

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Cerk

Subkultura emo v luči postmoderne družbe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Cerk

Mentor:izr. prof. dr. Peter Stanković
Somentorica: doc. dr. Karmen Šterk

Subkultura emo v luči postmoderne družbe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Subkultura emo v luči postmoderne družbe

Subkultura emo v javnosti izzove neodobravanje. Njihove poteze, ki v javnosti vzbujajo skrb, so stanje večne potrtosti, žalosti in razočaranosti nad svetom; pravzaprav nad življenjem nasploh, kar naj bi izzvalo samopoškodbe in povečevanje samomora. Šokirajo tudi lastnosti emo moškega, ki je praktično izgubil skoraj vse attribute moškosti, ki smo jih nekdaj poznali, pojavil se je tudi trend biseksualnosti. Poleg tega se družijo le še na spletnih omrežjih in podpirajo potrošništvo s tem, ko gradijo svoj stil na podlagi potrošniških izbir. Glavni namen diplomskega dela je omenjene nenavadne značilnosti emo subkulture umestiti v kontekst postmoderne družbe. Onkraj nenavadnosti lahko namreč emo poteze vidimo kot logično izpeljavo postmoderne realnosti - gre za manifestacijo značilnosti družbe same. Preko subkulture tako skozi pričujoči tekst prikazujem značilnosti postmoderne družbe, ki so omogočile nastanek emo fenomena: manifestacijo družbene realnosti v emo fenomenu opazujem na področju spremembe moškosti, kot smo ji priča v zadnjih nekaj desetletjih; na področju tesnobe, ki jo v postmodernem subjektu vzbujajo prikrita nasprotja družbe in v prevladujočem osebostnem tipu, ki ga različni avtorji opisujejo kot patološki narcis. Značilnosti enega se zrcalijo v drugem.

Ključne besede: postmoderna družba, emo subkultura, moškost, tesnoba, narcizem.

Emo subculture in the sight of postmodern society

There has been a lot of concern raised about emo subculture associated with its nature. Feelings of alienation and despair have become a significant part of emo lifestyle. For emo, not only the society but themselves as well have turned out to be a disappointment which evokes glorification of suicide and self-harm. Emo also represents a challenge to traditional masculinity. It is even cool to be bisexual. Further, emos socialize mostly on line and sustain consumer society by creating their style based on consumer goods. In this research paper I tried to set emo characteristics that seem out of the ordinary in the context of postmodern society - beyond the emoodnes there lies a derivation of the postmodern reality. Emo subculture is seen as a manifestation of the society. Through the subculture I portray some features of postmodernity that have enabled the rise of emo phenomenon. The manifestation of social reality is seen in the shift in masculine expression we have witnessed lately, in the sphere of anxiety which is the result of contradictions that derive from society and in the prevailing social character that is described as a pathologic narcissist. Characteristics of one are reflected in the other.

Key words: postmodern society, emo subculture, masculinity, anxiety, narcissism.

Kazalo

UVOD.....	5
1 SUBKULTURA EMO.....	7
1.1 NEJASNOST POJMA SUBKULTURE.....	7
1.2 NEJASNOST DEFINICIJE EMO SUBKULTURE	10
1.3 EMO MODNI STIL	11
1.4 RAZVOJ EMO GLASBENE SCENE.....	12
1.4.1 <i>Emo osemdesetih do začetka devetdesetih let</i>	12
1.4.2 <i>Emo devetdesetih let</i>	14
1.4.3 <i>Emo današnjega časa</i>	15
1.5 NAKOLI STRAŠI DUH EMO.....	16
2 EMO V LUČI POSTMODERNE DRUŽBE	18
2.1 MEJA MED SPOLOMA SE BRIŠE	19
2.1.1 <i>Mačo doživi preobrazbo</i>	20
2.1.2 <i>Emo moški</i>	22
2.1.2.1 Feminizacija čustvenosti.....	22
2.1.2.2 Feminizacija videza	24
2.1.2.3 Zasmehovanje emo moških.....	34
2.2 TESNOBA V EMO FENOMENU KOT IZRAZ NASPROTIJ POSTMODERNE DRUŽBE	36
2.2.1 <i>Padec avtoritet – svoboda ali tiranija izbire</i>	37
2.2.1.1 'EMOcionalni' odnosi.....	40
2.2.1.2 Uživanje v svetu padlih avtoritet	42
2.2.2 <i>Občutek manjvrednosti</i>	43
2.2.3 <i>Vpliv potrošnje na postmoderni subjekt</i>	45
2.2.3.1 Identitetne izbire skozi potrošnjo.....	47
2.3 NARCIZEM.....	49
2.3.1 <i>Narcistični beg ema v ideal virtualnih identitet</i>	50
2.3.2 <i>Biseksualnost v emo subkulturi</i>	52
3 SKLEP.....	54
4 LITERATURA.....	60

Kazalo slik

SLIKA 2.1: EMO ČUSTVENOST: EMO MOŠKI IN NJHOVA SAMOPREDSTAVITEV V OSEBNIH PROFILIH SPLETNEGA SOCIALNEGA MREŽENJA.	27
SLIKA 2.2: EMO MOŠKI IZRAŽA ŽENSTVENOST	28
SLIKA 2.3: EMO MOŠKI V VLOGI SEKSUALNEGA OBJEKTA.....	29
SLIKA 2.4: PRIKAZ S SPLETNEGA SOCIALNEGA OMREŽJA FACEBOOK: DVA EMO FANTA IZPOSTAVLJATA VIZUALNO PRIVLAČNOST SVOJEGA PRIJATELJA	32
SLIKA 2.5: PRIKAZ S SPLETNEGA SOCIALNEGA OMREŽJA FACEBOOK: PRIKAZ DAJANJA IN (NE)SPREJEMANJA KOMPLIMENTOV .	33

Uvod

Po mestu se širijo govorice, da naokoli straši duh emo, ki išče mlade duše brez pripadnosti. Vsi ga poznajo, a nihče ga ne pozdravi. Vsi mu hočejo biti podobni, a nihče tega ne prizna. Če te obsede, ti oči obrobi s črno, zakrije pol obraza, zamenja tvojo pozitivistično kolekcijo cedejev, te pahne v namišljeno depresijo in se nato nasloni na zid, čakajoč, da se začneš smiliti samemu sebi. Definitivno eden od najbolj bizarnih duhov nove generacije – pravi demon (Košir 2007, 26)!

Ob premišljevanju o emo subkulturi me je sprva spremljala misel, kako nenavadna, neopredeljiva in šokantna je ta nova subkultura, a nikjer nisem našla točke, kjer bi se emo resnično upiral sodobni družbi. Prva misel je bila, da mora biti s to subkulturo nekaj močno narobe, ker je izgubila kritični naboj. Pa je res tako?

Ob prebiranju različnih knjig, člankov in teorij o subkulturah pa sem začela razmišljati drugače. Prepričanje, da subkulture morajo biti kritične do družbe, temelji na mišljenju avtorjev sedemdesetih let, kot sta Mike Brake in Dick Hebdige. Trdili so namreč, da se subkulture razvijejo kot odgovor na prevladujoče pomenske sisteme; opredelili so jih kot dejanja upora, protesta, zavračanja mainstreama. Tudi danes so po mnenju Kuharjeve nekatere subkulture subverzivne, toda opozarja, da če jih gledamo zgolj na ta način, nastopi problem (Kuhar 2003, 156). V članku Subkultura ali kultura Kovačič v nasprotju z avtorji 'stare šole' na teoretski ravni analizira odvisnost subkulture od prevladujoče kulture in pravi (v Kuhar 2003, 156), da subkulture ne predstavljajo neke drugačne kulture, temveč zgolj oblikovno spremenjeno prevladujočo kulturo. Porodila se mi je misel in začela sem iskati podobnosti med današnjo postmoderno družbo in emo subkulturo. Kovačič pravi, da če pogledamo globlje razlike, ki presegajo način samopredstavljanja, dejavnosti in videza pripadnikov, raznolikost mladinskih subkultur ni tako impresivna kot površinske razlike (prav tam). Tako sem se odločila, da želim emo subkulturo obrazložiti skozi oči postmoderne družbe.

Emo v javnosti izzove neodobravanje, saj s svojimi lastnostmi razburja ne le staršev emo pripadnikov, toda celotno okolico. Njihove sporne poteze so stanje večne potrnosti, žalosti in razočaranosti nad svetom in življenjem nasploh, kar naj bi izzvalo samopoškodbe in povečevanje samomora. Šokirajo tudi lastnosti emo moškega, ki je praktično izgubil skoraj vse attribute moškosti, ki smo jih nekdaj poznali. Poleg tega se družijo le še na spletnih omrežjih in podpirajo potrošništvo s tem, ko gradijo svoj stil na podlagi potrošniških izbir.

Držo, ki se je pojavila znotraj emo subkulture, moramo po mojem mnenju nujno razumeti v kontekstu družbe. Namesto da negativno označimo subkulturo, sem

prepričana, da je pod drobnogled potrebno vzeti družbo samo in kaj nam nastanek takšne subkulture sporoča o naši družbi. Menim, da mora v vsaki družbi obstajati kulturna podlaga, ki subkulturi šele omogoči njen razvoj in prav to je tisto, čemur želim v tej nalogi posvetiti pozornost. Podobno kot pri odnosu jezika z resničnostjo: česar ne moremo govoriti, tudi ne moremo misliti, kar dobro izrazi tudi Verhaege (2002, 49): »Pravijo, da je jezik most, ki hkrati ustvarja brezno, ki ga premošča, in kar leži pod mostom, je izgubljeno«. V primeru subkulture: česar v družbi ni, se ne more pojaviti v subkulturi. Vsaka pojavna oblika torej, vsaka misel in vsaka subkultura za svojo manifestacijo potrebuje nekakšno podlago, jezikovno ali kulturno podlago, ki ji omogoči, da se izkristalizira. Besede omogočajo misli, družba omogoča subkulturo.

Preko subkulture torej želim skozi pričujoči tekst izpostaviti značilnosti postmoderne družbe, ki so omogočile nastanek emo fenomena. Zanimalo me bo, zakaj se je uspela uveljaviti subkultura mladih s takšnimi značilnostmi in te značilnosti analizirati skozi prizmo postmoderne družbe.

Najprej se bom posvetila subkulturi emo, jo opredelila in na kratko opisala, nakar bom v drugem delu bolj podrobno izpostavila posamezne značilnosti emo subkulture in jih skušala umestiti v kontekst današnje družbe. Katere so tiste ideje subkulture emo, ki so ji omogočile manifestacijo prav v tem času in v čem je pojav takšne subkulture logična posledica razvoja?

1 Subkultura Emo

1.1 Nejasnost pojma subkulture

Ko govorimo o emo subkulturi, ne moremo mimo obravnave subkulture in same uporabe konceptualnega okvira subkultur, kjer že na samem izhodišču naletimo na pojmovno zagato same definicije pojma subkultura.

Na samem začetku lahko opazimo bistveno pomanjkljivost pojma subkultur, ki s predpono 'sub' namiguje na hierarhično razumevanje in vrednotenje kulturnih elementov, ki dominantno kulturo, oziroma kulture postavlja nad vrednotne vzorce, ki so združeni znotraj subkulture. Angleški izvornik subculture, ki se je pri nas udomačil v prvih povojnih letih, namiguje na takšen podton razumevanja pojma subkulture in nas lahko zavede, da govorimo o nekakšni podkulturi (Velikonja v Stankovič in drugi 1999, 14). Bolj ustrezno slovenjenje pojma subkultura bi bilo v drugem pomenu predpone sub, namreč ob, torej obkultura ali sokultura, kot jo predlaga Kovačič (v Kuhar 2003, 156), ki zastavi subkulturo kot simbolni sistem »skupinskega Simbolnega« in predlaga manj hierarhično označevanje te bitnosti, namreč »ob-kultura ali so-kultura« (prav tam). Podton take neustrezne terminologije je uveljavljeno prepričanje, da obstaja v družbi zgolj ena, prava, glavna kultura ter da so druge manj vredne in zato pod njo ali ob njej. »Toda sam pojem kulture je konstitutivno pluralen: zgodovina ne pozna monokulturnih ali kulturno homogenih družb. Vsaka kultura, ki pretendira, da je širša, je dejansko sestavljena iz več medsebojno različnih, enako legitimnih, paralelnih kultur« (Velikonja v Stankovič in drugi 1999, 14).

Nadalje lahko pri razumevanju subkultur v grobem ločimo dve oziroma tri veje avtorjev: prve, ki subkulturo razumejo v pomenu 'sub' in jo postavljajo v »bolj ali manj očitne opozicijske odnose z glavnimi tokovi v družbi« (Velikonja v Stankovič 1999, 14) in pa druge, ki subkulturo razumejo v pomenu 'ob' in jo razumejo le kot del obstoječe, pluralne družbe: nekateri z argumentom, da upor in alternativa znotraj dominantne kulture sploh nista več mogoči, nekateri pa poudarjajo naravo postmoderne družbe in njeno pluralnost, kjer o eni sami, prevladujoči kulturi sploh ne moremo več govoriti.

Pri prvih, ki kot bistveno značilnost subkultur izpostavljajo kritično naravnost do družbe je moč opaziti vpliv zgodnjih britanskih kulturologov in stare tradicije preučevanja subkultur, ki je subkulture videla kot neke vrste

'ostanek' avtentične, opozicijske delavske kulture. S svojim subverzivnim prisvajanjem artefaktov popularne kulture in svojo inovativno estetsko pozo naj bi subkulturalna gibanja predstavljala pomembno sfero nasprotovanja hegemonskim prizadevanjem države. Vendar pa v zadnjem času postaja očitno, da tovrstna neomarksistična naziranja pretirano idealizirajo

mladinske subkulture in jim pripisujejo pomene, ki jih te verjetno nikoli niso imele (Stankovič 1998, 36).

Subkulturo prvi del avtorjev torej vidi kot nekaj, kar nasprotuje 'mainstream' kulturi. Brake tako trdi, da so subkulture "pravzaprav poskusi razrešitve kolektivno izkušenih problemov, ki se porajajo iz protislovij družbene strukture, in da subkulture porajajo oblike kolektivne identitete, iz katere je mogoče doseči individualno identiteto" (Brake 1983, 15), njihov nastanek pa je posledica posameznikovega nezadovoljstva nad njegovim položajem v družbi.

Sodobnih subkulturnih praks seveda ne moremo analizirati znotraj istih kriterijev, kot so to počeli avtorji v sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja, zato danes prevladujejo definicije subkultur, ki se pri opredelitvi subkultur ne opirajo več na kritičen naboj, ki naj bi ga subkultura *moralna* imeti. Velikonja (v Stankovič in drugi 1999, 14) tako opazuje dve plati obravnavanja subkultur v devetdesetih. Prva temelji na romantiziranju sodobnih subkultur kot uporniških, nekonformnih, politično subverzivnih, kar je posledica tradicionalne obravnave te teme v kulturnih študijah šestdesetih in sedemdesetih let. Po tej logiki subkulture, ki ne odražajo prevratniškega duha, subkulture sploh ne morejo biti. Drugo plat subkulture obravnava kot del vseobsegajočega dominantnega diskurza, v katerem naj bi bila nekonformnost stvar preteklosti, zakaj vsak upor in alternativa sta v teh časih lahko le marketinško sproducirana in sta zgolj nadaljevanje logike kapitala in dominantnih kultur z drugimi sredstvi. Iz tega izhaja tudi poenostavljajoče prestavljanje celotnega subkulturnega diskurza v dominantnega. »Češ, prave subkulture, njihova estetska, bivanjska, komercialna nekonformnost in razkol naj bi bili stvar preteklosti; danes da nihče ni več sposoben zares ponuditi alternative ali vsaj provocirati, pretresti in šokirati, saj naj bi bili vsi že od samega začetka lažni: narejeni, prodani, fabricirani, marketinško spretno promovirani« (prav tam).

