in daje dodatno energijo. Ecstasy je na rejvu v vlogi goriva za nenehen pogon na zabavo in katalizator za mletje ega množične skupnosti. MDMA je »mi« droga. »Ni naključje, da je E na površje pop kulture splaval na koncu izrazito individualnih osemdesetih let. Ecstasy je spoznanje posameznosti, ki ga je sprožila atomska družba« (Reynolds, 1999: 81).

Glavni učinek MDMA se še vedno kaže v mnogih objemih in emocionalnih izbruhih, vendar je intimnost še vedno razpršena v generalizirane odnose: ne povežeš se le z ljudmi, s katerimi si prišel na zabavo, temveč tudi z ljudmi, ki jih še nikoli poprej v življenju nisi srečal. »Vsakdo ki je bil kdaj koli na rave partyju, ve, kakšna je vznesenost, ko se srečajo oči dveh tujcev, ki navežeta stik skozi spoznanje, da oba drhtita ob isti glasbeno/od droge zadeti sinergiji« (Reynolds, 1999: 84). Del, ki naredi rejv zabave tako vznemirljive in zaradi katerih posameznik postane tako odvisen, so površni odnosi dobesednih ritualov dotikanja, deljenja vode, rokovanja ali pač dejstvo, da imaš venomer ob sebi nekoga, na katerega se lahko zaneseš – pa čeprav ga še nikoli nisi videl. Eden pomembnejših aspektov učinkovanja E-ja je izražanje 'love'-vibracij oziroma »'dick-shriveller', ki odžene 'thinks-with-his-dick' mentaliteto« (Reynolds, 1997: 106).

Ljubezen torej po Reynoldsovem mnenju ni usmerjena k nasprotnemu spolu, ampak k rejv »feelingu«, kar je kombinacija droge, glasbe in luči. »Všeč ti je glasba, na katero se lahko drogiraš« (Reynolds, 1997: 107), kar je torej diametralno nasprotno od Grossbergove (1994: 56) trditve, da »namesto, da plešeš na glasbo, ki ti je všeč, ti je všeč glasba, na katero plešeš.«

A hrup in luči na rejvih s pomočjo MDMA posežejo še z nekim novim spektrom različnih občutij. »S svojim mehkim tripom, prehalucigenim občutkom, naredi E barve, zvoke, vonjave in okuse, kot jih še niste doživeli – najbolj prepoznaven znak, da je posameznik 'zadet' je, ko žvečilni gumi dobi ogaben in nevzdržno umeten okus. Ecstasy obenem ponuja še določeno fizično lastnost, ki jo je težko opisati: gre za neko drhtenje, kratka zbadanja, tresoče se zavedanje, da imaš namesto krvi v sebi šampanjec« (Reynolds, prav tam). Vsa glasba ob jemanju ekstazija zveni boljše: bolj natančno in razločno. Še posebno dobro zvenita house in

techno. E-jev blag sintetični učinek strni zgradbo in strukturo glasbe v poseben segment, ki poslušalcu daje občutek, da mu trga kožo.

»Zdi se ti, kot da plešeš znotraj glasbe. Zvok postane tekoč medij, v katerega si se potopil. E je konec koncev znan po svoji 'pretočnosti'. Telo napolni z neko novo energijo, ki omogoča še močnejše, pogostejše, predvsem pa daljše gibanje in psihično zbranost v 'groove'. Hipnotični beat rava in sekvence lupov so obenem zelo primerne še za nek drugi učinek E: zadnje raziskave so namreč pokazale, da E stimulira možganski receptor 1b, ki omogoča ponavljajoče se obnašanje.» (Reynolds, 1999:84–85)

Povedano nekoliko drugače: MDMA substanca omogoča, celo vzpodbuja nenehno željo po obstanku ne neki predorgazmični ravni.

Učinki ecstasyja so bili naključno odkriti, ko so prvi eksperimentatorji zmešali droge in glasbo, kar pa se je čez leta spremenilo in se osredotočilo na učinke, ki ga ima substanca MDMA na glasbo. Nekateri producenti house in teha so razvili pravi repertoar efektov, glasbenih zgradb in rifov, ki so narejeni posebej za vzgib drhtečega receptorja ekstatičnega telesa.

»Procesi, kot so EQ, 'phasing' in filtriranje, so bili uporabljeni za strnjenje frekvence, harmonije in stereo predstave različnih zvokov, ki s pomočjo miksanja iz skladbe izskočijo kot tridimenzionalni ali halucinogeni učinki. Današnje house skladbe so neskončno 'tekoči', fraktalni mozaiki rastočih (in padajočih) pulzov. Če jih občutimo pod vplivom MDMA, izgledajo sintetični – kot tresoči dotiki prstov po zatilju. E spremeni torej celotno telo v uho, ultrasenzitivno membrano, ki se odziva le na določene frekvence. Zaradi česar so bolj funkcionalne in od droge odvisne oblike rave glasbe lahko razumljene le s pomočjo 'zadetosti' v in pravi audiovizualnih efektov velikih zvočnih sistemov, ki realizirajo surround, pravi potencial skladbe.» (Reynolds, 1995: 85)

7.1.1. Ekstazi kot socialna droga

Če glasbeni učinek potisnemo na stran, lahko zapišemo, da je ekstazi v veliki meri tudi socialna droga. Le redko jo namreč uporabljajo posamezniki sami, saj jih individualni občutki

ne bi pripeljali nikamor. Prav zaradi tega obstajajo tendence povezovanja z misticizmom in okultnimi vedami različnih primitivnih družb.

»Pri razmišljanju o rave glasbi je potrebno vedeti, da v veliki meri temelji na občutku skupnosti, skorajda plemenske zavezanosti pripadnikov drug drugemu. Rave zabave so veliki, kolektivni dogodki, kjer, po eni strani pod vplivom drog, po drugi strani pa v skladu s tribalistično simbolno retoriko rava, v ekstatičnem plesu padajo bariere med posamezniki. Množica na plesišču tako postane skupnost, kjer so razlike med posamezniki potopljene v evforično skupinsko doživetje.« (Stankovič, 1998: 812)

Kot se je izrazil Richard Smith (Reynolds, 1999: 85), gre za nekakšen komunizem občutkov. »Najbližje, kar sem kadar koli imel mistični izkušnji, je bil, dovolj smešno, Trade¹⁹. Prerojen v gnezdu različnih zvokov, premetan navzgor in navzdol v oblak neznanja. Prvič sem resnično dojel, kaj je tisto 'ta pravo' v glasbi« (prav tam). Psihadelična komponenta ekstazija je navadno vseeno nekoliko milejša od te. Pomemben je pač smisel hiperrealne sedanjosti, trenutnosti, čistega doživetja. A občutek gnosisa – biti v znanju, živeti v sedanjosti – lahko sproži nekatere iniciacijske poti spiritualnega raziskovanja samega sebe brez rekreativne uporabe droge. Vendar se spet drugi vračajo in vračajo na MDM-priveze – da bi raziskali temnejšo stran »magične tabletk«. »Rave subkultura najbrž zaradi prevelike uporabe drog počasi izgoreva, kar lahko primerjamo s hipiji, kjer jih je pokopala pretirana količina uporabljene droge LSD« (Loboda, 2001: 45). »Dark stile« rejv medtem reflektira posledice dolgotrajnega uživanja ekstazija: depresivnost, paranojo, dissociativnost, s katerim so se 'pravoverni' rejverji želeli vrniti v svoj undergorund in se umakniti vse bolj prežečemu mainstreamu. A za doživetje 'pravega' občutka je potrebnih vse več tabletk – ko pa občutek traja vse manj in manj.