Za današnji čas se zdi pa še najbolj primerna opredelitev subkultur s strani tistih avtorjev, ki subkulturo obravnavajo neodvisno od dominantne kulture, saj »mainstream namreč izgublja svojo centralnost« (Kuhar 2003, 156), s čimer se strinja tudi Stankovič (v Strežaj 2000, 14), ko pravi: »Prevladujoča kultura torej ni več tisto, kar je bila. Greš v trafiko in pogledaš revije; koliko je življenjskih stilov, ki dokazujejo, da ni več kulturne enosti. Zato tudi subkultura danes ni več opozicija, pač pa je nekaj legitimnega, uveljavljenega«. Sodobni svet opredeljujejo razlike, raznolikost, dinamičnost. Če se je včasih ljudi dalo kategorizirati po razredni pripadnosti, psiholoških tipih, generacijah, življenjskih stilih ipd., se nam vedno bolj zdi, da se svet upira vsakršnim klasifikacijskim shemam (Kuhar 2003, 156).

Bennett izpostavi dilemo, da subkultura tako lahko pomeni vse ali pa nič. Če torej sprejmemo, da obstajajo tako mainstream in alternativne subkulture, kako potem lahko določimo mejo (Bennett 1999, 64)? Thorntonova je prepričana, da je meja med

subkulturami in mainstreamom nekaj zelo neoprijemljivega, pač stvar različnih meril in situiranih sodb (Thornton v Stankovič 1998, 37). In ne samo to: novejša britanska raziskava kažejo, da sam mainstream kot množica najstniških potrošnikov pop kulture ne obstaja več, kajti nadomestila ga je zelo razpršena mešanica najrazličnejših subkultur (Thornton v Stankovič 1998, 37).

Subkulture v starem pomenu besede, kot ga je imela v času velikih subkultur punka, rocka ipd., tako sploh več ne obstajajo. Tu se pojavi problem pri uporabi tega termina pri opisovanju različnih mladinskih praks v času pozne moderne. Pridružujem se večini avtorjev v tem času, ki preučujejo različne fenomene, povezane s subkulturami, ko - kljub številnim pomanjkljivostim - v svojih tekstih še vedno uporabljajo pojem subkultur. Kot pravi Velikonja (v Stankovič in drugi 1999), je razlog za uporabo tega termina preprost: kljub upravičenim pomislekom in kritikam je uveljavljen in splošno sprejet tudi v najnovejši tuji in naši tozadevni literaturi. Pojem subkultura tudi jaz v pričujočem tekstu uporabljam zgolj kot tehnično, ne pa kot vrednotno rešitev.

Tomc (v Stankovič in drugi 1999, 12) podaja naslednjo definicijo subkulture, ki bi jo lahko aplicirala tudi na osrednji fokus mojega teksta, emo subkulturo. Tomc izpostavlja kot bistveno lastnost subkulture, da 'kulturno usodo' doživljajo na podoben način in so si podobni tudi v kulturnih vsebinah v duševnosti, kar se izrazi v posebno estetsko ustvarjalnost. Kot pravi sam (prav tam):

Oblikuje se kategorija ljudi, ki jih povezuje podobno doživljanje »kulturne usode« na trgu duhovnega blaga. Podobni so si po kulturnih vsebinah v duševnosti. Dokler se te podobnosti ne zavedajo, imamo opraviti z mladinsko kategorijo. Ko pa se neko število takšnih mladih ljudi vzajemno prepozna in identificira, imamo opraviti z mladimi, ki se zavedajo svoje posebnosti. Nastane mladina kot skupina. Ko pa se, če se, pojavi nato še skupina mladih ustvarjalcev, ki doživlja kulturno usodo na podoben način in jo izrazi skozi estetsko ustvarjalnost, lahko po njegovem mnenju govorimo o mladinski subkultur.

Emo subkulturo namreč povezuje posebno doživljanje kulturne usode – ves svet je naperjen proti njim in življenje je ena sama velika žalost, ki jo izražajo tako v glasbi kot tudi v visoko dodelanem subkulturnem stilu. Še bolj primerna definicija pri opisu emo subkulture pa bi bila definicija, ki jo ponudi Bennett, ki močno nasprotuje uporabi konceptualnega okvira subkultur pri preučevanju življenjskih stilov mladih. Kot pravi sam, je pojem subkulture »kot teoretičen okvir preučevanja postal prikladen strokovni izraz za vse možne oblike načina bivanja mladih, ki posegajo po določeni vrsti glasbe in stila« (Bennett 1999, 602) in zato poskuša najti alternativni teoretični okvir, ki bo upošteval stilski pluralizem, nestalne in hitro menjajoče se izbire kulture mladih v postmodernejši družbi.

Bennett vidi pojem subkultur kot zelo problematičen, saj predpostavlja rigidne meje, ki pa so dejansko bolj prehodne, minljive in v večini primerov bolj poljubne, kot to določa sam koncept s svojo konotacijo koherentnosti, povezanosti in soglasnosti, solidarnosti. Subkulture bolje razumemo, če jih gledamo kot kratkotrajna združenja s fluidnimi mejami in nezavezujočim članstvom. Pravi, da »vsakršen odnos med stilom, glasbenim okusom in skupino mladih še ni subkultura« (prav tam).

Bennett se tako naslanja na drugačno definicijo skupine v smislu postmodernih identitet. Skupino definira v smislu Maffesolijevih definicij plemen (Maffesoli 1996, 98). Plemena so skupine brez nekih rigidnih struktur, kot smo vajeni, bolj se navezujejo na določeno okolje, so stanje duha. Skupina ne predstavlja več nekega centralnega fokusa, ampak je zgolj ena izmed točk, kjer posameznik deluje in igra vlogo, ki je začasna. Identiteta je začasna. Skupina tako ni več nekaj trdnega in otipljivega (Bennett 1999, 604).

S pomočjo Maffesolijevega koncepta plemen Bennett opiše neopredeljivo in izmuzljivo naravo kolektivnih asociacij posameznikov v družbi, ki postaja vedno bolj potrošniško usmerjena (Maffesoli 1996, 97-98). Bennettov model za opisovanje subkultur se pokaže za idealno v sodobni postmoderni družbi, ko identitete niso več trdne in strogo določene; so minljive, začasne in spremenljive.

1.2 Nejasnost definicije emo subkulture

Na podobno zagato kot pri dilemi, kaj subkultura sploh je, naletimo tudi pri opredelitvi emo subkulture. Ne samo, da se srečujemo z množico različnih definicij in karakteristik, ki naj bi označevale emo subkulturo in s tem povezano nejasnostjo okoli te teme (Aslaksen 2006, 89), ampak se tudi nihče ne želi opredeliti kot pripadnik subkulture emo.

Greenwald (2003, 20), novinar in avtor knjige *Nothing Feels Good*, kjer kot glavni fokus opisuje emo subkulturo in predvsem emo glasbo, tudi pravi: »Emo je vir ponosa, tarča zasmehovanja...In kljub temu se nihče ne strinja o tem, kaj emo pomeni, nikoli ga ni bilo in ga še vedno ni benda, ki bi se uvrščal v emo žanr. Niti enega«. Izak Košir zadane bistvo, ko pravi: »Vsi ga poznajo, a nihče ga ne pozdravi. Vsi mu hočejo biti podobni, a nihče tega ne prizna« (Košir 2007).

Emo je okrajšava za 'emocionalni punk' ali 'emocionalni hardcore', pa vendar je kot žanr doživel toliko preobrazb, da je postal zelo izmuzljiv pojem, za katerega je težko, če ne že nemogoče postaviti opredelitev, ki ne bi izzvala kritik. Pod 'emocionalni punk ali hardcore' lahko klasificiramo vrsto različnih glasbenih stilov. Tako znotraj same glasbene scene kot tudi izven nje, kot sem že omenila, ni soglasja o definiciji emo žanra, zato se pri obravnavi tega žanra, kot pravi Greenwald (2003, 4), pojavi velik problem, saj se zdi, kot da sploh ne obstaja, pa vendar je prisoten. Emo v veliki meri obstaja le v očeh oboževalca. Tudi Izak Košir (2006), slovenski poznavalec tovrstne

glasbe, ugotavlja, da je emo glasbo zelo težko definirati, pojem je namreč zelo širok in zajema stile od akustičnega kantavtorstva do veliko bolj surove screamo zvrsti. Emo je žanr, pod katerega se podpiše zgolj peščica avtorjev in glasbenih skupin, saj je tudi sama oznaka pridobila rahlo slabšalno konotacijo. Navadno se skupine, ki izvajajo tovrstno glasbo, raje opredelijo v melodični hardcore ali punk, kot pa da bi bili vrženi v neopredeljivi emo glasbeni koš (Aslaksen 2006, 32). Prav tako Greenwald (prav tam) navaja, da si nobena skupina ne bi želela biti označena kot nekaj, kar sploh ne ve, kaj predstavlja, saj je bil izraz emo nekdanj zelo težko opredeljiv in tudi premalo razširjen, danes pa je izraz emo postal že tako razširjen, da je skorajda nemogoče opisati, kaj emo sploh je.

Mnogi so mnenja, da se je žanr spreminjal v tolikšni meri, ker sta si ga prisvojila trg in mediji in zavračajo oznako emo kot nesmiselno, preko katere mediji le stereotipizirajo določeno vrsto glasbenikov (Aslaksen 2006, 88). Z njim se strinja tudi Greenwald, ko pravi, da »bende razvrščajo v žanre publicisti, založniki in mediji, zanesljivo ne bendi sami« (Greenwald 2003, 4). Dodaja (prav tam), da se člani skupine Rites of Spring, ki veljajo za začetnike emocore glasbe, z oznako emo niso nikoli strinjali, hkrati pa dodaja, da si tudi druge skupine niso želele dobiti te oznake.

1.3 Emo modni stil

Greenwald (2003) zaključuje, da emo različnim ljudem pomeni različne stvari. Pomen glasbe se je namreč postopoma umikal svetovno razširjenemu gibanju v obliki čustvovanja in stila. Danes je izraz emo tako lahko obravnavan kot glasbeni žanr, ki z glasbo poudarja intenzivnost čustev, v svoji poeziji pa se dotika tem osamljenosti in potrnosti; lahko označuje melanholično stanje duha; največkrat je izraz sinonim za depresijo, patetiko, naveličanost, obupanost in žalost; najbolj pogosto pa se verjetno manifestira v temačnem in posebnem stilu oblačenja in vedenja. S tem se strinja tudi Dekel (2008), ki pravi, da je to, kar je bilo nekdanj iskrena umetniška oblika, danes postalo modna zapoved, kar je privedlo do tega, da se emo bende pogosto določa glede zunanjega videza članov in se ne ozira toliko na njihov glasbeni stil.

Popkinsova (2006) pri opisovanju izraza postavi dve zanimivi vprašanji: če je emo glasbeni stil – v čem se pravzaprav razlikuje od punka in če je emo modni stil – v čem se razlikuje od gotov. Na zastavljeno vprašanje odgovarja več avtorjev, ki emo stil obnašanja in oblačenja opisuje za nič novega. Emo slog je na nek način specifičen, ni pa posebno izviren - je večinoma sestavljanka prejšnjih subkulturnih elementov na način, kot ga opisuje Hebidge (1980), in sicer kolaž različnih stilov, s čimer se strinja tudi več avtorjev. Emo stil opisujejo kot lepenko subkulturnih elementov, pri čemer so darkerske subkulture vplivale na slog oblačenja in ličenja; modni dodatki posnemajo slog punk generacije; elemente duhovnosti, umirjenosti in prekomerne občutljivosti pa je emo prevzel od hipijevske kulture (Mager 2008a; M.C. 2008). Balanck (2008) dodaja, da so v emo stilu tudi deli retro punka, japonskega in gotskega stila. S tezo, da emo

slog ni nekaj povsem novega, se strinja tudi Poetto (2006), ki meni, da gre za tradicionalni kvazi punk videz s črnimi oblačili, piercingi in pobarvanimi lasmi, ki se je nato usmeril v indie modo iz 'second hand' trgovin, premajhnimi majicami z velikim tiskom, očali z roževinastimi okvirji, ki so bili sinonim za piflarje, in športnimi copati All Star. Phillips (2008) o emo glasbi pravi, da je emo punk s strtim srcem, Košir (2006), da gre za punk s šminko.

Pri emo stilu je najbolj nenavadno to, da je moda pravzaprav univerzalna – kar velja za ženske, velja tudi za moške: ne le, da veljajo identična pravila oblačenja in obnašanja, temveč je tudi pojavna forma moškega skoraj neločljiva od pojavne forme ženske emo pripadnice. Moški vse bolj prevzema karakteristike ženske: od oblačenja, modnih dodatkov, ličenja in nenazadnje tudi do seksualnega objekta. V emo subkulturi se namreč pojavlja trend biseksualnosti. Več o samem stilu in kaj nam sporoča, bom pisala v naslednjem poglavju, kjer se bom posvetila 'novemu' tipu moškosti v postmoderni družbi, o biseksualnosti pa v poglavju o narcizmu.

Pomemben del emo subkulture je oziroma je nekdaj bila glasba, ki se je razvila iz punk glasbene scene v sredini osemdesetih let preteklega stoletja. V naslednjem podpoglavju bom orisala razvoj emo glasbene scene.

1.4 Razvoj emo glasbene scene

Razvoj emo glasbe bom v nadaljevanju razdelila v tri različna obdobja emo glasbe. Na tem mestu želim poudariti, da so ločnice med obdobji emo zvrsti seveda zamegljene. Omenjenih skupin nikakor ne želim etiketirati kot emo bende - vsaka omenjena skupina služi le kot smernica razvoja hardcore-a proti emo žanru. Zavedam se sicer, da ima omenjanje posameznih skupin svoje metodološke omejitve, kjer gre predvsem za t.i. metodologijo »vsak ima svojo zgodbo« (Šičarov 2002, 52), ki ne sodi v kontekst objektivnega diskurza, pa vendar glede na relativno slabo splošno poznavanje emo žanra želim nekako orisati in nakazati njegov razvoj.

Več avtorjev navaja, da se sama beseda 'emo' prvič pojavi v sredini osemdesetih let prejšnjega stoletja v Ameriki in se nanaša na glasbeno sfero. Sama beseda 'emo' je okrajšava za besedo 'emotional', kar pomeni čustveno (Greenwald 2003, Košir 2006). Uporabljali naj bi jo, ko so opisovali nastope glasbenih skupin, katerih člani so spontano postali na odru zelo čustveni (Košir 2006). Pogosto je bila scena v Washingtonu DC označena kot emocore, kar je pomenilo emocionalen hardcore.

1.4.1 Emo osemdesetih do začetka devetdesetih let

Glede narave emo žanra ni konsenza, pa vendar lahko njegove začetke najdemo v nastanku glasbenih predhodnikov tega žanra, v skupinah Minor Threat in Rites of Spring (Aslaksen 2006, 12), ki sta se pojavili v Washingtonu sredi osemdesetih let, ko je bila hardcore glasbena scena že zelo razvita. Idejni vodja skupine Minor Threat je bil

Ian Mackaye, ki izhaja iz punk in hardcore tradicije in je bil v tistem času tudi vodilno ime hardcore zvrsti. Za hardcore je značilen zvok hitrih kitar in omejen razpon čustvenih izrazov, ki je omejen na čustva jeze in odtujitve, nerazumljiva besedila in kratke, hitre skladbe. Ian MacKaye je prispeval svoj delež tudi pri ustanovitvi skupin, indie orientirane skupine Fugazi in zgodnje 'emo-core' skupine Embrace, ki sta bistveno spremenili tok underground glasbene scene (Aslaksen 2006, 8). Je tudi ustanovitelj in solastnik založbe Dishord Records, ki je pod okrilje vzela več ustvarjalcev emo glasbe (Radin 2008).

Tyrangiel (2002) pravi, da se je Guy Picciotto, hardcore glasbeni izvajalec, odločil, da bo punk spremenil iz medija, ki pretirano hvali agresijo, v medij, s katerim bo moč benda merjena z željo po deljenju lastne bolečine s svojimi poslušalci in tako je skupaj z Ianom MacKaye-om ustanovil skupino Rites of Spring. Glasba, ki so jo izvajali, velja za nek prelom v razvoju hardcore glasbenega karakterja. Predstavlja pomik k bolj umirjeni in bolj osebno izpovedni različici žanra. Greenwald pravi, da »se je množica na koncertih Rites of Spring popolnoma prepustila čustvom, ki jih je sprožil nastop. Množica je jokala...« (Greenwald 2003, 13). Podobno kot Guy Picciotto, tudi Ian Mackaye velja za avangardista emo zvrsti, saj se je odločil, da bo pustil za seboj mačistični hardcore slog in ustvaril nekaj bolj kompleksnega (Popkin 2006). Pomembno je izpostaviti, da glasbe Rites of Spring ne smemo enačiti z emo zvokom, kot ga poznamo danes. Bližje je namreč hardcore zvoku, predstavlja pa pomemben premik v razvoju hardcore-a.

Postalo je sprejemljivo, da so bendi izražali bolj osebno izpovedna čustva (Aslaksen 2006, 8), glasbo so začeli jemati bolj osebno. Bolj priljubljeni so jim bili majhni, intimni koncerti, osredotočili so se na bolj osebno in ponotranjeno interpretacijo punk-rocka. Koncerti so bili nabiti s čustvi in ravno zaradi teh značilnosti so bili mladim hitro blizu (Greenwald 2003). Medtem ko je podedovan hardcore poudarjal jezo in hrup, je nova glasba dala enak poudarek tako melodiji, kot tudi emocionalni katarzi (Poetto 2006). Njihov namen ni bil s prstom kazati na krivice, ki so se dogajale v svetu (tako kot je to počel hardcore), temveč soočiti samega sebe z lastnimi omejitvami.

V kratkem je emo glasba v Washingtonu DC začela vplivati tudi na druge glasbene skupine. Njihove plošče so bile večinoma izdane pri eni založbi, in sicer Dishord Records, katere soustanovitelj je Ian MacKaye. Založba je podpirala razvoj neodvisne punk glasbe. Zavzemala se je za načelo 'naredi si sam' in tudi prodajala izdelke po nižji, nekomercialni ceni. Najverjetneje je zaradi naravnosti in nekomercialnosti prvi val emo glasbe poniknil v zgodnjih devetdesetih letih, z razpadom vseh pomembnejših skupin te zvrsti (Greenwald 2003).

1.4.2 Emo devetdesetih let

V drugi polovici devetdesetih let zasledimo novi val tako imenovane emo glasbe, tokrat v manj kaotični in bolj melodični obliki (Košir 2006). Medtem ko je prvi val emo glasbe z razpadi najbolj vplivnih bendov začel bledeti, je emo sredi devetdesetih začel slediti indie sceni, ki se je zgledovala po zvoku zasedbe Fugazi, ki je v svoji glasbi združeval elemente hardcora, metala, funka in jazza. Našla sta se torej hardcore in indie in nastal je nov emo zvok (Greenwald 2003).

Nastanku drugega vala emo glasbe je botroval tudi album *Diary* skupine Sunny Day Real Estate, ki je izšel leta 1994 in ga mnogi vidijo kot točko preobrata emo glasbe od hardcore zvoka proti bolj dostopnim mainstream ritmom, kot je emo poznan danes (Aslaksen 2006). Vzbudil je veliko pozornost na nacionalni ravni in s tem povzročil zanimanje širšega kroga ljudi za njihov stil glasbe, ki so ga poimenovali emo (Greenwald 2003). Bend je hardcore korenine kombiniral z melodičnim vokalom in pop ritmom. Pevčeva melodičnost je bila naravnost osupljiva, v besedilih jasno izražena individualna občutja pevca pa so na koncertih poslušalcem zagotavljala dovolj varnosti, da so čustva, ki so jih pesmi na koncertu vzbujale, tudi izražali (prav tam).

Uporniški hardcore, rahločutna besedila in trpeč umetniški čut DC emo scene so uspešno združili Jawbreaker iz San Francisca (Greenwald 2003). Greenwald (prav tam) meni, da so bili praznina in depresija ob koncu srednje šole, socialni problemi in mladostne aspiracije za mladostnika aktualne teme. Besedila pesmi so bila mnogokrat temačna in metaforična, zagrenjenost in frustracije v njegovih besedilih pa so bile univerzalne in privlačne. Čustva je pevec ubesedil in izražal ter jih tako ustvarjal in ne le razlagal in opisoval. Poslušalci se niso poistovetili toliko s pesmimi, kot so se s pevcem, ki je v pesmih razkrival sebe in oboževalcem pustil, da ga preko pesmi spoznajo (prav tam). Jawbreakersi so po Greenwaldovem mnenju ustvarili prvega emo idola (prav tam).

Temelj emo gibanja poznih devetdesetih let pa predstavlja glasbena skupina Weezer in njihov album iz let 1996, *Pinkerton* (Montgomery 2004). Album je navduševal s svojo temačnostjo, negativna hrepenenja pa so najstnikom nudila izhod v sili in jim odprla vrata v svet z bolečino prežete glasbe (Greenwald 2003). S *Pinkertonom* je emo postal sodoben, popularen in profiten zvok občutljivega in vase dvomečega fantovskega pritoževanja (prav tam). Glasbena skupina Weezer je postala temelj emo gibanja (Montgomery 2004).

Emo scena je postajala vse bolj popularna na nacionalni ravni, ne več samo na regionalni in velike glasbene založbe so začele svojo pozornost usmerjati na emo skupine in s tem še povečevati popularnost žanra in ga s tem kapitalizirati. Mnogo glasbenih skupin se je temu uprlo in so raje ostali pri neodvisni miselnosti scene. Konflikt je doživljalo več pomembnih bendov, posledično jih je nekaj izmed njih tudi dokončno razpadlo (MacKaye 2008). Do konca desetletja je bil izraz emo že dobro

poznan tudi na mainstream sceni in emo glasba je bila v medijih označena kot najnovejši 'hip' glasbeni žanr (Greenwald 2003).

V začetku devetdesetih let je bila od hardcore-a podedovana oblika glasbe prepoznana kot emocore, vendar se je emo žanr kmalu začel cepiti in se vračati k prvotnim koreninam v obliki screama, prav tako pa se je tudi začel mešati s punkom (Poetto 2008). Screamo korenine se tako kot emo korenine raztezajo v Washington DC scene, vendar se žanra kljub temu razlikujeta. Od emo žanra se razlikuje predvsem po kontrastnih delih pesmi, polnih besnečega ritma in globokih, hripavih glasovih, ki imajo veliko več skupnega s trash in death metalom kot pa s punkom, emo žanrom in indie rockom (DeRogatis 2002).

1.4.3 Emo današnjega časa

V današnjem času je emo žanr pridobil mnogo negativnih oznak, med drugim so tudi emo bendi označeni kot jokavi ali depresivni, zaradi česar številni bendi iz devetdesetih let zavračajo svojo vpletenost v razvoj žanra (Taylor 2007). S popularizacijo žanra se je meja med punkom in emo zvokom še bolj zbrisala, emo žanru pa je bila dodana tudi pop rahločutnost, ki je že sicer dvoumen žanr naredila še bolj nejasen. Kot pravi Taylor (prav tam), se danes v emo žanr uvršča bende, za katere je vprašljivo, če so v tematiki svojih pesmi še vedno blizu izvorni emo glasbi, neizpodbitno pa drži, da njihova pripadnost popularni kulturi in pretiran pop zvok izdajata neodvisne vrednote, iz katerih žanr izvira. Konec 20. stoletja je bil emo žanr namreč neodvisen ter imel neodvisno skupnost, ki se ni podrejala zahtevam popularne scene (Tyrangiel 2002).

V enaindvajsetem stoletju se je emo gibanje v smislu glasbe umaknilo, preoblikovalo in se rodilo kot svetovno razširjena subkultura, vendar v obsegu stila, strasti in čustev (Poetto 2006). Izraz emo so pričeli povezovati z izražanjem močnih čustev. Pogosti stili oblačenja in vedenja, ki so postajali značilni za oboževalce emo glasbe, so se začeli imenovati emo. Dekel (2008) celo pravi, da je to, kar je bilo nekdaj iskrena umetniška oblika, danes postalo modna zapoved, kar je privedlo do tega, da se emo bende pogosto določa glede zunanjega videza članov in se ne ozira toliko na njihov glasbeni stil. Po drugi strani pa se tudi glasbene skupine, ki so le malo povezane z emo trendi, temveč zgolj izražajo čustva, povezuje z emo zvrstjo. S prebojem na MTV je emo žanr postajal čedalje bolj popularen, sam izraz emo pa je postal tako zamegljen, da je skoraj katerikoli indie bend, katerega pesmi poudarjajo melodijo in čustva, opredeljen kot emo bend. V mnogih primerih jim je bil izraz dodeljen zaradi glasbene podobnosti, podobnega stila oblačenja ali zaradi popularnosti glasbene skupine znotraj emo scene, ne pa zato, ker bi glasbena skupina igrala emo žanr glasbe (Greenwald 2003).

Konec devetdesetih let je bil emo raztegljiv žanr, s katerim so velike založbe želele prodreti na trg in ga spremeniti v mainstream glasbo (Sanneh 2006). Emo iz

devetdesetih je pustil odprte številne možnosti in Cris Carrabba si je emo zvok prikrojil po svoje. Uspel je s projektom Dashboard Confessional. Skupina se je znašla kot del razvijajoče se popularne emo scene. Njegova globoka besedila so bila osnovana na stilu zapisa iz dnevnika in globokih čustvenih izlivov, imajo močno osebno izpovedno noto, ki velikokrat izražajo čustveno bolečino. Skladbe so izrazito osebne narave, s temami izgube ljubezni in bolečine. »Carrabba predstavlja zelo mehko verzijo emo zvrsti z izrazito pop usmerjenostjo in se bolj prilega mainstreamu« (Greenwald 2003, 188-202). Greenwald pravi (2003), da Carrabba koncertni monolog spreminja v dialog, skrite misli pa v izjave javnega značaja. Obiskovalci koncertov poznajo besedila vseh pesmi in velikokrat se zdi, da niso oni prišli poslušat Carrabba, temveč on njih (prav tam). Po besedah DeRogatisa (2003) je z uspehom zasedbe Dashboard Confessional Carrabba postal 'obraz emo žanra'. Zaradi njegovega zrelega pristopa ga Sannehova (2006) označuje kot 'zrel obraz emo žanra', Tyrangiel (2002) pa meni, da je Carrabba prva 'emo zvezda'.

V istem obdobju so svoj prvenec izdali tudi fantje Fall Out Boy. Medtem ko je Carrabba trdo delal na tem, da bi omalovaževal prirojeno emo 'prismojenost', so jo člani zasedbe Fall Out Boy zaigrali in očitno je bilo nekaj prismojenosti prav tisto, kar so poslušalci želeli slišati (Sanneh 2006). Basist Pete Wentz danes velja za največjo emo ikono. S svojo držo sporoča, da danes za uspeh emo benda ni toliko pomembna instrumentalna kvaliteta benda, temveč besedila, s katerimi se najstniki lahko poistovetijo in predvsem edinstven zunanji videz (Callahan 2007).

Eden izmed bendov, ki se jih v današnjem času drži oznaka emo, je tudi britanska zasedba My Chemical Romance. Michelova (2006) skupino označuje kot trpeč, temačno zabaven pop punk bend, ki malikuje smrt. Na spletni strani revije Rolling Stone (Rolling Stone) je zapisano, da je bend punk žanr, poznan kot emo, izstrelil v mainstream glasbo, člane skupine pa spremenil v prve emo superheroje. V zadnjem času se bend srečuje z očitki moralne večine, da nagovarja najstnike k samodestruktivnosti, krivijo jih za samomore najstnikov, ki poslušajo njihovo glasbo.

Emo glasbo danes lahko prepoznamo predvsem po visokem vokalu pevca, ki ga spremlja pop ritem električnih kitar s punk vložki. Teme besedil se v veliki meri vrtijo okoli izgube ljubljene osebe. S popularizacijo žanra se pojavlja vedno več glasbenih skupin, ki širi meje glasbenega izraza. Zvok bendov se razteza na kontinuumu vse od disonantnega hardcore-a pa do bolj melodičnih, akustičnih zvokov kitar, kot jih lahko slišimo pri Dashboard Confessional.

1.5 Naokoli straši duh emo

Nastanek emo gibanja je, kot sem omenila, vezan na glasbene trende hardcore punka, ki se je v osemdesetih letih razvil v Združenih državah Amerike. Emo žanr je zdolgočasnim in otopelim najstnikom služil kot sredstvo za izražanje svojih predvsem negativnih čustev. To, kar se je v osemdesetih začelo kot glasbeni trend, je v

devetdesetih preraslo v množično gibanje, ki je vzporedno z glasbo oblikovalo tudi prepoznavni slog vedenja, oblačenja, striženja in ličenja.

V današnjem času se srečujemo z mladinsko tesnobno subkulturo, ki se ji reče emo in je s pomočjo interneta postala mednarodni najstniški fenomen (Kirsch 2006). S pomočjo informacijske tehnologije postaja žanr čedalje bolj priljubljen. Spletne portale socialnega mreženja Kirsch (prav tam) vidi kot virtualni center emo sveta, s pomočjo katerega se širi glasba in analizira besedila, omogoča pa tudi povezovanje privrženecv emo scene, ki prihajajo iz različnih hiš, ulic, mest, držav in kontinentov. Internet tako predstavlja glavni prostor druženja emo pripadnikov. Zaradi razvoja virtualne komunikacije bolj kot kdajkoli prej drži, da otrokom z dostopom do interneta ni nikoli potrebno biti resnično sam, poleg tega pa je internet zasebni medij, ki ga njihovi starši ne razumejo, medij, preko katerega lahko preprosto menjajo, dostopajo in delijo glasbo ter ideje, novice, občutke in podporo (Greenwald 2003). Avtor internet opisuje kot mednarodno čustveno mrežo, preko katere lahko sežeš in se nekoga dotakneš. Pripomogel je k hitrejšemu širjenju žanra in preko številnih forumov združuje mlade ljudi podobnih misli in nazorov. Simonova in Kelly (2007) pa internet označujeta kot prostor, kjer mladostniki slavijo svoj najljubši predmet – sami sebe.

Kdo je torej emo? Emo je že po definiciji bolj čustven in hkrati ni dovolj močan, da bi svoja čustva skrnil pred svetom. Na eni strani je introvertiran in sramežljiv, na drugi strani brezskrbno razkriva svoja mračna čustva svetu in z jokom priznava svojo ranljivost. Ker ga svet ne razume, se zateka k pisanju emo poezije, v kateri prevladujejo teme, kot so: 'življenje je trpljenje', depresija, jeza (Luv-emo). Tolažbo najde tudi v virtualnem svetu interneta. Ob številnih internetnih ponudbah druženja se emo končno počuti sprejetega med sebi enake.