Vendar so Reynoldsove teorija v zapisu Generation Ecstasy naleteli na številne kritike, ki mu očitajo predvsem prevelik rockovski pristop k predmetu obravnavanja. »Ko je zapriseženi sovražnik elektronske glasbe, angleški rockovski glasbeni kritik Simon Reynolds v 90. letih spoznal, da kljub njegovim pobožnim željam in spisom, polnim gneva in sovraštva, elektronska glasba ne bo propadla, se je odločil za ecstasy. Kot sam pravi v uvodu v svojo

¹⁹ Trade je znan londonski nočni klub, znan po hedonističnih zabavah, ki so se jih udeleževali večinoma pripadniki gejevske skupnosti.

knjigo *Generation Ecstasy* (Generacija ecstasyja), mu je ravno ta omogočil sobivanje s tehno generacijo, vendar se je moral vrniti domov in brez vpliva ekstazija, ki je omilil njegovo sovraštvo do tehna, razmišljati in pisati o elektronski glasbi« (Sunčič, 2001/02). Sunčičeva ob konzumaciji ecstasyja na istem mestu opozarja na še en vidik uporabe droge:

»Ko MDMA zaradi fizioloških ali psiholoških dejavnikov nima več zaželenega učinka, pride do padca zanimanja za obiskovanje tehno prireditev pri tistih posameznikih, ki v tehno kulturi niso našli še kaj drugega razen uživanja ecstasyja. Če posamezniku ni všeč glasba sama ali jo celo sovraži, potem se bo 'ljubezensko razmerje' hitro končalo. Posameznik bo naštel cel kup slabih lastnosti, ki so od nekdaj prisotne, vendar jih zaradi (nekdanjega) užitka ni opazil. Zabava je daleč, vstopnica je draga, imajo slabo ozvočenje, organizacija je slaba, prevroče je, nimam prevoza, ne ljubi se mi, DJ-i so se pokvarili oziroma skomercializirali, imam pomembnejše opravke, sem preveč utrujen, prestar sem za takšne stvari in podobno. Tisti, ki jim uspe preiti v naslednjo fazo in nadaljujejo z obiskovanjem tehno prireditev, so tisti, ki jim je všeč glasba. Ker ecstasy ne predstavlja več orodja za doseganje užitka, morajo najti druga sredstva in načine. Uživanje substanc je pri mladostnikih izredno ritualizirano in skoraj da avtomatično, medtem ko je koncentriranje na lastni užitek intimna stvar.«

Primerov zavajanja potrošnika tehno uslug je torej veliko, vse pa imajo skupno lastnost: obljublajo užitek. Potrošniška logika, ki zagotavlja zadostitev potrebe po užitku z nakupom ecstasyja (ali druge droge), se kljub temu izkaže kot neuporabna. Pojavi se torej problem povezave med ekstazo in ecstasyjem. MDMA ima namreč tako zapeljivo in magično ime, ki obljublja ekstazo, da se mu le redki obiskovalec tehno prireditve lahko upre. Vendar izkušnje obiskovalcev govorijo v prid trditvi, da je ekstazi lažni prijatelj ekstaze²⁰. Večji odmerek je tako zgolj »marketinški« nateg industrije droge, ki mu nasedejo tisti, ki nočejo prevzeti odgovornosti za lastni užitek, ampak ga prenesejo na mamilo. Nikakor pa ne smemo narediti napake in trditi, da ecstasy ali druge droge (legalne ali nelegalne) ne povzročajo občutkov

²⁰ »Pri tem lahko omenim izredno pronicljivo ugotovitev francoskega psihoanalitika Millera, učenca slavnega Jacquesa Lacaina, ki pravi, da več kot popiješ kokakole, bolj si žejen. Da bi ugotovili povezavo med kokakolo in ekstazijem pri vprašanju užitka, se moramo spomniti, da sta tako kokakola kot ekstazi bila prvotno zamišljena kot zdravilo (hujšanje, psihoterapija) in ne kot potrošniško blago za povečevanje ugodja. Pri povečevanju doze kokakole ali ekstazija pa se bomo soočili s podobnim problemom. Več kot bomo zaužili (kokakole, ekstazija), bolj se bomo oddaljili od užitka ali ekstaze. Slednje so pokazale tudi študije učinkov na rednih uživalcih ekstazija. Uživalec ekstazija se z vsako naslednjo zaužito tabletko ekstazija oddalji in ne približa ugodju – ekstazi.« (Sunčič, 2001/02)

ugodja pri posameznikih. Užitek, povezan z uživanjem droge, je odvisen od vere in pričakovanja v magično moč droge, da mu/ji zagotovi užitek. Če je posameznik prepričan, da je droga vstopnica za uživanje ali ekstazo, bo užival ne glede na znanstvene dokaze, ki bodo njegovo vero poskušali omajati ali razveljaviti²¹.

7.2. Sakralna religioznost v rejvu

Tedenske rutine se ob »vikendih« mnogokrat prevesijo v migracije rejverjev v svoje obljudljene dežele, na rejve, lahko bi celo rekli na uresničitev že ustaljene religiozne prakse, ne le tedensko dozo zabave, temveč poskus zapolnitve potrebe po svetem, v obliki sekularne religioznosti. Seveda se rejva nihče ne udeležuje kot religioznega dogodka, vendar pa treba ob tem poudariti – in tudi o tem je že tekla beseda – da rejv odpira prosto pot legalizaciji konstrukcije lastnega imaginarnega sveta z močnim poudarkom na transcendentalnih vsebinah. Rejv omogoča izstop iz resničnosti, »kar posameznik poskuša uporabiti kot prirodno os, ki omogoča pobeg iz 'tukaj in zdaj'« (Rikič, 2001: 25). Rejv, v tem primeru obred, združuje ples, glasbo in množičnost. Ples, ki ga bomo podrobneje obdelali v naslednjem poglavju, je ena najstarejših oblik človeškega izraza, ki vključuje in povezuje več dimenzij. Deluje kot most med človekovo emocionalno, fizično, mentalno, duhovno, psihološko in socialno strukturo. »Kljub različnim motivom (druženje, mamila ...) posameznikov ples prednjači kot razlog za udeležbo na ravu« (Rikič, 2001: 26). V rejvu ima ples izrazito transcendentalni značaj in zdi se, kot bi plesalci želeli preseči omejenost svojih fizičnih teles ter se stopiti v neki novi formi. Drugi segment »obreda« je množičnost. Po Pečjakovem (1994) mnenju le-ta v ravu opredeljuje dinamiko. Ker večina nima individualnih vlog, je organizacija šibka. Vlogo vodje, kot smo spoznali že v prejšnjih poglavjih, prevzame DJ in nekaj najbolj zagrizenih privržencev, ki dajejo zgled in spontano sprožajo reakcije drugih.

²¹ S tem lahko primerjamo vero primitivnih ljudstev, ki so prepričani, da njihov ples za dež povzroči, da dežuje. Če verjamejo, da dež pada zaradi njihove tehnike klicanja, tj. plesa, bo dež za njih padal zaradi plesa, čeprav mi v to ne bomo verjeli. Podobno posameznik uživa in doživi ekstazo zaradi vere v ekstazi ali kakšno drugo drogo, čeprav mi v to ne bomo (več) verjeli.

»Visoka je stopnja čustvene vznemirjenosti, vzhičenosti in navdušenja, prisotna je množična sugestija, hipnoza in histerija. Ne velja več območje osebne prostora. Rejverji so zbrani z nekim namenom (da bi plesali). Odzivi so spontani in zelo aktivni. Komunikacija je neverbalna, razen določenih vzpodbujevalnih vzklikov, ki pa nimajo tako močnega simbolnega ozadja, kakor vzklikanje gesel in parol v drugih (političnih) oblikah množic.« (Rikič, 2001: 29)

To pomeni, da se ti vzkliki ponavadi pojavijo spontano, celo nezavedno. Spodbujajo jih neki notranji impulzi in selekcionirani notranji dražljaji, na katere reagirajo avtomatično. Zavore popustijo, kar pomeni, da se telo, fizično in duhovno, odziva na nevsakdanji način, s tem pa pride do pomiritve, sprostitve, notranjega očiščenja in odstranitvi negativnih čustev ter napetosti – torej do ugodja. A katarzičen in terapevtski učinek množičnih pojavov je pomemben za religiozni vidik, kakor tudi prisotno poenotenje in razosebljenje. Tretji segment sakralne religioznosti v reju ima glasba in z njo, kot smo že nakazali, DJ kot tehno šaman. DJ je posrednik in ustvarjalec klime, je katalizator med glasbo in občinstvom. Deluje na rahlo privzdignjenem nivoju, kot oltarju, redko se pojavijo zvezdniki, ustvari se mit skrivnostnosti. Gre za izmenično igro moči: kakor DJ črpa moč iz občinstva tako jo občinstvo iz njega. Prek svoje mešalne mize posreduje glasbene kombinacije, ki zbranim obljublajo vstop v hipnotično stanje. Elektronske glasbene zvrsti so reducirane na nekaj različic, ponavljajočih se bitov s poenostavljenim ritmom, brez posebne melodije, kar deluje skoraj mantrično. Do skrajnosti očiščene, minimalistične, poenostavljene oblike sugerirajo tovrstno enostavnost tudi v razmišljanju, ki presega vsakršno disharmonijo, neskladje, fragmentacijo, kaotičnost. Dodatno pretirana glasnost pa vodi tudi v telesno neizrekljivo ugodje za posameznika. »Preplavljenost z željo po svobodi, odprtosti, nevezanosti, neomejenosti, pretakanju povezanosti, ideje o pozitivnem doživljanju sveta, miru, enotnosti, ljubezni, toplini, solidarnosti in podobnih prijaznih vrednotah, kar bržkone priporoča marsikatera regularna religija« (Rikič, 2001: 31). Na spodbujevanje vseh zgoraj omenjenih vrednot in hrepenenj bržkone vpliva tudi univerzalni jezik glasbe, ki navadno nima besedila in odpira prosto pot za aplikacijo česar koli brez padanja v kalup besed.

Ena od lastnosti, ki potrjuje religioznost vsebine rejava, je zagotovo tudi njegova aseksualnost. Tukaj se moramo znova vrniti na članek Marcela Štefančiča in Alija H. Žerdina (1997: 53), ki jasno izpostavljata segment neiskanja polnosti na tovrstnih dogodkih in poudarjata

aseksualnost gibanja, ki svoj smisel išče v nenehnem stanju na položaju večnega užitka (avtorja to pripisujeta pomoči droge). Gre za nekakšno iskanje hiperrealnosti užitka, ki se ne konča po zadnjem komadu, ki ga svojim »podložnikom« nameni DJ, temveč traja v nedogled; sproducira se nova oblika socialne situacije, nov odnos med telesom, užitkom, plesom in tehnologijami masovnih medijev. »O prisotnosti ključnega, povezovalnega, integralnega, a skritega dejavnika priča razširjena definicija udeležencev, ki pravi, da dojemanje rava vsaj sedemdesetodstotno temelji v stanju zavesti posameznika. Telo se odziva na dojemanje in ne na resničnost. Udeležence zbližuje deljena izkušnja« (Rikić, 2001: 32). Lahko bi rekli, da je rejv religija brez cerkve, torej njena neinstitucionalizirana oblika, ki s svojo prepustnostjo oblikuje priložnostno občestvo.

7.2.1. Fašistoidnost plesa

Rejv je svet čistega užitka in pobega od vsakdanjih težav, s katerimi se mladi srečujejo v svojem življenju²². To smo skozi pričujoče delo že večkrat ugotovili. Zaradi tega se je rodil življenjski stil, ki je poleg glasbe vpeljal še povsem novo dojemanje in pomen užitka in ekstaze, do katerih rejverje ob hipnotični glasbi pripelje ples. Ples je sredstvo za uživanje. Ritem sprošča posebne sile, ki v plesalcu sproščajo občutke zadovoljstva, harmonije in veselja. Ples povzroča prijetna duševna vzburjenja in čustva ter je poleg rejv glasbe ključno sredstvo za doživljanje ekstatičnih sanj. Različna opojna sredstva, kot smo spoznali v prejšnjem poglavju, to še dodatno ojačajo, do stanja blaženosti (glej www.dvojka.com). V prejšnjem poglavju smo govorili o plesu in telesih, ki želijo preseči omejenost svoje fizičnosti. Tukaj ne gre za nikakršno inovacijo moderne dobe, saj je znano, da imajo prvotno vsi plesi sakralen značaj.

»Vsi plesi so bili na začetku sveti; z drugimi besedami: imeli so svoj nadčloveški vzorec. V nekaterih primerih je šlo za totemsko ali simbolno žival, v drugih je vzorec lahko razkrilo božanstvo ali junak. S plesom je bilo mogoče dobiti hrano, počastiti umrle ali sploh zagotoviti

²² Mnogi kritizirajo tudi dogodek Love Parade v Berlinu, češ da ne izrabi manifestacije za kaj drugega kot zgolj zabavo. Od očeta Love Parade Dr. Motteja so tako zahtevali angažiranost, saj je redno nagovoril več kot milijonsko množico, ki je čakala na začetek rajanja. Dr. Motte je doslej ostal pri dobri volji in prijateljstvu med vsemi ljudmi, ker po lastnih besedah ni hotel zlorabiti entuziazma ljudi, ki so prišli na Love Parade zaradi žura in ne zaradi politike.

pravi red v kozmosu. Pleše se lahko ob iniciacijah, magijsko-religijskih obredih, porokah itd. Vsak ples je namreč nastal na mitskem času; utemeljil ga je prednik, totemska žival, bog ali junak. Njegova koreografija se ne zgleduje po profanem življenju človeka: gibi posnemajo gibe totemske ali simbolne živali ali pa gibanje zvezd. Čeprav je že sam ples obred, pa vedno posnema arhetipska dejanja ali pa obuja spomin na mitski dogodek, skratka ples je ponovitev in s tem reaktualizacija nekdanjih časov.» (Eliade, 1992: 40)

Zdi se, da tudi plesalci v ravu poskušajo uloviti nekaj teh prvinskih občutkov. »Plesalci se za hip prelevijo v gospodarje vesolja« (Rikić, 2001: 26). Duha in telo sta v reju plesu zaveznika. Telo je orodje za prekinitve vsakdanjosti svojega življenja. Tehno odpira pot k tehnodrogiranosti. Gre za psihoakustične aspekte strojno generirane glasbe, ki v ospredje postavlja kompleksen zvok, medtem ko so v ozadju preprosti akordi in melodije. Ne poudarja več klasične melodike, temveč ritem, ki ima učinke hipnotiziranja. Ravno ta poudarjeni, ponavljajoči se občutek ritma je tisti segment, kar v končni fazi pripelje do nekega ekstatičnega, na trenutke celo hipnotičnega stanja konzumenta. »Že v tradicionalni plemenski glasbi imajo ponavljajoči se ritmični vzorci velik pomen. Njihova vloga je predvsem duhovna: ljudi spravi v trans, nekakšno višje stanje, v katerem vidijo ali razmišljajo o stvareh, o katerih sicer ne bi mogli. Ritem jim ponudi nova obzorja, zasilni izhod, skozi katerega lahko zbežijo pred svetom« (DJ Plastikman, v Škerl, 1999). Potemtakem najbrž lahko trdimo, da so množice prišle iskat svoje sveto, in ne le neskončne hedonistične zabave. V transu opojeni hlastajo za tistim, kar ostaja »skrito po razkritju«. Za tistim, kar je razločevalni dejavnik, da si »in«, če ti uspe pripeti to v svoj svet simbolov, ali pa za vedno »our«, če se tovrstno preseganje sebe ne umesti v tvoj življenjski svet. Stankovič (1998: 806) tukaj dodaja še vidike glasbenih okov klasične glasbe in subverzivnost rava. »Vrednota te glasbe ni več njena vsebina, sporočilo ali odlična izvedba, ampak čisto čutno ugodje v samopozabi plesa do onemoglosti« (prav tam).