Zanimivo je dejstvo, da izmed vseh čustev najbolj izstopajo negativna, pasivna čustva, čemur se bom bolj podrobno posvetila v drugem delu naloge, v poglavju o tesnobi. V emo subkulturi prevladujejo potrnost, žalost, splošno nezadovoljstvo, razočaranost nad svetom, itd., medtem ko so pozitivna čustva sreče, zadovoljstva zapostavljena. Ljubezen sicer igra pomembno vlogo v emo čustvenosti, vendar se zdi tudi to čustvo bolj otožne narave – zaznamovana je z nesrečno ljubeznijo, prevaro in razpadom partnerske zveze. Negativna čustva pa se stereotipno povezujejo tudi z lastnostjo, ki naj bi bila posebej značilna za eme – s samodestruktivnostjo. Pripadniki emo subkulture naj bi si z rezalnimi pripomočki zadajali poškodbe predvsem na rokah in nogah, ob tem pa tudi velja, da naj bi bil emo nagnjen k samomorilnosti. Izak Košir (v Mager 2008a) je prepričan, da »pri rezanju ne gre za poskus samomora, ampak je to njihova drža; ureznine potem skrivajo pod širokimi zapetnicami«.

Kako pa se emo pojavlja v medijih? V medijih se okoli te nove subkulture poudarja predvsem nevarnost avtodestruktivnosti in samomorilnosti in apelirajo predvsem na starše. Različni mediji, tuji in slovenski objavljajo številne prispevke, v

katerih poročajo o emo fenomenu, raziskujejo korenine žanra, opisujejo emo način življenja in oblačenja ter predvsem opozarjajo starše na nevarnosti, ki jih skriva emo scena. Tako je ameriška medijska hiša ABC 4 na primer objavila prispevek o emo sceni in jo prikazala kot eno največjih nevarnosti današnjega časa za odraščajočega posameznika in njegovo družino ter jo neposredno povezala s samopoškodbami in smrtjo (Cowan 2007).

V podobnem stilu je bil na Pop Tv v oddaji Preverjeno objavljen prispevek Irene Dolschon (2007) 'Ko se otroci režejo' - prav tako v duhu opozarjanja staršev, kjer je bila emo scena neposredno povezana z rezanjem žil. Toda, kot opozarja psiholog Tristan Rigler (2008) v bolj strokovno zastavljeni televizijski oddaji Jasno in glasno na TVS1, avtodestruktivnega vedenja ne moremo direktno povezovati z emo subkulturo, saj je to problem, ki se pojavlja še pred pojavom emov. Razlaga, da je takšno vedenje del psihopatološkega pojava, ki pa je bolj kompleksen in visoko subjektiven, daleč od tega, da bi lahko emo subkulturo videli kot vzrok tovrstnim nagnjenjem.

Na eni strani se soočamo s pretiranim moraliziranjem in ustrahovanjem pred emo subkulturo, po drugi strani pa se srečujemo z norčevanjem na račun posameznikov, ki so del emo scene, med čimer pa tudi bolj nasilne grožnje niso izjema.

Morda najbolj odmeven napad na emo pripadnike se je zgodil v Latinski Ameriki, ko so le-ti postali tarča nasilnih dejanj, predsodkov in medijskega obrekovanja (Phillips 2008). Emi so bili označeni kot homoseksualni, antisocialni pozerji, čudni ter fanatični (prav tam). Zaradi nestrpnosti do emo scene, so v Mehiki med mladimi izbruhnili številni nemiri. Anti-emi, kot jih imenuje Grillo (2008), so po mnogih mehiških mestih pripravljali organizirane napade na pripadnike emo scene. Emom so očitali homoseksualnost, pozerstvo, pretirano čustvenost, obtoževali pa so jih tudi glasbene kraje od žanrov, kot so punk, metal in rock, poleg naštetega pa je napadalce motila predvsem pomehkužena moda, ki ne spada v kontekst mačistične Mehike (prav tam).

2 Emo v luči postmoderne družbe

Drža, ki se je pojavila znotraj emo subkulture in sem jo opisala zgoraj, razkriva nekaj precej nenavadnih lastnosti emo pripadnikov. Stanje večne potrtosti, žalosti in razočaranosti nad svetom in življenjem nasploh, nam, ob stereotipih avtodestruktivnega vedenja, ki spremlja emo subkulturo, zbuja skrb. Šokirajo tudi lastnosti emo moškega, ki je praktično izgubil skoraj vse atribute moškosti, ki smo jih nekdaj poznali. Poleg tega se družijo le še na spletnih omrežjih in podpirajo potrošništvo s tem, ko gradijo svoj stil na podlagi potrošniških izbir.

Kot sem že omenila, sem prepričana, da je pod drobnogled potrebno vzeti družbo samo in kaj nam nastanek takšne subkulture sporoča o naši družbi. Preko subkulture torej želim skozi drugi del moje diplomske naloge izpostaviti značilnosti

postmoderne družbe, ki so omogočile nastanek emo fenomena oziroma nekatere značilnosti emo subkulture povezati z značilnostmi današnje družbe.

Najprej se bom posvetila konstrukciji moškosti in obliki, ki jo je zavzela v emo subkulturi. Opaziti je mogoče, da se meja med spoloma briše: že sam vizualni izgled moškega pripadnika te subkulture se namreč zelo približa izgledu emo ženske, pri čemer je moški začel posegati po ženskih značilnostih in ne obratno, kot smo bili temu priča pri punk subkulturi. Opazna je feminizacija moškega, ki jo bom skušala pojasniti s spremembo moškosti iz 'mačota' petdesetih let v t.i. 'novega moškega', ki označuje tip moškosti, ki se je začel pojavljati v zadnjih nekaj deset letih. Opazovala bom pomen čustvenosti emo glasbe ter emo modni stil. Dotaknila se bom tudi predsodkov in zaničevanja, ki so ga deležni emo pripadniki. Zdi se, da je glavni razlog za njihovo zasmehovanje prav omenjena manifestacija 'novega moškega'.

Potem bom z vidika družbe skušala ugotoviti, od kje lahko izvira takšna pasivna naravnost in zakaj so emi vzeli za svoja ravno mračna, negativna čustva. Poskusila bom torej prikazati, kako značilnosti postmoderne družbe lahko vplivajo na sodobni subjekt in izpostaviti nasprotja družbe, ki lahko sprožijo občutke tesnobe, ki so se izkristalizirali tudi v emo subkulturi. Pri tem se bom najprej posvetila značilnostim, ki so lastne postmoderni družbi, predvsem vprašanju ideologije svobode posameznika in njenim posledicam, spremembi medosebnih odnosov, zahtevam družbe, ki so naložene postmodernemu subjektu ter mehanizmom potrošnje. Vse naštete značilnosti vidim kot možnost, ki v emo subkulturi povečuje potencial občutenja tesnobnih čustev.

V zadnjem poglavju pa se bom v grobem dotaknila tudi pojma narcizma, in sicer le v točkah, kjer se v emo pripadniku kaže manifestacija značilnosti t.i. patološkega narcisa, družbeno-nujnega značaja posameznika v današnji družbi. Emo s svojo feminizirano moškostjo izraža tudi značilnost narcizma in eksibicionizma, obenem pa kaže močno čustveno odvisnost od okolja. Te značilnosti bom osvetlila v teoriji patološkega narcizma, nazadnje pa bom omenila tudi motnje na seksualnem področju, ki se kažejo v neizdelanem seksualnem objektu.

Emo značilnosti sem analizirala predvsem na podlagi pisnih virov, ob čemer sem si pomagala tudi z raziskovanjem po svetovnem spletu, ki mi je odlično služil pri vpogledu v emo subkulturo. Za razumevanje emo moškosti in narcizma mi je v največji meri služila analiza spletnih osebnih profilov omrežja facebook in poplava fotografij, ki jih spremlja, kot vir informacij so mi služili tudi spletni forumi.

2.1 Meja med spoloma se briše

Pred analizo moškosti, ki se pojavlja v emo subkulturi, naj se dotaknem same definicije spola, pri čemer se srečamo z delitvijo na biološki in družbeni spol. Biološki spol se nanaša na »absolutne razlike med vsemi moškimi in vsemi ženskami« (Kaufman

1994, 144), družbeni spol (moškost oziroma ženskost) pa na »asociacije in pomene, ki jih pripisujemo vedenju, značilnostim in občutjem moških in žensk« (Kacen 2000, 346).

Na tem mestu se ne nameravam posvečati dilemi, v kolikšni meri je spol biološko in v kolikšni družbeno determiniran. Kljub dejstvu, da se pri konstrukciji moškosti ali ženskosti medsebojno prepletata obe variabli, se bom jaz osredotočila zgolj na družben vidik konstrukcije moškosti.

2.1.1 Mačo doživi preobrazbo

Spol torej ni enotna kategorija, ki se definira že ob rojstvu, ampak je družbeno spremenljiva kategorija, ki se spreminja glede na družbeni kontekst in prav zato moška spolna vloga in moškost doživljata spremembe v svojem koncipiranju (Connell v Buić 2008). Najprej se bom posvetila razvoju moškosti od petdesetih let preteklega stoletja dalje, kot ga opisujejo različni avtorji, kasneje pa bom ugotovitve aplicirala na emo moškega.

Spremembe, ki jih je tradicionalen moški doživel v zadnjih nekaj desetletjih, večina avtorjev postavlja v osemdeseta leta. Novi moški je odraz družbenih sprememb, ki ga je povzročil padec avtoritet, nove tehnologije, razmah kapitalizma in emancipacija žensk, čemur se bom posvetila malo kasneje. Najprej se posvetimo metamorfozi moškega, kateri smo priča v zadnjih nekaj desetletjih.

Moški v petdesetih letih je bil 'mačo' moški, popoln proizvod patriarhalne družbe, ki je legitimirala moško nadvlado nad žensko in to se je jasno nakazovalo tudi v pojmovanju moškosti. 'Mačo' moški je bil delaven, discipliniran, razumski, ni imel lastnih potreb in želja. Njegova glavna naloga je bila poskrbeti za varnost in eksistenco družine (Seidler v Murn 2003, 14). Ni videl ženske duše, je pa rad gledal njeno telo. Bil je občutljiv na splošno mnenje in je bil produkt patriarhalne skupnosti, njegova varnost in identiteta mu je bila dana oziroma predpisana z družbo samo (Bly v Tacey 1997, 85).

Pomemben del odgovornosti za spremembe moškosti lahko zagotovo pripišemo feminističnim gibanjem, ki so se pojavila v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja. Vplivi feminizma sicer segajo na številna področja delovanja današnje družbe, a bom na tem mestu izpostavila zgolj del vplivov, ki ga je feminizem pustil v pojmovanju spolnih vlog: kot nasprotje naravni določenosti spolov je začelo prevladovati prepričanje, da je spol družbeno konstruiran. Ženske so izborile pravico po enakosti in enakopravnosti v družbi, so postale bolj samostojne, hkrati pa želijo moškega, ki bo ustrezal ženskim kriterijem: pojavi se zahteva po bolj nežnih in bolj humanih moških (Samuels v Tacey 1997, 86).

Moški so se na feminizem odzivali zelo različno, veliko se jih je počutilo zmedeno in negotovo, saj jih ženske niso več potrebovale in tako sploh niso več vedeli, kaj konec dvajsetega stoletja pomeni biti moški. O tem piše tudi Bly (v Tacey 1997, 85)

in pravi, da so moški »postali nezaupljivi do svoje moškosti, spraševati so se začeli, kaj je moško in moškost«.

Po besedah Blya (v Tacey 1997) moški v osemdesetih letih preteklega stoletja postane očarljiv in dragocen. Bly ga imenuje 'nežen moški', ki ne želi škodovati Zemlji, je ekološko ozaveščen in ne želi sodelovati v vojnah ali delati za velike korporacije, je vegetarijanec in skrbi za svoj videz. Spolne vloge so se počasi spreminjale in prišlo je obdobje čutečega moškega. Podoba tradicionalnega moškega se je omehčala in prevzemati je začel nekatere značilnosti, ki so bile prej označene kot tipično ženske. Meja med spoloma se je tanjšala.

Lastnosti, ki se pričnejo povezovati s podobo novega moškega in v določenem pogledu prekinejo s tradicionalnim pojmovanjem moškosti, so:

- Moški postanejo konstruirani kot potrošniki (Kacen 2000);
- Izražanje čustev (Hondagneu-Sotelo in Messner 1994);
- Narcizem in skrb za telesno podobo (Nixon 2003);
- Rezentacije moških kot objekta pogleda (Nixon 2003).

Podobe novega moškega so v medijih prevladovale do poznih devetdesetih let (Jackson in drugi 2001, 1, 86), ko se rezentacije novega moškega pričnejo umikati rezentacijam 'novega mladeniča' (ang. new lad), pri čemer že samo pojmovanje označuje, da gre za vračanje k bolj tradicionalnim vidikom moškosti – v bistvu gre za nostalgijo po starih pojmovanjih moškosti. V očeh moških naj bi bil bolj resničen, avtentičen, kot opaža Sibley, se meje med moškimi in ženskami okrepijo (v Jackson in drugi 2001, 86). Novi mladenič opeva samski stan in se izogiba porokam, prisega na avtomobile in pitje alkohola (Jackson in drugi 2001, 77–86). Novi mladenič se je pojavil kot odpor proti novem, bolj čustvenem in feminiziranem moškem.

Očitno torej je, da je kavboj, ki se je nekdam na filmskih platnih neprizadeto spopadal tako s fizičnimi kot čustvenimi sovražniki, doživel temeljito prenavo. Angleški oglas za New Wool iz leta 1980 lepo ponazarja omenjeno preobrazbo: moški v volnenem puloverju preži na mestni ulici kot »volk, preoblečen v ovco« - nežen, a močan, občutljiv, a seksi, kul, a skrben (Craig v Jackson in drugi 2001).

Seveda pa danes, v družbi, ki jo opredeljujejo razlike, nikakor ne moremo govoriti o eni obliki moškosti. Enolična moškost je preteklost (Seidler 1997, 4). Whitehead (2002, 3) se strinja s Seidlerjem, ko trdi, da obstajajo številni načini, kako biti moški in tudi različne moškosti. Moderna moškost po Whiteheadu sploh ne obstaja, govorimo lahko le o moškostih, saj so pluralne in mnogovrstne, razlikujejo se v prostoru, času in kontekstu, izhajajo le iz kulturnega in družbenega momenta ter se neizbežno prepletajo z drugimi vplivnimi variablami, kot so seksualnost, družbeni sloj, starost in etnična pripadnost (Whitehead 2002, 34). Sočasno tako obstaja novi moški,

novi mladenič, tradicionalni moški, japi, motorist, profeminist, pripadnik tolpe, metroseksualec itd. (prav tam).

2.1.2 Emo moški

V tem podpoglavju se bom posvetila obliki, ki jo je zavzela moškost v emo subkulturi. Opaziti je mogoče, da se meja med spoloma briše. Opazna je feminizacija moškega, ki jo bom skušala pojasniti s spremembo moškosti iz 'mačota' petdesetih let v t.i. 'novega moškega', ki označuje tip moškosti, ki se je začel pojavljati v zadnjih nekaj deset letih. Osredotočila se bom na feminizacijo čustvenosti emo moških in feminizacijo njihovega videza. Obrazložiti bom poskušala tudi predsodke in zaničevanja, ki so jih deležni emo pripadniki. Zdi se, da je glavni razlog za njihovo zasmehovanje prav omenjena manifestacija 'novega moškega'.

2.1.2.1 Feminizacija čustvenosti

Še pred nekaj desetletji je veljalo, da pravi moški 'ne jokajo' – nasploh ne izražajo in kažejo svojih čustev. Moški je bil poosebljen je razuma in trdnosti, biti emocionalen pa je pomenilo biti nerazumski in je bila značilnost žensk (Seidler 1994).

Nasprotno pa že samo ime 'emo' nakazuje, da čustva zavzemajo pomembno vlogo v dojemanju te subkulture. Sama beseda 'emo' je namreč okrajšava za besedo 'emotional', kar pomeni čustveno (Greenwald 2003; Košir 2006) in predstavlja samo bistvo emo generacije. V samem bistvu emo subkulture je torej značilnost, ki je nekdaj v moškem svetu veljala za nedopustno – izkazovanje čustev.