Nekoliko drugačen vidik plesa in plesnosti (in političnosti, kar pa nas v našem delu ne zanima toliko, da bi jo izpostavili kot poseben del) izpostavi Sean Portnoy (1999: 195), ki se sprašuje, kaj oz. ali je na plesu lahko kaj tudi »fašističnega«. Ta, sicer nekoliko občutljivo uporabljen termin, razlaga predvsem z razvojem tehnolgije, ki je v glasbo, kot smo uvideli že v prejšnjih

poglavjih, vnesla nove dimenzije zmožnosti in čustev ter odzivov. »BPM²³ moderne plesne skladbe je postal v subkulturi plesa fetišiziran, saj išče vedno hitrejšo glasbo. Izdelki so vse bolj začeli ponujati nalepke z napisi hitrosti ritma, nekatere glasbene zvrsti pa tempo celo definira. Tehno, denimo, dosega približno 140 udarcev na minuto, medtem ko drum'n'bass lahko doseže tudi do 170 udarcev na minuto« (Portnoy, prav tam). Mirno se torej lahko vprašamo, kakšen je učinek »Portnoyev« fetišizacije na beat v popularni glasbi? Adorno opozarja, da je ritem v jazzu (kar lahko razširimo tudi v moderno plesno glasbo) podedoval podobo marša. »Skozi sinhronost plesnega gibanja se je jasno izpostavila tendenca marširanja (vojaškega)« (Adorno, v Portnoy, 1999: 195). Adorno (prav tam) poudarja, da je glasbeni ritem močno povezan z nasiljem, ki izvira iz podobnosti s primitivnimi plemeni – boben primerja z arhaičnim ostankom preživetja. Povezovanje plesa in marširanja, ter s tem tudi nasilja, je lahko sila sporno dejanje, če ne upoštevamo socialne funkcije glasbe. »Buržoazne kapitalistične države propagandirajo plesni ritem kot samouničevalec individualnosti, medtem ko 'fašistične' države ritemu uporabljajo za samouničevalec individualnosti na poti proti vojni. Nasilje nad drugimi« (Portnoy, 1999: 195). V smislu: posameznik se v ritmi ne le izgubi, temveč tudi samouniči lastno individualnost. »Plesalec je miselno odsoten, kar pomeni, da je izpraznil misli, da bi lahko vstopil v 'trance' z 'beatom'. Rejver stopi v svet odsotnosti, ki ne ponuja spoznanja le o lastni materialni eksistenci, temveč ustvarja tudi proces, ki skonstruira skonzumirano glasbo.

Aspekt militantnosti plesa zanikata Štefančič in Žerdin, ki v trendu »umazanega« ritma, vidita povsem nemilitantne dimenzije, povečini veliko bolj prijazne in celo pacifistične, obenem pa plesu pripisujeta prav poseben, sakralni pomen, ki se je na poti iz disca prenesel na nekoliko drugačen način, predvsem v svoji asekualni obliki.

»Rave ni nič drugega kot postseksualni disco. Orjaška hala, DJ, muzika, množica plesočih. Sliši se hecno, toda na rave nihče ne prihaja po seks ali zaradi njega ... res, tu lahko pozabite na seks, na pecanje, na zapeljevanje. Tu nihče nikogar ne peca in ne zapeljuje«. V discu je monotoni štanc vedno prekinila serija sentišev, da so se lahko plesalci razrajali. Na ravu je motonija največji sentiš, nonstop sentiš. Seks je out. Ples je in... Še bolj banalno rečeno, na rave hodijo ljudje plesat. Precej varno, ne? Če ni seksa, ni aidsa. Rave je tehokondom. Ne penetracija, ampak infiltracija. Ne nasilje, ampak osmoza. Točno v acid discu ni fizičnih

²³ Udarci na minuto, ki se od zvrsti do zvrsti rave glasbe močno razlikujejo.

stikov, preteпов, nasilnih dejanj, kakršna so nekoč krasila klasični disco. Politično rečeno, rave je lekcija iz strpnosti.» (Štefančič jr., Žerdin, 1997: 52)

Očitno je, da ples prinaša vsaj delno zapolnitev sle po svetem. »Kaos vsakdana je nagrajen z občutkom smiselne vmeščenosti v kozmos ob koncu tedna. Nadvse mamljiva je svoboda, ki si jo udeleženci vzamejo, da bi si skrojili svoj obred, religijo« (Rikič, 2001: 28). Lahko bi rekli, da gre za veliko skupino ponavljajočih se vzorcev, ki so povezane z uživanjem. Tehno glasba oponaša tehniko delovanja človekovega telesnega, duševnega in družbenega življenja. Če pogledamo telesne tehnike, bomo ugotovili, da posamezniki ponavljajo tehnike, ki jih vidijo pri drugih in jih ocenijo kot učinkovite. »Slednje smo ugotovili pri tehnikah plesa, ki sem jih poimenovala 'bogomoljka', 'nizki skiping' in 'mešana tehnika'. Posameznik ves čas igra vlogo, ki mu je dodeljena, četudi misli – in to opazimo predvsem pri mladostnikih – da krši vsa pravila. Ravno takšna prepričanja lahko uvrstimo med tehnike užitka, saj posamezniku omogočajo izstop (ali ekstazo) iz vsakdanjega življenja. Poskus kontrole tehnik ekstaze, ki jih izvajajo različne avtoritete (starši, šola, policija, država itd.), ravno tako lahko uvrstimo med tehnike – v tem primeru tehnike anti-ekstaze« (Sunčič, 2001/02).

7.2.2. Ekstaza v rejvu

Kot sem poskušal nakazati v prejšnjih poglavjih, je rejv (v veliki meri) v funkciji nenehnega iskanja užitka, pravzaprav njegovega podaljševanja. Tehno glasba in tehno prireditve so neločljivo povezani s predstavami o užitku, telesnosti in spremenjenih stanjih duha. Prva in morda edina asociacija, ki se utrne ob besedi »ekstaza« v zvezi s tehnom, je MDMA, s popularnim in marketinško zavajajočim imenom ekstazi (»ecstasy«).

»Govoriti o ekstazi ali celo o tehnikah ekstaze je zelo tvegano, saj zaradi pomanjkanja oprijemljivih definicij takoj zaidemo v šarlatanstvo, misticizem ali magijo: slogani pravijo 'kupi moj nauk, ploščo, vstopnico ali drogo in ekstaza bo tvoja'. V tehno kulturi lahko takšno naravnost zasledimo v komadih, na flyerjih, ovitkih plošč, reklamah, v specializiranem tisku in v drugih s tehnom povezanih izdelkih in uslugah. Ali gre pri tem samo za še eno marketinško prevaro (organizatorjev, dilerjev, na splošno tehno industrije), za utvaro širše javnosti, ki išče skrivnostnost in orgiastičnost, čeprav sploh ne obstajajo? Morda pa gre za prepričanje ljubiteljev tehno glasbe in njenih izdelkov, da tehno kultura lahko nudi oblike

ekstaze, ki jih drugje v vsakdanjiku ne morejo najti in zadovoljiti svoje potrebe po uživanju.»
(Sunčič, 2001/02)

Kot trdi Sunčičeva, obstaja domneva, da v sodobnih urbanih družbah redko najdemo tehnike, ki bi posamezniku omogočale sprostitev, zabavo in užitek na primaren način. Ali so tako imenovane primitivne skupnosti dejansko poznale ekstatična stanja duha, ki se jim se poskušajo približati posamezniki skozi tehno, je vprašljivo. Ko razmišljamo o uživanju ali celo ekstatičnosti v tehno kulturi, se moramo vprašati o tistih stvareh in pojavih, ki jih lahko dejansko opazujemo. »Vprašati se moramo o vlogi DJ-ja kot osebe, ki vodi komunikacijo v prostoru, o pomenu ritma, številu udarcev na minuto, frekvencah, glasnosti, intenzivnosti plesa in ali je ples nujen, ponavljanju ali monotoniji, o vplivu luči in drugih vidikov, ki povečujejo ali zmanjšujejo ugodje. Pri tem ne gre za 'tehnično' ugotavljanje, ampak za poskus, da bi pokazali, da je užitek odvisen od mnogih dejavnikov in da ne obstaja formula, ki bi vsakič (če sploh kdaj) dala zadovoljiv rezultat« (Sunčič, 2001/02). Da bi sploh lahko govorili o ekstazi in užitku, se moramo znebiti tudi vpliva verske tradicije, v kateri je užitek označen za nekaj manjvrednega in celo škodljivega. Užitek in sploh ekstaza ne spadata med vrline, h katerim naj si prizadeva posameznik. Ravno nasprotno: družba in vera promovirata samožrtvovanje, odpovedovanje užitku in lastnim željam ter potrebam v korist »višjih« ciljev, saj je po njihovem prepričanju užitek nizkoten, umazan in škodljiv. Ker pa kljub temu večina ljudi, tudi ljubitelji tehna, težijo k užitku, je treba užitek opredeliti kot izredno pomemben del življenja.

Vendar pa ob tem ne smemo nasesti stereotipu in vse razprave o ekstazi in užitku v tehno kulturi začeti in končati z drogami. S tem namreč zanemarimo zanimive in pomembne dejavnike, ki jih le redko kateri članek ali knjiga o tehnu omeni. In ravno zato so ta spregledana dejstva najpomembnejša, saj z njihovo pomočjo lahko pojasnimo in razumemo tehno kulturo in mentaliteto tistih, ki v njej sodelujejo. Užitek je namreč izredno individualna stvar, ki je povezana s človekovo intimo, redko z javnimi in kolektivnimi dogodki, kot so tudi tehno prireditve. Francoski antropolog Marcel Mauss je na to temo objavil študijo z naslovom Telesne tehnike (Mauss, 1999: 203–226), ki je zelo pomembna pri obravnavi in analizi užitka v tehno kulturi. Mnogi kritiki in kulturologi so tehno kulturo označili za ne-kulturo, med drugi tudi zato, ker naj bi tehno glasba človeško telo raz-telesila. »Tehno je po mnenju nekaterih tehnika, stvar strojev, in ne čustvovanja. Očitno je, da takšni pisci nikoli niso bili na tehno

prireditvi in se nikoli niti malo niso zavzeli, da bi pojave natančneje preučili,« odgovarja Sunčičeva (2001/02) in nadaljuje: »Hkrati pa so šli v popolnoma napačno smer, saj je telo človekovo prvo in najbolj naravno orodje. Telo je tehnična naprava in človek se od rojstva naprej trudi, da bi čimbolj obvladal lastno telo, za kar mora obvladati različne tehnike. Človekovo telo je hkrati tudi orodje njegovega užitka, zato mora obvladati tehnike, s pomočjo katerih si bo zagotovil ugodje. In ravno tehnokultura sodobnemu človeku ponuja možnost uporabe lastnega telesa za užitek, zato tehno glasba pomeni v-telesenje in ne raz-telesenja« (prav tam).

7.3. Racionalizem in Bataille individualni nivo

Moramo se vprašati, kaj naj rejev kultura pove o času, ki ga živimo. Odziv na kakšno dogajanje je nenehno iskanje užitka, nenehno obstajanje na užitku in nenehno uživanje užitka. »Rave subkultura je, podobno kot druge subkulture, kritičen generacijski odziv mladih na svet okoli njih, kot takšen pa nam lahko odpre vrata zanimivim uvidom v značilnosti našega časa kot takega« (Stankovič, 1998: 807). Glede na to, da so si mnogi avtorji v dojemanju subkulture kot družbenega pojava kontradiktorni, kot ugotavlja Stankovič (prav tam), je ključno vprašanje, kaj subkulture sploh so. Tukaj si lahko pomagamo z idejami nemškega filozofa Maxa Webra, »kajti določena njegova spoznanja, morda ravno zaradi svoje neekskluzivnosti in širine, ponujajo še vedno izredno aktualen referenčni okvir za analizo sodobnega sveta« (Weber, v Stankovič, 1998: 808). Glede na predmet našega raziskovanja nas bo tukaj še najbolj zanimala njegova razlaga modernosti. Weber je namreč izpostavil pomen racionalizacije, ki naj bi bila po njegovem ključna pri razlikovanju sodobnega od tradicionalnega sveta. Gre za izbiro naučinkovitejših sredstev za dosego cilja, kar po Webru pomeni, da racionalizacija zaradi odsotnosti delovanja na temeljih vrednot, čustev ali tradicije, vodi v iracionalizacijo. To lahko v novejši zgodovini pojasnimo s primerom sistematičnega nacističnega pomora Židov in racionalnega ravnanja njihovih krvnikov v koncentracijskih taboriščih.

»Toda za razumevanje subkulturnih gibanj je pomembnejše neko drugo branje Webra. Tukaj mislimo na zanimivo prisvojitve Webrovih uvidov francoskega misleca Georges Batailla« (Stankovič, 1998: 808), ki je opozoril, da je enostranski racionalizem sporen predvsem na

individualni ravni. Zaradi nenehnega hlepenja po kopičenju posameznih dobrin je posameznik, po Bataillevem mnenju (v Richardson, 1994: 75), prisiljen k nenehnemu odlaganju užitka. Če povemo nekoliko drugače: po Bataillevem mnenju je posameznik, ki je ujet v imperativ žeje po akumulaciji dobrin in derivat kapitalistične (protestantske) etike, tako ali drugače zapisan neprijetnemu življenju.

»S tem, da je dal posamezniku pravico do osebne lastnine, si je protestantizem (kapitalizem) vzel pravico vladanja nad svojim okoljem, še pomembneje nad svojim bogastvom. Njegova socialna vloga je bila ukinjena. Nič več ni bilo potrebno, da se bogastvo vrne nazaj v skupnost, nič več ni bilo mišljeno, da je bogastvo pravično pripada vsej družbi. Posameznik je tako postal le zakupnik bogastva. Bogastvo je postalo posameznikova pravica, zato je upravičeno postalo tudi njegovo kopičenje. A zadrževanje bogastva je postalo zastarelo, saj je bilo nujno nadaljnje investiranje. Vendar je osnovni cilj postalo nadaljnje kopičenje bogastva in ne zapravljanje za lastno uporabo.« (Richardson, 1994: 75)

Po Bataillevem mnenju je življenje torej kljub nenehnemu kopičenju bogastva in vseh dobrin, ki jih ponuja kapitalizem, postalo neprijetno, saj zmanjka časa za užitek. »Ljudje smo ujetniki neke vrste paradoksa« (Stankovič, 1998: 809). Obstaja nenehno tekanje za čim večjimi količinami finančnih sredstev, časa za uživanje pa ponavadi vedno zmanjka. In tukaj pridemo do odgovora oziroma lažjega razumevanja modernih mladinskih subkultur, med katere zagotovo sodi tudi rejverska. Stankovič (prav tam) pravi, da gre za odpor mlade generacije iracionalnemu racionalizmu sveta svojih staršev. Gre za diametralno razumevanje delovne etike starše. Na mesto tega stopijo uživanje, zabava, ples, druženje, mamila, glasba, zapravljanje denarja ... Svet mladinskih subkultur v smislu, da modernizacija ni enosmerni proces progresivne diferenciacije vrednostnih sfer, ampak proces, poln odklonov, lahko razumemo kot eno od lukenj v modernosti, ki s svojim brezskrbnim hedonizmom, uživaštvom in parodiranjem vsaj na nekem simbolnem nivoju odkriva kritičen odnos do sveta pretirane formalne racionalnosti.

7.4. Psihadeličnost v rejvu (Velvet Underground)

Če smo se v prejšnjem poglavju ukvarjali z Bataillevim dojemanjem racionalizma in posameznikovega boja s prostim časom, ki ga določa sistem, bomo v tem poglavju poskušali nakazati, kakšen smisel lahko najde subjekt na rejuv dogodku. Kakšen je smisel čim daljše meditacije na valovih ritma ali celo droge? Gre v rejuv za psihadelično povezavo med glasbo, iskanjem užitka in iskanjem lastne identitete?

Gilbertovo raziskovanje vpliva glasbe Velvet Underground na neko drugo generacijo (čeprav sam trdi, da je vpliv te skupine še vedno čutiti) nam daje odlično iztočnico za razumevanje korelacije zvoka in iskanja posameznikove identitete, ki sta v rejuv prav tako zelo povezana. »Zakaj so ljudje poslušali Velvet Underground? Odgovor ni bil v brezspolnem videzu, niti v besedilih, ki jih je delal Lou Reed, temveč v zvoku, ki so ga proizvajali,« pravi Gilbert (1999: 35), ki ugotavlja, da je bila kljub domnevam o pomembnosti interakcije vizualnega in lingvističnega pri Velvet Underground glasba manj pomembna od kulture same. V relaciji s kulturno identiteto je bila sekundarnega pomena. (Sub)kultura je prerasla glasbeni stil, torej je bila izbrana šele potem, ko si je nekdo izbral frizuro, način oblačenja ali življenjski stil. Gre za to, kako predobstoječo socialno identiteto narediti vidno kot določeno socialno kategorijo. »To je bila kultura razpršenih mnenj in pomenov, kultura, katere vpliv je bil resničen, vendar nikoli ni bila homogena in tako radikalno problematizirana metafizična distinkcija tradicionalnega subkulturnega diskurza. (denimo resnično vs. umetno, izvorno vs. sekundarno, živo vs. posneto, prisotno vs. odsotno, komercialno vs. alternativno). Kultura, ustanovljena znotraj horizonta razpršenosti, vendar na procesu repetitivnosti: ponavljanje v smislu naslovnice in nenehnega poslušanja« (Gilbert, 1999: 37). V rejuv kulturi prav tako ne moremo govoriti o neki homogenosti. Lahko govorimo, podobno kot Derrida (v Gilbert, 1999: 43), o sposobnosti ponavljanja v različnih kontekstih (kontekst, katerega posebnost je, da se bo vedno vrnil na določenem ponavljajočem se dogodku kot neponovljiv in edinstven dogodek).