Več avtorjev navaja, da se sama beseda 'emo' – 'čustveno' - prvič pojavi v sredini osemdesetih let preteklega stoletja v Ameriki v Washingtonu DC in se nanaša na glasbeno sfero, ki se je razvila iz hardcore glasbene zvrsti. Pogosto je bila scena označena kot emocore, kar je pomenilo emocionalen hardcore. Emo izraz naj bi uporabljali, ko so opisovali nastope glasbenih skupin, katerih člani so spontano postali na odru zelo čustveni (Košir 2006).

Greenwald o koncertih piše, da so bili nabiti s čustvi in da so bili mladim ravno zaradi teh značilnosti hitro blizu (Greenwald, 2003). V svojem delu opisuje razvoj emo glasbe in njenega karakterja. Glasbena skupina Rites of Spring iz osemdesetih let velja za nek prelom v razvoju hardcore glasbenega karakterja. Predstavlja pomik k bolj umirjeni in bolj osebno izpovedni različici žanra. Greenwald (2003, 13) pravi, da »se je množica na koncertih Rites of Spring popolnoma prepustila čustvom, ki jih je sprožil nastop. Množica je jokala...«. Podobno reakcijo v publiko so vzbudili kasneje tudi skupina Sunny Day Real Estate z albumom Diary, ki je izšel leta 1994. Pevčeva melodičnost je bila naravnost osupljiva, v besedilih jasno izražena individualna občutja pevca pa so na koncertih poslušalcem zagotavljala dovolj varnosti, da so čustva, ki so jih pesmi na koncertu vzbujale, tudi izražali (prav tam). Z Greenwaldom se strinja tudi Aslaksen (2006, 36-37), ki pravi, da je »izvajalcem emo glasbe zelo pomembna tudi

emocionalna povezanost z občinstvom, kar je stereotipno bolj ženska karakteristika. Občinstvu se čustveno povsem razkrijejo, kar predstavlja pomemben odklon od standardov moške čustvene izraznosti.

Čeprav emo ne kritizira načina prezentacije moškosti drugih izvajalcev, predvsem lahko na tem mestu govorimo o tradicionalnih vlogah rock, punk in hardcore glasbenikov, pa vendar predstavlja pomemben odmik od klasične moške vloge. O albumu Pinkerton emo glasbene skupine Weezer tako Greenwald (2003, 23) pravi, da predstavlja prelom s tradicionalno moško vlogo: »Ko je bil album uradno izdan, je bila pevčeva kljubovalna učenost osamljen poskus spodkopavanja rock'n'roll mačo držē«. Njihov album Pinkerton je navduševal s svojo temačnostjo, negativna hrepenenja pa so najstnikom nudila izhod v sili in jim odprla vrata v svet z bolečino prežete glasbe (Greenwald 2003). S Pinkertonom je emo postal sodoben, popularen in profiten zvok občutljivega in vase dvomečega fantovskega pritoževanja (prav tam).

Emo se je torej od ironije, značilne za punk, pomaknil bolj k čustveni iskrenosti (Aslaksen 2006, 15). S čustveno iskrenostjo Aslaksen želi povedati, da je emo veliko manj zavezan tradicionalni, mačistični reprezentaciji moške vloge, kot je bilo to v punku in hardcore-u. Medtem ko je podedovan hardcore poudarjal jezo in hrup, je nova glasba dala enak poudarek tako melodiji, kot tudi emocionalni katarzi (Poetto 2006). Romantična ljubezen ni več prikazana ironično, na zelo neposreden način je izpostavljena bolečina in zmedenost. Emo glasbeniki se ne bojijo, da bi izpadli občutljivi in ranljivi (Aslaksen 2006, 15). Emo je zanje način, kako močna in melanholična čustva neposredno preoblikovati v močne melanholične pesmi (Sanneh 2005). Iz opisanega je razvidno, da gre po stopinjah novega moškega, ki je prevzel nekatere tipično ženske lastnosti in postal bolj feminiziran v smislu izražanja čustev, hkrati pa omilil nekatere stereotipne lastnosti tradicionalnega moškega (Weissbacher 2003), tudi emo. »Navsezadnje je to enaindvajseto stoletje, doba novega moškega, čas ko je za moške mišljeno, da so občutljivi in uglašeni s svojo žensko stranjo« (Cashmore 2002, 119).

Novemu moškemu je dovoljeno izkazovanje čustev (Weissbacher 2003), in to se je v subkulturi emo jasno izkristaliziralo prav v izrazu glasbenega ustvarjanja. Tudi Greenwald (2003) piše, da je emo glasba postala glasba, v kateri izvajalec poslušalcu razkriva svojo dušo in mu ponuja vse, kar ima. Bendi svojo čustveno izkušnjo delijo s posameznikom, ki jih želi slišati ter mu preko glasbe ponujajo priložnost za identifikacijo. Emo bendi ne pripovedujejo o čustvih in čustvenih stanjih na splošno, ampak pretirano izražajo svoja osebna čustva. Član emo benda je terapevt, prijatelj, učitelj, psihiater, brat in idol. Marsikdo bi na tem mestu ugovarjal, da je vsa glasba čustvena, s čimer se seveda strinjam. Bolj se mi zdi bistven sam premik v razvoju punk veje glasbenega žanra, ki se je zgodil na prehodu iz punkovske jeze, kritične naravnosti in agresije – tipično moških lastnosti – v emo čustveno bolečino,

melanholičnost in zmedenost, kjer ni več moč zaslediti tradicionalno moške 'mačo' drže.

Pri vsem tem pa je izredno zanimivo tudi to, da je skozi razvoj emo glasbe od sredine osemdesetih let pa do danes mogoče opaziti, da se pomen glasbe manjša. Tej hipotezi v prid govori tudi dejstvo, da se je v enaindvajsetem stoletju emo gibanje ponovno umaknilo, preoblikovalo in se rodilo kot svetovno razširjena subkultura, vendar v obsegu stila, strasti in čustev (Poetto 2006). Izraz emo so pričeli povezovati z izražanjem močnih čustev in malokdo dejansko pozna dolgo zgodovino emo glasbe, ki je skozi svoj razvoj doživljala veliko sprememb. Pomen oziroma središčna točka zanimanja subkulture se je od čustvene glasbe pomaknila k sami čustvenosti. Sklepamo lahko na vpliv feminizacije subkulture same v smislu prodora ideje čustvenosti, ki je izpodrinila pomen glasbe. Na podlagi zgornjih ugotovitev se nam odgovor ponuja kot na dlani. V emo subkulturi je samo na področju glasbe že viden očiten premik v dojemanju čustvenosti tako glasbenih ustvarjalcev, ki izhajajo iz punk tradicije in ki so žanr preoblikovali v mehko, bolj čustveno verzijo, kot tudi njihovih poslušalcev, privrženecv emo glasbe in kasneje emo gibanja, ki v svoje središče identitete postavlja čustvenost.

Pri tem pa je paradoksalno, da je emo od vsega začetka pa do danes predvsem moška domena (Taylor 2007). Ženske so sicer sodelovale v nekaj bendih, vendar pa njihov vpliv ni bil ključen. Greenwald (2003) to pripisuje dejstvu, da je bil punk, natančneje hardcore, iz katerega emo glasbeni žanr tudi izhaja, zaradi agresije tradicionalno moška stvar. Vsekakor je zanimivo dejstvo, da so v pretežno moški sferi začele prevladovati teme, ki jih tradicionalno povezujemo z ženskostjo.

2.1.2.2 Feminizacija videza

Najbolj neposredno pa je vpliv spremembe moškosti mogoče opaziti v samem videzu emo moškega. Emo moški ni tipičen moški. Že na prvi pogled izstopa iz množice, je drugačen. Oblači se v ženske kroje kavbojk in oprijete majice. Njegov videz je izjemno dovršen. Ritual 'lepotičenja' se začne pri oblikovanju pričeske, nadaljuje z lakiranjem nohtov in ličenjem oči s črno barvico in maskaro. Podobo zaključijo modni dodatki: zapestnice, uhani in torbice. Vizualna podoba moškega ema se v skoraj ničemer ne razlikuje od ženske emo privrženke. Emo moda je pravzaprav zelo univerzalna. Kar velja za dekleta, velja tudi za fante: od frizure in oblačil do ličil in nakita (Vistropski 2008). Moški je začel posegati po stilu, ki je nedavno veljal za izključno ženskega.

Tako dekleta kot fantje se oblačijo v temna oblačila, kombinirana z zelo živimi barvami. Prisvojili so si motive, kot so lobanje, črtaste in kockaste vzorce v črni, beli in rdeči barvi (Košir v Mager 2008a). Nosijo tesno prilagajoče se majice z odtisi, večinoma najljubših bendov ali likov iz animirank (Glavan 2010). Bistven element emo stila so tudi številni modni dodatki: obrazni piercingi, pasovi z železnimi zaponkami, pripionke z

motivi glasbenih skupin, obroči za v lase, zapestnice in torbe za čez eno ramo, ki so posebej pomemben modni dodatek tudi za moške. Emo moški rad nadene tudi ženski model kavbojk. Aslaksen navaja, da so »ozke, ženske kavbojke dobro poznan del emo stila, kako in kdaj se je trend začel, je pa nejasno« (Aslaksen 2006, 38).

Morda najrazpoznavnejši element pa predstavljajo stilsko oblikovane pričeske. Najbolj zaželena barva las je črna. Sprednji lasje so daljši, zravnani in počesani čez eno oko, tako da zakrivajo dovršen del obraza. Zadnji so lahko neenakomerno postrženi in natupirani in dajejo videz neurejenosti. Pri oblikovanju pričeske emo uporablja nepogrešljiv ravnalec las ter veliko gela.

Obraz je bled v stilu darkerskih subkultur, oči so zadimljeno osenčene, ustnice blede, kar velja tako za ženske kot tudi za moške. Slednji redno uporabljajo ženska lepotilna sredstva. Dijak, ki se samega naravno ne vidi kot ema, v članku Ingrid Mager (2008, 12) pravi: »Sem urejen fant, dam nekaj na svoj videz in pri tem pač uporabljam tudi dodatke, ki so značilni za emo fante. Sem samozavesten in mi ni težko poseči po črni barvici za oči, sploh pa ne po likalniku za svoje franže – to je dejansko že rutina«.

Kot je razvidno iz zgoraj opisanega, je emo moški začel prevzemati stilske izbire, ki nekdanje niso sodile v nabor moškemu dovoljenih vizualnih oblik izražanja; ženski jeans, črna barvica za oči in maskara, lak za nohte ter modna torbica čez ramo ne izražajo moškosti, kot smo je bili vajeni v petdesetih letih preteklega stoletja, se pa pokažejo kot prav nič nenavadne, če jih osvetlimo z značilnostmi postmoderne družbe. Moška si danes od ženske mode izposoja elemente in tako ustvarja nove kombinacije. V moški modi se pojavijo bolj sproščeni in oprijeti kroji, živahnejši vzorci, oblike in teksture (Mai 2002, 35-36). Če se za ilustracijo ponovno oprem na punk gibanje, iz katerega se je emo prek hardcore-a razvil in kjer so ženske posegale po bolj robustnih kosih oblačil, ki so skrivala feminilno in seksualno stran žensk, pri emo subkulturi opazimo obraten proces – feminizacijo moškosti in narcističen eksibicionizem. Tudi Verhaege (2002, 92) opazi, da je moški začel posegati po ženskih značilnostih, kar pa poveže z odsotnostjo očeta v današnji družbi: »Vsak sin seveda ne ostane sin, toda kaj se mu zgodi, če nima očeta kot modela, s katerim bi se identificiral? V odsotnosti takega modela se številni sinovi obrnejo v drugo smer in postanejo popolne matere. Sporočilo je jasno in ironija zgodovine je v tem obratu. Medtem ko je morala ženska v preteklosti posnemati moškega, da bi 'prišla tja', se stvari zdaj gibljejo v obratni smeri« (prav tam).

Vrnimo se zopet na spremembo moškosti in pojav novega moškega, opisanega v prejšnjem poglavju. Sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja so spremembe v pojmovanju moškosti postale tako očitne, da so se družboslovci začeli spraševati o 'novem moškem', ki ga je britanski novinar in pisatelj Mark Simpson v svojem članku nekoliko satirično poimenoval metroseksualec in ga izstrelil v orbito medijskega zanimanja. Z njim je označil urbanega moškega, ki posveča veliko pozornosti svojemu

videzu, se depilira, je reden gost fitness studiev. Je narcis, ki uporablja kozmetične preparate in izvaja 'lepotne rituale', ki naj bi veljali za strogo ženske (Simpson 2008). Metroseksualec ali novi moški, ki se rad lepo oblači, skrbi za svoje telo, rad nakupuje, predstavlja spremembo v dojetanju tradicionalnih spolnih vlog in nakazuje nove. Govori se o feminizirani moški spolni vlogi in o feminiziranem moškem, ki se približuje konceptu androgenosti. Gre za moškega, ki naj bi bil drugačen od tradicionalnega, veliko bolj občutljiv, negotov, čustven, skrben in narcističen (Buić 2008).

Nemogoče je spregledati paralele, ki obstajajo med emo moškim in metroseksualcem. Poudarjena čustvenost, skrb za videz, obe v pretirani meri, sta značilni karakteristiki tako emo moškega kot metroseksualca. Še več, kažejo se nam še druge podobnosti. Pri opazovanju emo pripadnikov je opaziti, kako majhna je razlika v vizualnem izgledu emo fanta nasproti emo puncici. Ko sem pregledovala številne fotografije emov, sem se nemalokrat znašla v dilemi, ali vidim žensko ali moškega. Očiten je trend androgenosti.

Kuharjeva piše, da se v devetdesetih letih pluralizem moškosti končno prične kazati tudi v reprezentacijah moškega telesa, saj se poleg reprezentacij mišičastih moških teles v medijih pojavijo tudi reprezentacije moških s koščnim telesom in vdrtimi ličnicami ter androgeni modeli (Kuhar 2004, 39). Podobno ugotavlja tudi Vesna Milek, ki slikovito oriše spremembe v delitvi spolov, ki se okoli nas dogajajo. Iz revij in filmov, »v nas strmijo moški z otožnim ranljivim pogledom, z depiliranimi telesi, z obveznimi kvadrati na torzu in z mehko našobljenimi ustnicami« ter nadaljuje, da mediji »ponujajo novo podobo moškega, ki izgublja klasične atribute moškosti in se vse bolj približuje androgeni figuri« (Milek 2004, 27). Opis, ki ga ponuja Milekova, bi težko še bolj popolno opisal fotografije, ki jih emo fantje objavljajo na svojih profilih spletnih socialnih mrež. S svojim zapeljivim pogledom, ki razkriva nežnosti in zapeljivost, s svojimi koščnimi telesi in preišljenimi pozami, ki izražajo seksualnost, narcizem in androgenost, emi izražajo značilnost postmoderne - meje med spoloma se brišejo.

Spodnja fotografija Slika 2.1 prikazuje več fotografij emo moških, ki sem jih našla na svetovnem spletu. S fotografij je razvidna sprememba moškosti, kot jo opisujem zgoraj. Predvsem se jasno opazi težnjo po ekshibicionizmu in feminiziran stil emo moškega. Emo moški pravzaprav ne izraža nič manj ženskosti, kot ženske same. In če besede Milekove apliciram na emo moškega: S fotografij v nas strmi emo »z otožnim, ranljivim pogledom in našobljenimi ustnicami« (prav tam).

Slika 2.1: Emo čustvenost: emo moški in njihova samopredstavitev v osebnih profilih spletnega socialnega mreženja.



Vir: Facebook.