Kakšna je pravzaprav povezava med glasbo in poslušalcem? Modeli glasbene identitete, na katerih je nastala večina del na temo mladinskih (sub)kultur, se radi osredotočijo na intimno zvezo s kategorijami, ki bi jih lahko poimenovali reprezentativne in socialnoizrazne. »Posamezniki se identificirajo z določeno glasbeno zvrstjo, ker na tak način dojemajo in verjamejo vase, predvsem pa verjamejo, da jih ta glasba reprezentira oziroma se identificirajo z glasbenim diskurzom zaradi posedovanja stroge homološke zveze z vrednotami in

življenjskim stilom socialne skupine, ki ji pripadajo« (Gilbert, 1999: 38). Glasbeni diskurz izraža neko prakonstituirano identiteto. Množice, ki so poslušale glasbo Velvet Underground (lahko rečemo tudi množice, ki poslušajo rejev glasbo), tega ne počnejo zato, da bi ugotovile, kaj so, ampak da bi ugotovile, kaj bi lahko bile. Proces gre torej bolj kot sociološko razumeti psihoanalitično: gre za neko navidezno, fantazijsko os, namesto dejanske socialne lokacije, ki konstituira identiteto in skupnost v sami sebi ter deluje kot močno stičišče kolektivnega zavedanja. Gilbert (1999: 39) tukaj v pomoč ponuja Lacanovo teorijo domišljajske identifikacije: pogledamo vase in se vidimo takšne, kot bi radi bili, kar oblikuje dojemanje tega, kdo smo. S tem modelom gre razumeti tudi pogosto libidalno zvezo posameznika s svojim junakom. Posameznik (ali posameznica) si bo na podlagi odseva v ogledalu, kot bi lahko rekli, ustvaril sliko idealnega ega na temeljih celotne slike in samopredstavnosti, iz katerega potem nastane popolna identiteta, ki jo posameznik sanja. »Kar umetnikom, kot so bili Velvet Underground, uspe dodati, je mogočen element, ki mu Barthes pravi repertoar imidža – menu mogočih idealnih egov, s katerimi se lahko povežeš s svetom« (Gilbert, 1999: 39). Kar so torej Velvet Underground hoteli povedati s svojimi pesmimi, je obljuba po preživetju, celo užitku, v času zahtevne pozne modernosti dvajsetega stoletja.

Nam o tem govori tudi rejversko subkulturno gibanje? Idole je sicer zamenjal DJ, ki na svojem povzdignjenem prostoru skozi svojo tehnošamansko vlogo ponuja nadrealnost hiperobčutenja, posameznikov odgovor na vprašanje, kaj bi lahko bil. Kdo je, vsak rejver ve, k neskončnosti užitka stremlji zaradi odgovora na vprašanje, kaj bi lahko bil. Gre pravzaprav za isto identifikacijo, kot jo ponuja Lacan (v Gilbert, 1999: 39): subjekt gleda sliko, v našem primeru podobo rejva ali Velvet Underground in samega sebe vidi, kot bi si želel, da je. Subjekt na identifikacijskih jadrih z užitkom gleda na najbolj obremenjujoč del modernosti in izvore strahu spremeni v izvor užitka. Čemu drugemu bi lahko pripisali nenehno hlepenje po hedonizmu kot predrugačenju posameznika in njegovega dojemanja v moderni urbani družbi 21. stoletja. S pomočjo ritma, ki prevzame telo in ga ponese v neskončno stanje predklimaksa, vidi subjekt sebe v luči tistega, kar bi rad bil. A Lacanova (v Gilbert, 1999: 40) teorija pozablja na ritem in ga dojema le kot nekega nepomembnega spremljevalca besed ter podob – ne obravnava skrivnostnih vibracij, ki prevzamejo tudi samo telo. Glasba se pač ne dojema le z možgani in besedami, ampak je vse del celotnega telesa. Vibrira skozi celotno telo. »Zvok, ki prodira veliko bolj počasi kot svetloba, prodre veliko bolj globoko kot katerikoli drug

medij. Glasba, se zdi, se dojema bolj na ravni, ki niti ni toliko simbolična ali usmišljena.« (Gilbert, 1999: 40).

Kot ugotavlja Frith (1986, 240), disco inačica erotike in zamaknjenosti v sebi ni homoseksualna, vendar so estetske uporabe teh izkušenj izražale gejevsko zvest. Bile so prežete z gejevsko romantiko: disco občutke so povezovali z bežnimi čustvenimi stiki, s površnimi odnosi kulture, v kateri se lahko vse v ljubezenskem razmerju zgodi v eno noči. Pomen glasbe na identifikacijo posameznega subjekta z lastno umeščenostjo v svet smo torej že poskusili doumeti, a glavni namen je poskusiti doumeti še glasbeni vpliv/učinek na odnos med zvokom/glasbo in spolnostjo/telesom. V discu je, kot pojasnjuje Frith v zgornjem primeru, vse temeljilo na t. i. gejevski romantiki bežnega stika, v reju bežen stik odpade: temelj je užitek, nenehni, pa tudi tabletki E-ja odžene vse misli, usmerjene v tej smeri. A v reju, če ga dojemamo kot postseksualni disco, lahko govorimo o predojdipovski psihadeliji, vedno nostalgični za nedoločena izkustva »musique feminine«, ali kot hiperojdipovski odmik od feminilnega v vseh svojih oblikah, kot v svojem delu *The Sex Revolts* pravita Simon Reynolds in Joy Press (v Gilbert, 1999: 41). Pravzaprav bi tukaj, podobno kot pri Velvet Underground, morali vzpostaviti še tretjo predispozicijo dojemanja reju glasbe in njenega vpliva na identifikacijski subjekt: »Medtem, ko konvencionalna rockovska instrumentizacija gradi svoj falični 'drajv' na monotonem in nenehnem ponavljanju ritem sekcije, torej na bobnih in basu, so Velveti to formulo mnogokrat 'prekršili', s tem da so kitari, bobnom in basu dodali še violo Johna Calea« (Gilbert, 1999: 43). Običajno glasbeno zgradbo in vokalno ter instrumentalno dispozicijo »krši« tudi reju. Gilbert (prav tam) pravi, da moramo pri improvizaciji Velvet Underground vzpostaviti še tretjo dimenzijo: diskurz, ki vplete oba spola, obe teoriji, tako falično patriarhalno kot feministično. »Na območju svojega vibriranja ponuja njihova glasba natančen vzorec izkustva telesa, ki se premika izven sebe, nadseboj in medseboj, nad mejami spolne dvojnosti. Če bi tej glasbi morali kako reči, bi jo poimenovali 'queer'²⁴, homoseksualna« (prav tam). Meje spolnosti, dojemanja spolnosti in želje po spolnosti, v tradicionalnem smislu Frithove discotečne vročice, je presegel tudi reju. Glasba in gibanja (ter subjekti, ki so podvrženi subkulturi) v osnovnem cilju nikakor nista spolna, niti spolnosti ne dojemata kot vrhunec nekega dogodka. Prav nasprotno, meje med spoloma so se v tej glasbi mogoče še najbolj premaknile v točko proti neskončnosti. Bistvo je v procesu

²⁴ Queer v dobesednem prevodu iz angleškega jezika pomeni nekaj nenavadnega, čudnega, nenaravnega ali neznanega – tudi homoseksualnega moškega. (Collins Cobuild, 1993, English Language Dictionary, London)

užitka, ki izhaja iz delovanja samega subjekta. Gre za ekscesiven, ekstatičen užitek, ki je nad ali celo pred pomenom, bistvom dogodka, tudi kulture same. Rejv je neskončna zloraba tehnologije, ki ne le da je prešla meje tehnoloških sposobnosti v ustvarjanju glasbe, temveč je presegla tudi dožemanje razlikovanja med spoloma in spolnostjo samo, obenem pa se je osvobodil klasičnega disco dožemanja moškega in ženske (ali celo moškega–moškega, ženske–ženske) kot subjektov potencialne spolnosti.

Če smo se v nalogi doslej spraševali o funkciji in umeščenosti pojava rejv glasbe in njene subkulture, se moramo z ugotovitvijo, da gre za socialno umeščenost v neko povsem novo kategorijo posameznikovega samozavedanja, spregovoriti še o mogočih posledicah pojava. »Po desetletju jalovega gnanja za denar se ljudje vračajo k vratolomni mešanici duhovnosti, droge, energije in histeričnega predapokaliptičnega hedonizma« (Stankovič, 1998: 811). V vsej zgodovini seksualnosti in posameznikovega osvobajanja okvirov družbene tolerance, je »osvobajanje« potekalo skozi izrazito agresivno in progresivno seksualno izražanje samega sebe. A v rejvu se je zgodilo nekaj povsem drugačnega: seksualnost zaradi seksualnosti ni več v ospredju. Subjekti, ki so vpeti v rejv dogajanje, so se seksualnosti osvobodili, torej bi lahko trdili, da je rejv (v nasprotju s seksualnimi revolucijami v moderni kulturni zgodovini) aseksualna revolucija tranzicije posameznika na temeljih nenehnega dožemanja hiperrealnega ritmičnega užitka, tj. predapokaliptičnega hedonizma. Povedano nekoliko površno: rejv je posameznika osvobodil lastnega nagona. »Danes je zavestno razumevanje spolnega nagona pomembnejše od spolnega dejanja« (Foucault, 2000: 163). Po Foucaultu gre največjo težo pripisati, »da smo se v 20. stoletju končno osvobodili obdobja dolgega in trdega zatiranja – obdobja podaljšanega, preusmerjenega krščanskega asketstva, ki so ga potrebe buržuazne ekonomije skopo in malenkostno izkoriščale« (prav tam). Foucault je predvidel »ekonomijo teles in užitkov« (2000: 165), na katerih temelji mehanizem, ki pripelje posameznika do lastne osvoboditve.

Rejv je presegel tudi feministične teorije spolne osvobojenosti, ki so sprožile pravi val izpovedi žensk, ko so se te prvič javno in ponosno opredelile kot seksualna bitja z lastno fantazijo in zahtevami. Ameriška (lezbična) pisateljica Susie Bright²⁵ je v svoji teoriji ženske

²⁵ Susie Bright je pisateljica, urednica, performerka, predavateljica. Javno deklarirana lezbijka že od konca sedemdesetih let izobražuje ameriško javnost o seksualnosti in sladkostih telesnih užitkov; predvsem pa je ena prvih lezbično-feminističnih avtoric, ki je sprevrgla vrsto mitičnih predstav lezbičnega seksa kot nečesa kontradiktornega v sebi in nemogočega. Njen neposreden in provokativen stil pisanja jo je prikupil tudi

osvoboditve od spolnosti, v sicer nekoliko drugačnem kontekstu vs. dominaciji moškega spola, pravzaprav tezo (rejverske) osvoboditve od seksualnosti na podobnem temelju že obravnavala. Trdi namreč, da »seksualni užitek in osvoboditev absolutno nikoli nista imela prioritete za ženske. Seksualna svoboda in znanje imata neprecenljivo vrednost; sta ustvarjalni orodji, ki se nekaterim zdita samoumevni, a nam v bistvu ponujata vizije lepše prihodnosti, če bi jima le dali možnost, da se izkažeta« (www.susiebright.com). Rave se je pravzaprav osvobodil od drže politične neoporečnosti, ki je območje dopustne in nedopustne (a kljub temu v območju izrekljivega) seksualnosti zelo zožila. Obstaja namreč še veliko pozicij onstran binarnih zapisov moškosti in ženskosti, homo- in heteroseksualnosti, normalnosti in odklonskosti. Transseksualnost, denimo. Rejve je torej prešel tudi obravnavanje družbenega spola, saj seksualnost v subkulturi ni primarnega pomena. S svojim videzom in obnašanjem je pravzaprav uzakonil transeksualnost družbenega dojamenja spola. »Heteroseksualnost, homoseksualnost in biseksualnost so tri zelo omejene kategorije, ki raznolikosti posameznih seksualnih praks ne upoštevajo, ampak spolnost reducirajo na edninsko rabo: v okviru soočanj nasprotnega' ali 'enakega' spola« (www.ljudmila.org). Če parafraziramo Marca Vassija (prav tam), je, sodeč po njegovem delu *The Metasexual Manifesto*, rejv metaseksualen – »nepregledno in neraziskano polje seksualnega onstran samoumevnih kategorij krščanske tradicije Zahoda« (prav tam).

Zanimivo je tudi razmišljanje urednikov zbornika *Pomosexuals*, Carol Queen in Lawrence Schimela (www.ljudmila.org). Uvajata namreč kategorijo postmoderne seksualnosti – pomoseksualnosti, ki v skladu z vodilno mislijo postmoderne dobe priznava različne in kompleksne poglede na realnost človeškega položaja. Trdita namreč, da je »postmoderna seksualnost onstran meja spola, separatizma in dejstvenih opazk o seksualni usmerjenosti. Postmoderna seksualnost živi v istem prostoru kot vse ostale ne-binarne seksualne in spolne identitete. Izziva razmišljanje v poenostavljenih binarnih kategorijah in nastopa v prid večinoma nelociranim možnostim, ki se odpirajo z dopustnostjo transgresije. Prepoznava užitek transgresije kot tudi potrebo po transgresiji meja, ki ne nudijo dovolj prostora nam vsem« (prav tam). Lahko bi torej dejali, da smo se z rejvom znebili biološkega. Ves fašizem biologije je raztrgan in zapečaten v muzeje, pri čemer pa nikoli ni bila pozabljena tiranija somatskega.

mainstream medijem in tako poleg običajnih seksualnih delavnic po ameriških univerzah in klubih piše tudi kolumno z nasveti za Playboy.

Vprašanje je le, če lahko reju nadenemo tako radikalno tančico kulturnega reformatorja – v našem primeru spolnega. Nikakor ne gre pozabiti, da »rave subkultura vsebinsko ni radikalna kot nekatere starejše subkulture, ki so temeljile če že ne na zahtevi po spremembi celotne družbe, vsaj na viziji lastnega, drugačnega, neobremenjenega življenjskega stila, ampak se kljub temu zdi, da s svojim fetišističnim poudarkom na zabavah ob koncertih tedna simbolizira konec subkulturnega pobega iz neskončnega produktivizma« (Stankovič, 1998: 813). Reju je subkulture spravil le v dogajanje ob koncertih tedna ter jih »oropal za vizijo drugačne prihodnosti« (prav tam). Reju nikoli ni sledil hipijevski kulturi, ki je s sloganom »Ljubi se, ne vojskuj!« želela skozi spolno revolucijo spremeniti svet. Slogan reju je »Mir, ljubezen, skupnost in spoštovanje« (www.albertson.edu).

8. SKLEP

Ne le da rejev ne vsebuje odrekanja, ki ga z askezo vsemogočne bogaboječnosti navadnega vsakdana zahteva moderna družba, nasprotno, svoje poslanstvo poskuša udejanjiti prav z nasprotnim: s hedonizmom in vdajanjem užitkom. Nenehno čutno uživanje je vrhovni smoter življenja. Nenehni klimaks, nenehno ponavljajoče se občutenje ugodja in osmišljanja sveta skozi hiperrealno resničnost ur, prebitih na plesišču, obkroženem z junaki, podobnimi tebi. Rejev se med rajverji navadno opisuje s prisotnostjo in odsotnostjo »prave energije« ob pretoku skupnega razumevanja in dojemanja trenutne stvarnosti, ki jih obdaja. Čeprav se zdi, da igrajo substance, predvsem ekstazi, v tehokulturi osrednjo vlogo, funkcionira ekstazi zgolj kot skupni imenovalac za instrument, s pomočjo katerega (ali tudi brez katerega) posamezniki težijo k ugodju. Psihološki dejavniki pri posamezniku zaenkrat še niso zadostno raziskani, zato vztrajanje pri medicinskih dokazih, ki jih je zanemarljivo malo, pa še ti so vprašljivi, ne ponuja nikakršnega odgovora na vprašanja, kje, kdaj in zakaj posameznik po zaužitju ekstazija uživa bolj ali manj oz. sploh ne uživa na tehno prireditvi. Osnovna ugotovitev tega diplomskega dela je torej, da je rejev, po bataillevsko, naperjen k nenehnemu ravnanju po iracionalnem racionalizmu in je po izročilu Velvet Underground s »queer ideologijo« prerasel klasično dojemanje spola in spolnosti. Je nagnjen k nenehnemu iskanju užitka, vendar namen užitka kljub temu ne gre iskati (le) v jemanju droge. Ekstazi je le sredstvo na poti k užitku, in ne namen sam po sebi.