Nekateri menijo, da smo na zahodu priča oblikovanju androgenih, narcisoidnih osebnosti (Milivojević v Fister 2004, 96, 97). Prav ta androgenost, ki jo različni avtorji opisujejo kot značilnost postmoderne družbe, se prav posebej izrazi v emo subkulturi. Naslednja fotografija (slika 2.2) prikazuje, kako tanka je postala meja med spoloma v emo fenomenu. Prikazuje emo moške, ki sem jih našla na spletu: skrajni desni, zgornja sredinska in spodnja sredinska fotografija prikazujejo Alexa Evansa, ki je med najstniško kulturo znan po svojem emo videzu. Velja za enega izmed najbolj znanih emo ikon. Ostale fotografije prikazujejo naključne emo pripadnike. Vse fotografije izrazito izražajo žensko energijo – emo moški so prikazani v tipično ženskih pozah in izražajo žensko čutnost.

Slika 2.2: Emo moški izraža ženstvenost



Vir: Facebook.

Tako kot je industrijska revolucija pomembno vplivala na pojmovanja moškosti in ženskosti, se sedaj dogaja s potrošniško družbo. V obeh primerih je moda pripomogla k drugačnemu pojmovanju moškosti. Če je industrijska revolucija še poglobila razliko med moškim telesom kot telesom, ki je namenjeno fizičnemu delu, in ženskim 'šibkim' telesom, ki ni primerno za fizično delo, pa v potrošniški družbi tako moška kot ženska telesa ocenjujemo na podlagi njihove simbolne in ne uporabne vrednosti. Tako pride do sprememb tudi v moški modi, sprememb, ki moškim ponovno omogočajo večjo mero ekshibicionizma, narcisoidnosti in jih obenem postavljajo v vlogo opazovanih objektov (Nixon 2003, 299, 314).

V revijah, namenjenih moškim, se poleg slečenih ženskih teles danes pojavijo tudi idealizirana moška telesa (Kuhar 2004, 37, 78–81). Revije si po svojih najboljših močeh prizadevajo spodbuditi moške, da o sebi razmišljajo v okviru videzov in postajajo venomer bolj ekshibicionistični« (Barnard 2005, 193). Sodobni moški je torej ekshibicionističen, narcističen in androgen, kar se je, kot sem že prikazala, izrazilo tudi v emo subkulturi. Emo sebe obožuje in se narcistično razkazuje kot seksualni objekt.

Spodnje fotografije (slika 2.3) prikazujejo naključne emo fante, ki sem jih našla na spletu. Mnogi emo pripadniki podobne slike, kjer na erotičen način razkazujejo svoje telo, postavljajo na ogled javnosti v svojem profilu spletnih socialnih mrež, predvsem na facebooku¹. Da je emo narcističen, se strinjata tudi Simonova in Kelly (2007), ki pravita, da preko interneta mladostniki slavijo njihov najljubši predmet – sami sebe.

Slika 2.3: Emo moški v vlogi seksualnega objekta



Vir: Facebook.

Barnard (2005, 192) pravi, da so bili moški v določenem zgodovinskem obdobju že v položaju opazovanega objekta. To potrjuje na primeru dandija, gizdalina osemnajstega in devetnajstega stoletja, ki se je intenzivno ukvarjal s svojo zunanostjo in porabil veliko časa za prefinjeno izpopolnjevanje kod oblačenja ter sklepa: »Dandijevstvo je torej po vsem sodeč neka priložnost v preteklosti, ko so bili moški tako narcistični, kakor je to po navadi pripisano ženskam, čeravno niso bili v enaki meri ekshibicionistični« (prav tam), kar pa brez velikih zadržkov lahko apliciramo tudi na del sodobnih moških: metroseksualce in brez dvoma tudi emo pripadnike. Še več, emo moški se kažejo nič manj eksibicionistično kot njihove ženske 'kolegice', kar bom ilustrirala na podlagi opazovanja njihovih facebook spletnih profilov.

Tudi Barnard pravi, da po vseh indicijah dandijevstvo še zdaleč ni pozabljeno, saj bi bilo nemogoče prezreti njegove številne povezave z modernimi moškimi. Ti ponovno vedno bolj težijo k narcizmu in samooboževanju, zdijo se samozadostni (prav tam). Take reprezentacije moške pogosteje postavljajo v vlogo »pasivnih seksualnih objektov« (Melly v Nixon 2003, 293), saj moški niso prikazani v akciji, temveč obstajajo

¹ Facebook je od spletnih socialnih omrežij pri nas najbolj razširjen. Gre za nekakšno osebno spletno stran, omrežje, namenjeno povezovanju ljudi, na katerem lahko vsak na svojem osebni profilu objavi najbolj pikantne podrobnosti iz svojega življenja, fotografije, videoposnetke. Na vsako objavljeno vsebino lahko kibernetška javnost poda svoj komentar, opazko, kompliment.

zgolj zato, da drugi uživajo ob pogledu nanje. Podobno Barnard govori o dandiju: »S svojim razkazovanjem spolne privlačnosti je predstavljal neposreden izziv ženstvenemu – bil je videti neustavljiv in nedostopen hkrati, ženske pa so ga ljubile« (Barnard 2005, 192). Gre za neke vrste narcisistične identifikacije, užitke ob razkazovanju in reprezentaciji svoje moškosti, pa tudi užitke ob gledanju moških, ki se razkazujejo. Na ravni podobe je moškost v revijah zavestno sestavljena predvsem iz obleke in pričeske, poudarja pa se produkcija določenega videza (Nixon, 1992).

Tudi emo, se zdi, se javno razkazuje ravno zato, da bi drugi uživali ob pogledu nanj, sam pa bo ob tem prejel množico komplimentov. Spletni profili, kjer naj bi emo preživel večino svojega prostega časa, imajo popolno obliko za oglaševanje samega sebe – spletni profili kipijo od fotografij, na katerih emo pokaže dobršno mero ekshibicionizma in narcisoidnosti.

Profili na spletnih socialnih omrežjih so personalizirane forme, preko katerih se uporabnik izrazi in oblikuje identiteto. Opremljeni so z vrsto v naprej določenih kategorij, kjer lahko opredelimo svoj spol, izobrazbo, področja zanimanja itd. Možno je objavljane fotografij, video vsebin, komentarjev itd. in kot taki predstavljajo, kot sem že omenila, popolno obliko za samopromocijo uporabnikov.

Na profilih ustvarimo lastno identiteto. To me nehote spomni na spremembe, ki so se zgodile v tem, kako dojemamo svoje življenje, kot jih opisuje avtorica v spremni besedi knjige Renate Salecl (2007, 137):

Nekoč sem v newyorški knjigarni videla knjigo z naslovom All About Me (Vse o meni). Pogledala sem vanjo in ugotovila, da je skoraj prazna. V njej je bilo nekaj vprašanj o tem, kaj mi je všeč in česa ne maram, o življenjskih načrtih itd., vmes pa je bil prostor, kamor bi lahko vpisala svoje odgovore. Obstoj takšne prazne knjige nazorno kaže na spremembe, ki so se danes zgodile v tem, kako dojemamo svoje življenje. Ideologija poznega kapitalizma nas nagovarja kot subjekte, ki imamo popolno moč, da iz svojega življenja naredimo to, kar želimo. Danes je tako posameznik dojet kot nekakšen umetnik svojega življenja, kot nekdo, ki lahko racionalno izbira svojo identiteto, poslanstvo ter celo obliko svojega telesa. Ta ideja izbire pa paradoksnost ne vodi k večjemu zadovoljstvu ljudi, ampak prej povečuje tesnobo, občutke negotovosti in krivde.

Občutkom tesnobe in oblikovanju identitete se bom sicer posvetila malo kasneje, navedeno pa vseeno osvetli spletne profile iz druge perspektive. Profili tako predstavljajo dodaten umetniški ali poslovni projekt, kot Saleclova imenuje posameznikovo življenje (prav tam), kjer imamo popolno moč in posledično tudi odgovornost, da iz sebe naredimo, kar želimo. Facebook je kot prazna knjiga o nas samih, ki nas čaka, da jo popišemo.

Kot sem že omenila, sem ekshibicionizem in narcisoidnost emov opazovala na osebnih spletnih profilih emov, ki sem jih našla na socialnem omrežju facebook. Na

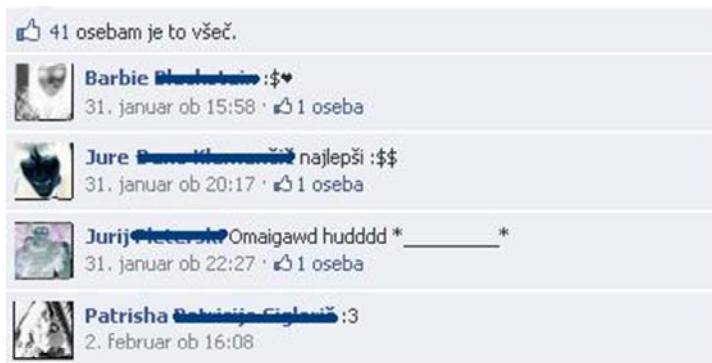
večini profilov sem opazila, da posamezniki objavljajo veliko število fotografij samih sebe, pri čemer pa ne gre zgolj za fotografije iz zabav, dopusta ipd., ampak predvsem za številne avtoportrete, ki jih postavljajo javnosti na ogled. S temi fotografijami se postavljajo v vlogo seksualnih objektov, na kar kažejo vsebine komentarjev pod njihovimi fotografijami. Zdi se, da se javnosti razkazujejo iz podobnega motiva, kot ga Nixon pripisuje novemu moškemu: gre za narcistične identifikacije, užitke ob razkazovanju in reprezentaciji svoje moškosti, pa tudi užitke ob gledanju moških, ki se razkazujejo. Kot sem že omenila, se zdi, da se emo javno razkazuje zato, da bi drugi uživali ob pogledu nanj, sam pa ob tem prejme narcistično zadovoljitev, na kar kaže tudi poplava komentarjev, ki se zvrsti pod tovrstnimi avtopotrjeti.

Že ob površnem pregledovanju profilov sem opazila, da število komentarjev, ki označujejo fotografijo emo fanta z »Všeč mi je«², ponekod presega tudi število osemdeset, poleg tega pa posamezna slika prejme tudi po nekaj deset komentarjev, ki jih večinoma pišejo njegovi 'facebook' prijatelji. Na različne načine izražajo komplimente, ki opisujejo izključno zunanji videz emo fanta in njegovo seksualno privlačnost na fotografiji. Pričnejo se v stilu (Facebook): »Lep si. =]«, »<3__♥ wow!«, « čist hud:*«, »čiz preveč dobra fotka ;**«, »perfect :\$, kjuut♥«, »Prelep.. ;\$ ♥«, »sam res... nimaš konkurence ;D, f<«, »Kjutt.:").*«, »ej tega kok je sexi :D«, »lajkam*-*♥«, PreeeHud.^ ^ ♥«, »Veš kaku bi te!«, »arrrrrRRRRRR« itd.

Pri tem je zanimivo, da tovrstni komentarji ne prihajajo zgolj iz ženskih vrst. Tudi moški sami pohvalijo videz drugega moškega, naj bo to njegov prijatelj, znanec ali pa le neznana pojava, ki jih zapeljivo gleda iz računalniškega zaslona, kar prikazuje spodnji prikaz iz facebooka. Slika 2.4 prikazuje komentarje, ki so našli mesto pod eno izmed omenjenih avtoportretov naključnega emo moškega. Prikazne slike in priimke sem prekrila, saj moj namen ni izpostavljati posameznikov, temveč so pomembni zgolj njihovi komentarji.

²Na facebooku imajo uporabniki možnost komentiranja vseh objavljenih vsebin. Pod vsako objavljeno vsebino pa je dodatno mogoče tudi izbrati vnaprej določeno možnost »Všeč mi je«, kar je prikazano tudi na sliki 2.4.

Slika 2.4: Prikaz s spletnega socialnega omrežja facebook: dva emo fanta izpostavljata vizualno privlačnost svojega prijatelja



Vir: Facebook.

Vidimo lahko, da tudi dva fanta komentirata sliko svojega moškega prijatelja (Jure in Jurij), kjer izpostavljata njegovo vizualno privlačnost, kar v tradicionalnem razumevanju družbenih spolov že morda presega raven heteroseksualnosti, česar se bom podrobneje lotila kasneje o poglavju o biseksualnosti emo pripadnikov. Na tem mestu to izpostavljam le v luči podobnosti ema z novim moškim, ki uživa ob pogledu na druge moške. Gledati in biti viden - voyerizem in ekshibicionizem - sta namreč osrednjega pomena za sodobno sebstvo (Langman 1992).

Navadno sledi odgovor 'fotomodela' na sliki, ki se komentirjem sicer zahvali, obenem pa z očitno lažno skromnostjo zanika svojo lepoto – seveda se ponovno sproži val komplimentov, ki potrjujejo njegovo popolnost, kar je vidno na sliki 2.5.

Slika 2.5: Prikaz s spletnega socialnega omrežja facebook: prikaz dajanja in (ne)sprejemanja komplimentov



Vir: Facebook.

Tako postmoderni subjekt zadovolji svoj narcizem, ko dobi zagotovilo svoje ožje in tudi širše socialne okolice, da je lep, privlačen in popularen. Kaže se značilnost, ki jo različni avtorji pripisujejo posebnemu socializacijskem tipu posameznika potrošniške družbe, subjektu, ki naj bi danes že prevladoval, patološkemu narcisu. Bolj podrobno se bom značilnosti ema skozi prizmo patološkega narcizma dotaknila kasneje.

Emo se torej skozi reprezentacije spletnih profilov predstavlja kot objekt občudovanja. Neal v postmoderni družbi skladno s tem opaža še en tip moškosti, in sicer spektakularno moškost, ki postavlja moškega v središče kot (erotičen) objekt, namenjen občudovanju. Spektakel moškosti je Steve Neale navezal sicer na oglase, v katerih je osrednja figura moški, ki pomeni fantazijo moči in nadzora in je namenjen identifikaciji (Neale v Hall 1997, 319), se pa prav tako termin kot idealen ponuja tudi za opis emo moškega, ki se na spletnih profilih ponuja v ogled javnosti. Take reprezentacije moške pogosteje postavljajo v vlogo »pasivnih seksualnih objektov« (Melly v Nixon 2003, 293), saj moški niso prikazani v akciji, temveč obstajajo zgolj zato, da drugi uživajo ob pogledu nanje.

Na podlagi ugotovitev v tem poglavju emo moškega vidim kot šolski primer manifestacije novega moškega, metroseksualca, spektakularnega moškega – je izkristalizacija novih moškosti, ki so se pojavile v zadnjih nekaj desetletjih. Emo se na prvi pogled zdi nenavaden, še posebno moški del, saj je zaradi svojega ekstremno feminiziranega stila izpostavljen homofobičnim kritikam in zasmehovanjem. Če pa pozornost od ema preusmerimo na družbo samo, postane jasno in povsem logično, zakaj se je oziroma zakaj se je emo lahko pojavil v takšni obliki. Ne le, da danes obstajajo trendi tovrstne moškosti, dejstvo je, da se je emo moški od srede osemdesetih let dalje sočasno razvijal z novim moškim in si z njim delil tudi družbene vplive, ki so ga oblikovali v čustvenega in feminiziranega moškega, ki skrbi za svoj videz in mu je ta zelo pomemben pri oblikovanju identitete. Poleg tega svoj popoln videz ekshibistično razkazuje očem širše javnosti, s čimer nudi užitek tako svoji narcistični in ekshibicionistični naravi kot tudi svojemu 'občinstvu', ki uživa zgolj ob občudovanju popolnosti – voyerstvo in ekshibicionizem sta namreč osrednjega pomena za sodobno sebstvo (Langman 1992).