V uvodu sem se vprašal, ali je rejev res postseksualni disco. Na to vprašanje lasko sedaj odgovorim pritrdilno, saj je jasno, da je na temeljih DJ-jevstva z začetka osemdesetih in pozneje na krilih disca zrasel tudi kult rejverskega gibanja. Prav odklon DJ-jev, ki so v obdobju disca veljali za »falirane« glasbenike, k trenutnim smernicam instrumentalnosti rock performansa je pomemben temelj današnjega pojmovanja pomena DJ-ja, ki je že zdavnaj prerasel v resnega umetnika, zmožnega vsaj takšnega, če ne celo večjega odziva občinstva, kot ga je dosegal klasični rockovski performans. Bi lahko stopili še korak dlje in trdili, da je rejev postseksualni disco, da je torej regenerirani disco? Z dokazovanjem užitka smo to zagotovo nazorno pokazali. Tukaj ne gre iskati odgovora le v klasičnem spolnem odnosu, ampak v cilju, h kateremu stremi subkultura, nagnjena k rejvu. Cilj nikakor ni končanje užitka, kar klimaks v končni fazi je, ampak nenehno udinjanje neskončni hiperrealnosti rejverskega trenutka. V smislu diferenciacije užitka gre pri rejvu zagotovo za določeno mero

postseksualnosti. Seveda je treba upoštevati tudi dejstvo, ki ga v svojem eseju »Rave subkultura in zagonetna devetdeseta« navaja Stankovič (1998: 811). V njem pravi, da je reyv kot dogodek ekstatičnega plesa v zadrogirani zamaknjenosti nadaljevanje evropske urbane boheme, ki sega prek kulture dandyjev in boemov devetnajstega stoletja vse do srednjeveškega karnevala in razpuščenega, veseljaškega študentskega življenja. Če bi malo karikirali omenjeno trditev, bi lahko celo dejali, da reyv ni le postseksualni samo disco, temveč postseksualna vsa zgodovina hedonizma – transformacija iskanja užitka v nekoliko drugačni smeri. Ob tem je mogoče zanimivo le dejstvo, da je kljub svoji revolucionarnosti odnosa tudi ta subkultura v stagnaciji in da ni bila sposobna slediti novovalovskemu mirovniškemu gibanju – kot se je to z rock&rollom zgodilo v šestdesetih – ob vojni v Iraku.

9. LITERATURA

Beukovič, Viktorija (2000): Rave kot mladinska subkultura devetdesetih let, diplomska naloga. Ljubljana.

Brown, Adam: Let's All Have a Disco? Football, Popular Music and Democratization. V: Steve Readhead (ur.) (1997): The Clubcultures Reader. Blackwell Publisher, Oxford.

Cowie, A. P. (1989): Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxford University Press, Oxford.

Dyer, Richard (1979): In Defense of Disco. V: Simon Frith & Andrew.

Eliade, Michael (1992): Kozmos in zgodovina: mit o večnem vračanju. Hieron, Ljubljana.

Focault, Michael (2000): Zgodovina seksualnosti (volja do znanja). ŠKUC, Ljubljana.

Focault, Michael (1998): Zgodovina seksualnosti 2: Uporaba ugodij. ŠKUC, Ljubljana.

Frith, Simon (1989): Zvočni učinki. UK ZSMS, Ljubljana.

Frith, Simon in Goodwin, Andrew (1996): From Subcultural to Cultural Studies. V Frith, S. in Goodwin, A. (ur.). On Record, London in New York, Routledge.

Gilbert, Jeremy (1999): White Light, White Heat. Jouissance beyond gender in the Velvet Underground. Living Thru Pop, London.

Goodwin (ur.) (1996) On Record, Routledge, London.

Gerksič, Tanja (2000): Ecstasy. Adrenalin, št. 26, Ljubljana.

Hauc, Petra (1998): Rave – od jutra in naprej. Dokumentarni film, TV Slovenija, Ljubljana.

Huges, Walter (1994): In the Empire of Beat: Discipline and Disco. V: Andrew Ross & Tricia Rose (ur.) (1994): Microphone Fiends. Youth Music & Youth Culture, Routledge, London.

Kramarič, Jože (1999): Prva tehno petletka. Mladina št. 34, Ljubljana.

Loboda, Robert (2000): Kriza rock kulture, diplomatska naloga, Ljubljana.

Mauss, Marcel: Telesne tehnike; Esej o daru in drugi spisi, SH, Ljubljana.

Portnoy, Sean (1999): »This is Fascism? Raves and The Politics of Dancing. V: Diettmar, K.J.H. in Richey, W. (ur.): Reading Rock'n'Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics, Columbia University Press, New York, str. 191–207.

Poschardt, Ulf (1999): DJ Culture, London.

Poštrak, Milko (1994a): Kje so subkulture danes? V: Socialno delo, letnik 33, april, št. 1. str. 36–37.

Redhead, Steve; Wynne, Derek; O'Connor, Justin (1997): The clubcultures reader; readings in popular cultures studies, Blackwell Publishers Ltd, Oxford.

Reynolds, Simon (1999): Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture, Routledge, New York.

Reynolds, Simon: Rave Culture: Living Dream or Living Death? V: Steve Redhead (ur.) (1997): The Clubcultures Reader, Blackwell Publishers, Oxford, str. 102–111.

Richardson, Michael (1994): Georges Bataille, Routledge, London.

Rikić, Snežana (2001): Rave kot oblika religiozne imaginacije, diplomsko delo, Ljubljana.

Rozina, Andrea (1999): »Rave: hedonistične ptice s konca tisočletja«, v: Peter Stankovič, Peter & Gregor Tomc & Mitja Velikonja (ur.) (1999): Urbana plemena – subkulture v Sloveniji v devetdesetih. ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.

Stankovič, Peter (2000): Rave in rock: meditacija o razlikah, ki morda niso to, kar si o sebi mislijo; Časopis za kritiko znanosti, Ljubljana.

Stankovič, Peter (1998): Rave subkultura in zagonetna devetdeseta: Teorija in praksa, Ljubljana.

Strehovec, J (1998): Tehnokultura – kultura tehna: Filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetike umetnosti, Ljubljana.

Sunčič, Maja (2001/02): Predavanja o tehnokulturi, klub K4, Ljubljana.

Štefančič, Marcel & Žerdin, Ali H. (1997): Rave in grave. Mladina št. 12., Ljubljana str. 49–52.

Škerl, Uroš (1999): »Intervju – Plastikman«. Delo, 31.7. 1999, Ljubljana.

Thornton, Sarah (1995): Club Cultures. Polity Press, Cambridge.

Tomc, Gregor (1999): »Teze o telesu«. V: Peter Stankovič & Gregor Tomc & Mitja Velikonja (ur.) (1999): Urbana plemena – subkulture v Sloveniji v devetdesetih. ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.

Velikonja, Mitja: Drugo in Drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih. V: Peter Stankovič & Gregor Tomc & Mitja Velikonja (ur.) (1999): Urbana plemena – subkulture v Sloveniji v devetdesetih. ŠOU – Študentska založba, Ljubljana.

9.1. Internetne strani

www.rockcritics.com

www.klubk4.org/electrotalk/default.html

www.drogart.com

www.dvojka.com

blueroom.dvojka.com/articles/el_kultura.html

www.ljudmila.org/anarhiv/Svojtok/spolnost.html

www.susiebright.com

www.scarletletters.com

www.albertson.edu