V primerjavi z novim moškim je v emu videti mnogo in še bolj močno poudarjene lastnosti – družba se feminizira, posamezniki postajajo vedno bolj samovšečni in narcistični. Družbo zaznamuje trend androgenosti. Sprva nenavaden videz emo pripadnikov se nam ob povedanem pokaži v povsem novi luči. Kovačič trdi, da subkultura ne predstavlja neke drugačne kulture, temveč zgolj oblikovno spremenjeno prevladujočo kulturo (Kuhar 2003, 156), kar se v videzu in pomenu čustvenosti izrazi tudi v emo subkulturi.

2.1.2.3 Zasmehovanje emo moških

Emo subkultura se spopada z zaničevanjem in zasmehovanjem. Greenwald (2003) je prepričan, da je oznaka emo že od začetka odzvanjala nesimpatije in zgražanja, v današnjem času pa je emo žanr pridobil tudi mnogo negativnih oznak, med drugim so emo bendi označeni kot jokavi ali depresivni, zaradi česar številni bendi iz devetdesetih let zavračajo svojo vpletenost v razvoj žanra (Taylor 2007). S Taylorjem se strinja Aslaksen, ki slabšalno konotacijo pripisuje tipu moškosti, ki se je manifestiral v emu: »Ker emo izvajalci odprto govorijo o svoji ranljivosti in bolečini, je emo pogosto stigmatiziran kot jokav in pretirano čustven, tudi 'nemoški' ali celo ženstven v svojem čustvenem izrazu. To je zato, ker širše sprejeta reprezentacija moške vloge v tovrstnem glasbenem žanru ne dopušča bolj iskrenega izražanja čustev« (Aslaksen 2006, 17).

Emo je pogosto kritiziran zaradi svoje čustvene in melodramatične narave morda posebno zato, ker presega meje čustvenega izraza, kot je bil dovoljen znotraj punk in rock žanra (Aslaksen 2006, 17). Odgovor na zastavljeno vprašanje pa dopolni pogled Plummerja (2005, 188), ki pravi, da je poleg novega tipa moškosti še vedno prisotna tudi tradicionalna moškost, ki pa ob množici novih pojavnih tipov moškosti postane bolj negotova, kar se kaže tudi v reakciji na novega moškega, ki ga

tradicionalni moški označuje kot pomehkuženega, ga zato tudi prezira in označi za homoseksualca.

Zanimiv je tudi pogled Kimmela (2001, 275), ki pravi, da so moški pod stalnim nadzorom ostalih moških, ki jih gledajo, ocenjujejo, rangirajo. Demonstracija moškosti je namenjena odobritvi drugih moških, kajti drugi moški, njihov pogled in avtoriteta sta tista, ki zares štejeta. Tudi Bourdieu se strinja, saj pravi, da morajo posameznikovo moškost v njeni realnosti potrditi drugi moški, in sicer s priznanjem članstva v skupini 'pravih moških' (Bourdieu 2001, 52). Prav iz tega univerzalnega strahu pred ostalimi moškimi pa izvira homofobija (Kimmel 2001), ki jo je tudi marsikateri emo občutil že na lastni koži. O tem pričajo številna zasmehovanja emov na številnih spletnih forumih, ki že presegajo mejo dobrega okusa, še posebej pa se je homofobija proti emo sceni v Latinski Ameriki, natančneje v Mehiki, kot sem že omenila v poglavju, kjer opisujem odzive na emo subkulturo in njihove reprezentacije v medijih. Emi so bili označeni kot homoseksualni, antisocialni pozerji, čudni ter fanatični (Phillips 2008). Emom so t.i. anti-emi očitali homoseksualnost, pozerstvo, pretirano čustvenost, obtoževali pa so jih tudi glasbene kraje od žanrov, kot so punk, metal in rock, poleg naštetega pa je napadalce motila predvsem pomehkužena moda, ki ne spada v kontekst mačistične Mehike (Grillo 2008).

Grillo (prav tam) pravi, da je jedro problema homofobija, odgovor pa dopolni Kimmel (2001, 278), ki meni, da homofobija ni le iracionalni strah heteroseksualnih moških pred homoseksualnimi ali pa strah, da bi jih drugi imeli za geje. To je strah moških, da jih bodo drugi moški razkrili, jih emaskulirali ter svetu razkrili, da niso dovolj dobri, torej da niso pravi moški. Ta fobija izhaja iz temeljnega moškega prezira do vsega, kar se zdi pomehkuženo in nemočno, kar je vidno tudi v odnosu nekaterih moških do emo pripadnikov. Strah pred tem, da bi jih drugi imeli za geje ali premalo mošate moške sili k pretiravanju s tradicionalnim izkazovanjem moškosti, kamor lahko uvrstimo tudi zasmehovanje in poniževanje emov. Tudi Bourdieu je mnenja, da nekatere oblike poguma z namenom potrjevanja moškosti izvirajo prav iz strahu pred izgubo spoštovanja in občudovanja skupine, predvsem se moški bojijo izgube ugleda pred prijatelji in 'izgnanstva' v tipično žensko kategorijo cmeravcev in mehkužcev (Bourdieu 2001, 52), kamor je bil več kot očitno izgnan tudi naš emo.

Tudi Poeto (2006) krivdo za tovrstno izživiljanje nad privrženci emo scene vsaj deloma pripisuje kulturi mačizma, precej razlogov pa naj bi ležalo tudi v glasbi, ki je zaradi pretirane emocionalnosti in cmeravosti obravnavana s predsodkom, njeni avtorji pa zasmehovani – razlog zasmehovanja je homofobija in pa strah tradicionalnih moških, da jih bodo drugi moški razkrili, da niso dovolj 'moški' in da bodo izgnani v to tipično žensko kategorijo mehkužcev. Zato ustvarijo med sabo in 'cmeravci' ločnico, ki jo izražajo preko zasmehovanja in zaničevanja emo scene.

2.2 Tesnoba v emo fenomenu kot izraz nasprotij postmoderne družbe

Omenili smo že, da čustvenost v življenju ema zaseda pomembno mesto, v tem poglavju jo bom vzela pod drobnogled. Izak Košir pravi o emih: Tokrat si je subkultura izbrala »alter ego, ki je pretirano čustven, androgen in nagjen k pesimizmu« in nadaljuje »glasbene skupine, ki so jih vzeli za svoje, pa so jih zavrgle kot nezaželene otroke. Kako naj bodo po vsem tem veseli« (Košir 2007, 26)?

Na forumih je moč najti različne opise emov, ki opisujejo emovo pesimistično čustveno naravo. Spodaj navajam enega izmed njih: »Emo pripadnik je že po definiciji »bolj čustven« in hkrati ni dovolj močan, da bi svoja čustva skrtil pred svetom. Na eni strani je introvertiran in sramežljiv, na drugi strani brezskrbno razkriva svoja mračna čustva svetu in z jokom priznava svojo ranljivost. Ker ga svet ne razume, se zateka k pisanju emo poezije, v kateri prevladujejo teme, kot so: 'življenje je trpljenje', depresija, jeza« (Luv-emo).

Zanimivo je dejstvo, da izmed vseh čustev najbolj izstopajo tista negativna, pasivna čustva: splošno nezadovoljstvo, mračna čustva, tesnoba, medtem ko so pozitivna čustva zapostavljena. Fant, skrit pod imenom Tu Nera, ki se išče v emo subkulturi, je dobil na slovenskem forumu glede emo obnašanja nasvet: »Obnašej se tko...kukr hodš, gledaš v tla...pa še skos tko mal frizuro popraulaš...pa tko mal bot zamorjen...ne se tko prouuu smejat...« (Emo life).

Njihov pogled v tla izraža nezainteresiranost za svet in njihovo razpoloženje naravnost k trpljenju. Zanimajo jih temačne stvari in vsemu, tudi najbolj preprostim in vsakdanjim pojavom, pripisujejo izdaten odmerek dramatičnosti (Glavan 2010, 9). V skrajnih oblikah naj bi način trpljenja zaradi neustreznih interpretacij privedel do hude depresivnosti oziroma povečevanja samopoškodbenega vedenja, predvsem površinskega rezanja oziroma povzročanja ran sebi, v blažjih oblikah pa je način obnašanja pogojen s povečano občutljivostjo, sramežljivostjo in črnim humorjem (M.C. 2008).

Čustvo ljubezni sicer igra pomembno vlogo v emo načinu življenja, a tudi to čustvo deluje bolj otožno. M.C. (prav tam) v spletnem članku Subkultura čustvovanja ali emo generacija piše, da so pozitivna, intenzivna čustva, kot je ljubezen, prav tako visoko vrednotena, »saj ob prenehanju slednjih, ostane toliko več razlogov za doživljanje negativnih čustev oziroma trpljenja«. Trditev se zdi smiselna, ko poslušamo besedila emo glasbe, večina pesmi govori o strtem srcu in propadli partnerski zvezi. Vsebina pesmi, ki je nekoč pokrivala raznovrstne teme splošne bolečine zaradi nesprejetosti, zožila na specifično bolečino ob propadlem razmerju (Tyrangiel 2002). S Tyrangielom se strinja tudi Aslaksen in pravi, da se »teme besedil v veliki meri vrtijo okoli izgube ljubljene osebe« (Aslaksen 2006, 11).

Z vidika družbe bom skušala ugotoviti, od kje lahko izvira takšna pasivna naravnost in zakaj so emi mračna, negativna čustva vzeli za svoja. Kaže se nam tudi skrajni umik v zasebnost, celo samopoškodovanje. Kaj bi lahko bil vzrok emo tesnobe v postmoderne družbi? Morda tudi sami kdaj občutimo tesnobo, za katero niti ne vemo, kaj je vzrok? Osrednji namen tega poglavja je pokazati povezanost med tesnobo in načinom, kako emo posameznik obvladuje svojo notranjo razklanost in nasprotja, ki zaznamujejo družbo. Osredotočam se predvsem na nasprotja, ki zaznamujejo družbo in lahko v postmodernem subjektu sprožijo tesnobne občutke.

Pri tem se bom najprej posvetila značilnostim, ki so lastne postmoderne družbi in v nas sprožajo občutja nelagodja in tesnobe. Obrazložila bom delovanje ideologije svobode in množice izbir, ki smo jih deležni v današnjem času. Dotaknila se bom odnosov, predvsem partnerskih odnosov, katerih narava se je v postmodernem času spremenila in predstavljajo večji izziv za ohranitev, kot je to veljalo včasih in kot taki sprožajo občutke nezadovoljstva. Obrazložila bom tudi predpogoj trošenja, in sicer v družbi obstaja zahteva družbe, ki nam zapoveduje užitek 'tukaj in sedaj', ki nas sili v izpolnjevanje idealov, ki pa jih nikoli ne moremo doseči. Tu so potem prisotna tudi druga sporočila družbe, ki pa nas z nasveti vseh vrst prepričujejo, naj jih poslušamo, saj bomo le tako dosegli pravo rešitev in tako v nas zbujejo občutke manjvrednosti.

Nato bom pod drobnogled vzela mehanizme potrošnje, ki nas vedno znova silijo v nov nakup, ki pa ne zadovolji naših pričakovanj in nam posledično zopet zada nove psihološke rane v obliki tesnobe. Najprej bom obrazložila pomen in lastnosti želje, ki je gonilo potrošnje, nadaljevala s pričakovanji, t.i. fantazmami, ki jih potrošnik naplete okoli potrošniškega izdelka. Ne funkcionalnost izdelka, razlog nakupa je vedno fantazma, ki jo temu izdelku pripišemo. Zaključila bom z opredelitvijo sodobnih identitet in pokazala, da sodobni subjekt pomemben del identitete gradi skozi potrošnjo, kar je očitno tudi v primeru subkulture emo.

Skozi naslednja poglavja bom torej skušala prikazati, kako vse opisane značilnosti postmoderne družbe vplivajo na sodobni subjekt in izpostaviti nasprotja družbe, ki lahko sprožijo občutke tesnobe, ki so se izkristalizirali tudi v emo subkulturi.

2.2.1 Padec avtoritet – svoboda ali tiranija izbire

Velike zgodbe in utopije so imele skozi vso novejšo zgodovino pomembno vlogo. Te zgodbe so vse po vrsti temeljile na različnih oblikah zasidranja človeka v kozmosu in v zgodovini. Bile so konstituens smisla in so ljudem dajale občutek trdne in stabilne identitete. Tvorile so podlago, kontekst, na katerem so posamezniki napeli in konstituirali svoje posamezne identitetne zgodbe. Zato so bili smisli teh zgodb tudi tako pomemben del ne samo skupinskih, nacionalnih, religioznih, političnih identitet, ampak so bili tudi podlaga posamičnih osebnih identitet in struktur sebstva (Ule 2000, 258).

V zahodni kulturi pa sta bili vera in tradicija omajani in pravila, ki so opredeljevala to področje, so izginila (Verhaege 2002). Verhaege razlaga, kako je svet izgubil t.i. sidrišča varnosti, pravila, ki so nekdaj posamezniku osmislila lastno delovanje in da se je bistven obrat zgodil v preteklem stoletju, ko smo izgubili vse avtoritete, ki so nam kazale smer na življenjski poti.

Funkcija avtoritete, ki je bila včasih sama po sebi razvidna resnica, utelešena v različnih likih, je danes izginila. Vzporedno s tem lahko v vsakdanjem življenju opazamo, da ni več temeljev za vzgojo otrok (Verhaege 2002, 81). Z besedami Verhaegeja: »Kam so vsi očetje šli« (prav tam)? V tem smislu je dvajseto stoletje naredilo popoln obrat in to skoraj neopazno. V prvi polovici stoletja smo imeli bradatega in brkatega patriarha z monoklom, ki ga je prevzemal občutek lastne pomembnosti, gospoda in gospodarja vsaj v lastni hiši, če že ne v širši skupnosti. Njegova avtoriteta je imela bolj malo opraviti z osebnimi odlikami. V glavnem mu je pripadala avtomatsko in malokdo je o njej dvomil. V začetku druge polovice stoletja pa se je ravnovesje nagnilo v drugo stran in od šestdesetih let dalje je postala vsaka avtoriteta avtomatično sumljiva. Marx in Freud sta veljala za intelektualna očeta spodbijanja avtoritete očetov, izvor frustracij in nevrotičnosti za ene, izvor izkoriščanja in zlorabe za druge. Študentje v majicah in kavbojkah so se združevali v kampanje proti uniformnosti vojske in industrije. V izobraževanje je vstopila svoboda in upor avtoriteti je postal nuja. K temu je pripomoglo tudi feministično gibanje in začele so se družbene spremembe, ki so nevede pometle s svojimi lastnimi temelji. V socioloških temeljih je bilo to opisano kot razvoj od avtoritarnega v bolj permisiven sistem. Namen tega je bila svoboda za vsakogar, še posebej za tiste, ki so bili tlačeni v preteklosti – ženske in otroke (Verhaege 2002, 81-82). Prišli smo do točke, kjer nobena avtoriteta zares več ne velja. Verhaege nato nadaljuje v kritičnem slogu, ko pravi, da je avtoriteta potrebna, nihče pa je ne zmore več zagotoviti:

Zdi se, da gre pri tem za vprašanje ravnotežja – avtoriteta je potrebna, vendar je ne sme biti preveč, in starše je treba prevzgojiti, da bodo obnovili ravnotežje v odnosu do svojih otrok. Zdi se, da ni nikogar, ki bi lahko zagotovil takšno prevzgojo, tako da so oboji, tako starši kot otroci, prisiljeni iti naprej, soočeni s tem pomanjkanjem. Skupaj tičijo na potaplajoči se ladji, katere kapitan je letel čez krov v enem od prejšnjih uporov. Kje so včerajšnji očetje (Verhaege 2002, 84)?

V drugi polovici dvajsetega stoletja so bile torej omejitve, ki so jih nekdaj opredeljevale avtoritete, odstranjene. Zid je padel in novo sporočilo je bila svoboda. V devetdesetih je trg nagovarjal potrošnika, da naj bo to, kar je; da ima moč spreminjati svojo identiteto med nešteto možnostmi in se upreti avtoritetam. To daje subjektu občutek popolne svobode, ta pa paradoksalno v subjektu sproži občutek utesnjenosti in nemoči. Tudi Kierkegaard povezuje tesnobo s svobodo oziroma »z aktualnostjo svobode kot možnostjo možnosti, ki jo vzbuja svoboda« (Salecl 2007, 50). To je

tesnoba pred samim seboj, ker si subjekt sam postavlja pravila in vse, kar naredi, je odvisno od njega. Za posledice lastnih odločitev je odgovoren sam. Točno ta občutek, da ima subjekt možnost nekaj narediti, pa sproža tesnobo. Zato vedno večja izbira, na kateri temelji potrošnja danes, sicer daje potrošniku na prvi pogled iluzijo svobode, vendar pa istočasno vodi v tesnobo. Schwartz (2007) govori o tiraniji svobode, saj z večanjem izbire premosorazmerno naraščajo tudi negativne posledice. Izbira v normalnih okvirih velikosti povečuje avtonomijo in kvaliteto bivanja. Za problematično se izkaže, ko je izbire enostavno preveč, kar pri subjektu vodi v slabe izbire in povzroča stres, tesnobo in celo depresijo. V procesu izbiranja se velikokrat sploh ne odločijo, če pa se, je njihov užitek v kupljenem produktu velikokrat zmanjšan, saj dejstvo, da obstaja na tržišču še veliko ostalih produktov, ki jih niso zbrali, pa bi celo utegnili ponuditi večji užitek kot kupljen produkt, povzroča pri potrošniku tesnobo, kar pa ne velja zgolj za potrošniške izbire, temveč tudi za pomembnejše življenjske izbire, kot so izbira študija, kariere, partnerja. Moderne točke varnosti so razpršene v nenehnem gibanju kolesja. Nič več nisi fant ali dekle, ampak Tristan ali Izolda, srfar, straight-edger, hard rocker, new ager, nekdo, ki je 'in' (Verhaege 2002, 124). Možnosti je neomejeno. V tem primeru možnost izbire posameznika ne osvobaja več, ampak ga tiranizira. Sodobnega subjekta tako vedno mučijo vprašanja, ali je njegova izbira pravilna: »Ali sem izbral pravi poklic, ali imam pravega partnerja, ali uživam zdravo prehrano, ali ljubim na najboljši možni način« (Verhaege 2002, 125)?

Danes lahko torej govorimo o t.i. preobilju izbir. V zadnjih dveh desetletjih je prevladovala ideologija, da bodo ljudje srečnejši in bogatejši, če bodo konstantno kupovali, v skladu s tem pa se je na eni strani pojavila velika množica novih proizvodov, proizvajalcev in prodajalcev, med katerimi so ljudje lahko izbirali, na drugi pa je ideja izbire postala cilj sama sebi. Nekateri družbeni teoretiki so začeli govoriti, kot sem zgoraj že omenila, o tiraniji svobode v sodobnem svetu, saj so »danes potrošniki prisiljeni k izbiranju, celo v stvareh, za katere si niso nikoli mislili (kaj šele želeli), da bi lahko imeli kaj vpliva nanje« (Salecl 2007, 51). Dozdevno nas tesnoba zgrabi iz dveh vzrokov: »prvič, ker se zdi, da sodobne družbe ne upravlja nihče več, in drugič, ker svoboda izbire ne daje večje moči potrošnikom, ampak korporacijam...Kot kaže, tesnobo pri ljudeh izziva oboje: tako to, da ni nikogar, ki bi imel nadzor, kot to, da tisti, ki izvajajo nadzor (korporacije), to počnejo na skrivaj« (Salecl 2007, 52).

Množica izbir nas tako po eni strani osvobaja od omejitev, ki jih je nekdanj človek imel na svoji življenjski poti, hkrati pa nam jemlje t.i. sidrišča varnosti, ki so nekdanj predstavljala konstituens smisla in so ljudem dajala občutek trdne in stabilne identitete. Spomnim se nauka, ki jo je učila rimokatoliška cerkev in ki dobro ponazori učinek izgube avtoritet, ki so nam nekdanj nudile varnost: *Predstavljaš si, da stojiš na balkonu, visoko dvignjenim nad tlemi. Kako se boš bolje počutil: z ograjo ali brez?* Danes smo tako sicer osvobojeni meja, a manjka nam ograja, ki nam je nekdanj zagotavljala občutke varnosti. Hkrati pa je odgovornost, *da ne bomo padli iz balkona,*

na naši strani. To je tesnoba pred samim seboj, ker si subjekt sam postavlja pravila in vse, kar naredi, je odvisno od njega. Ob tolikšni izbiri se pojavi mit, da lahko izberemo idealno možnost. V kolikor nam to ne uspe in izberemo slabe možnosti, nam to povzroča krivdo, tesnobo in celo depresijo.

2.2.1.1 'EMOcionalni' odnosi

Za emo, kot sem že omenila, čustvo ljubezni sicer igra pomembno vlogo v emo, a je tudi to čustvo zaznamovano z otožnostjo, bolečino in razočaranjem. Večina pesmi govori o strtem srcu in propadli partnerski zvezi. Vsebina, ki je nekoč pokrivala raznovrstne teme splošne bolečine zaradi nesprejetosti, se je zožila na specifično bolečino ob propadlem razmerju (Tyrangiel 2002).

Šlo bi za preveliko posploševanje, če bi se upala trditi, da emo ni zmožen ljubezni in da so vse njegove zveze že vnaprej obsojene na propad, pa vendar lahko ob tovrstni tematiki emo glasbe sklepamo, da so takšni scenariji vsaj mogoči, če že ne pogosti. Na zapletene ljubezenske odnose emo pripadnikov opozarja tudi Urša Rozman iz Centra za pomoč mladim, ko je za revijo Nika o emih dejala, da gredo »njihova vedenja v takšne ekstreme, da se že zaljubljujejo z mislijo in vednostjo, kako določen odnos nima prihodnosti in se bo tako in tako kmalu končal. In to bo potem povod za še globljo žalost, kar pa naj bi bilo dobro« (Mager 2008a, 13). Očitno je, da tudi ljubezenski odnosi niso več tako trdni, kot so bili včasih.

Razmerje med spoloma se vedno razvija na podlagi kulturno determiniranega skupka pravil. Vsaka etnična skupina ima svojo lastno tradicijo, povezano z lastno vero in zgodovino, in to določa naravo para. Sledeč temu odkritju ni težko priti do naslednjega koraka. V zahodni kulturi sta bili vera in tradicija omajani in pravila, ki so opredeljevala to področje, so izginila. Za generacijo naših starih staršev so bila pravila, ki so jih morali upoštevati, zelo jasna: monogamna poroka, 'dokler naju smrt ne loči'. Duhovnik, zdravnik in učitelj so razglašali isto sporočilo in nobenega prostora ni bilo za dvom. Znotraj jasno definiranih meja se je vsak par moral znajti, kot je vedel in znal (Verhaege 2002).

V zahodni kulturi sta bili vera in tradicija, kot sem že omenila, omajani in pravila, ki so opredeljevala to področje, so izginila. Svoboda naj bi vodila v nova razsvetljena razmerja med moškimi in ženskami in pričakovali smo, da bo znanost dala temu nov smisel, saj je prevzela vlogo religije in ideologije, ki sta nas oskrbovali s smislom. Sprva je bilo to povezano z visokimi pričakovanji in z ustvarjanjem novega tipa osebnosti. Vendar pravih odgovorov nismo dobili in stvari, ki prihajajo iz laboratorijev, zvenijo vse manj prepričljivo. Posledica je, da svobodni pari obupno iščejo novo formulo, ki bi jim povedala, kako naj ljubijo (Verhaege 2002, 10-11).

Ko ljudje danes govorijo o tesnobi, jo povezujejo med drugim z idejo, da morajo izbirati tudi glede svojega spolnega življenja, poroke in poroda, ki v preteklosti niso

veljali za stvar izbire. Podobno Beck ugotavlja, »da se v družini dogajajo strukturne spremembe, ki povzročajo individualizacijo družbenih akterjev, ki so se zdaj primorani odločati o tem, kdaj in s kom se bodo poročili, ali bodo imeli otroke, kakšna je njihova spolna usmeritev« (Beck v Giddens, 213).

Če si ogledamo vse večjo ponudbo knjig za samopomoč, posvečenih ljubezni, nam je jasno, da danes še posebej ljubezen zbuja v ljudeh tesnobo in da iščejo vse vrste nasvetov, kako to tesnobo zmanjšati. V današnji potrošniški družbi sledi iskanje partnerja isti logiki kot kupovanje avtomobila: »najprej moramo temeljito raziskati tržišče, nato preveriti vse kvalitete želenega 'objekta', se zavarovati s predkupno pogodbo, čez čas zamenjati staro za novo ali se odločiti za kratkoročni najem, da bi tveganje kar se da zmanjšali« (Salecl 2007, 52).

Poleg dejstva, da so pravila, ki so nekdaj opredeljevala odnose, padla na minimum, številni avtorji (Verhaege, Salecl, Žižek...) opažajo zahtevo družbe, ki nam zapoveduje užitek. Ne le da moramo uživati na vseh področjih življenja, tudi uspeh v neuspehu je krasen, kar nas uči oglas za cocacolo s sloganom 'Uživajmo življenje':

V televizijskem spotu vidimo vnuka na obisku pri dedku, ki ga vpraša, kako kaj študij. Mladenič odgovori, da trenutno pavzira. Dedka zanima še, kako kaj njegova punca, pa mu pove, da ima že drugo. Nato vnuk vpraša, kako je babica, dedek pa mu pove, da se je preselila k prijatelju iz bridž kluba, nakar si nazdravita s cocacolo in glas iz ozadja pravi, naj uživamo življenje (Salecl 2007, 66).

Ta oglas dobro pokaže realnost današnjega družinskega življenja, v katerem so stabilni odnosi stvari preteklosti (Salecl 2007, 66). Giddens (2000) govori o težnji k *čistim odnosom*, k takšnim, ki niso zavezani več nobenim pravilom, ki bi določala naravo takšnega odnosa. Uletova pravi, da je to odnos, ki prevladuje v postmoderni družbi in je v osnovi »odvisen od zadovoljstev ali poplačil, ki sodijo v ta odnos, ne pa od kakih zunanjih zadovoljstev ali poplačil« (Ule 2000, 310), kot je to veljalo pred padcem avtoritet. V čistem razmerju igra osrednjo vlogo medosebna zavezanost. Pravzaprav nadomešča zunanja 'sidrišča', ki so jih tesne osebne povezave imele v predmodernosti in ki so odnosom dajale smisel. V čistem razmerju zaupanje nima podpore od zunaj, temveč ga moramo razviti na temelju intimnosti. Zaupanje je trdna vera v drugega in tudi v to, da bo skupna vez prestala prihodnje travme (Giddens 2000, 142).

Ob povedanem lahko razumemo, zakaj so ljubezenski odnosi postali bolj negotovi in krhki, kot so bili včasih. Padla so pravila, ki so jih v preteklosti opredeljevala in jim dajala trdnost. Danes pa odnos obstaja le sam na sebi - v korist obeh partnerjev - in v tem smislu gre za 'čisto' razmerje. V razmerju, ki obstaja zavoľjo samega sebe, lahko vsaka stvar, ki 'gre narobe' med partnerjema, ogrozi to razmerje. Tako razmerje je zaradi problemov ljubezenskih in spolnih asimetrij težko vzpostaviti in vzdrževati kot zadovoljujoče razmerje (Giddens 2000, 214). Zato takšen odnos terja in pričakuje

stalno medsebojno razumevanje vpletenih oseb in razvito samorazumevanje vsakega posameznika. To početje pomeni precejšnjo psihološko obremenitev za posameznika. Čisti odnos je zelo odvisen od trenutnih nihanj v identitetnih karierah partnerjev. Akutna je nevarnost, da tak odnos postaja vedno bolj površinski in bolj kontingenten, namesto da bi se poglobljajal in ohranjal (Ule 2000, 311). Prav tako lahko zaradi visokih zahtev, ki jih gradnja in ohranjanje čistega odnosa postavlja partnerjem v odnosu, čisti odnos pogosto vzbuja trajne občutke nezadovoljstva s partnerjem oziroma z odnosom. V njih se težko vzpostavlja ravnotežje odgovornosti in zadovoljstva partnerjev. Psihološko dejstvo je, da bolj ko je tak odnos odvisen od spraševanja partnerjev o njih samih in o odnosu, bolj to spraševanje prispeva k napetostim v odnosu (Ule 2000, 311).

Čisti odnos nam tako ne nudi več tiste varnosti, ki so jo imele v odnosu naše babice in dedki. Narava odnosov je postala nestabilna in gojenje takšnih odnosov bolj zapleteno, saj je vanje potrebno vložiti veliko več truda, intimnega zaupanja in medsebojnega razumevanja. Večja je nevarnost, da se razvoj odnosa ne bo razvijal, temveč bo postajal vedno bolj površinski, saj se v njih težko vzpostavlja ravnotežje odgovornosti in zadovoljstva partnerjev. Čista razmerja Giddens pojasnjuje z zmanjšanjem števila porok oziroma zmanjševanjem pomena zakonske zveze, z večanjem števila razvez zakonskih zvez pa tudi s pluralizacijo družinskih oblik in življenjskih stilov (Giddens 2000, 217).

Ni torej naključje, da se tudi emo spopada s problemi na ljubezenskem področju. Če pa ob povedanem upoštevamo še emovo čustveno labilnost, o kateri bom govorila kasneje, in pa zahtevo družbe, ki nam zapoveduje stalen užitek na vseh področjih - torej tudi v odnosu - je rezultat enačbe jasen: emo vsekakor poseduje pomemben potencial, ki se lahko realizira v neuspelem ljubezenskem razmerju in sproža občutke nezadovoljstva.

2.2.1.2 Uživanje v svetu padlih avtoritet

Užitek in tesnoba sta dve plati iste medalje.

Verhaege 2002, 140

V prejšnjem podpoglavju sem se že rahlo dotaknila zahteve družbe, ki nam zapoveduje užitek. Uživati moramo na vseh področjih življenja: naj bo to doma s svojim popolnim partnerjem in otroci, na fakulteti, v službi, na dopustu itd. in to pusti na posamezniku psihološko kazen – v kolikor ne zmore uživati, čuti krivdo, saj je sam kriv, da ne uživa. Vpliv, ki ga ima omenjena zahteva okolja na posameznika, želim pojasniti v naslednjih odstavkih.

Pritisk k presežnemu užitku spremlja ideja izbire, saj izbiro spremlja mit, da lahko dosežemo idealno možnost, pa tudi odsotnost družbenih prepovedi z ozirom na to, katere vrste užitka so družbeno sprejemljive (Salecl 2007, 132). Verhaege opozarja na odsotnost prepovedi in poudarja njihov pomen v odnosu do doživljanja užitka:

Četudi so bila izginula kolektivna pravila preteklosti, ki determinirajo odnose med moškimi in ženskami, idealna za določen prostor in določeno obdobje, lahko onkraj njih vidimo bolj temeljna pravila, ki določajo in omejujejo distribucijo užitka – nam govorijo, kaj je dovoljeno in kaj prepovedano. Zamajalo se je tudi to in odprta je pot do popolnega užitka. Prišli smo do točke, na kateri je popoln užitek skoraj obvezujoč, edina meja zadeva denar: 'Najboljši vseh možnih svetov. Tukaj in zdaj!' (Verhaege 2002, 145-146).

Ne glede na to, kako različna so bila pravila v raznih sistemih, pa so vsa imela eno skupno lastnost – sprožala in podpirala so prepoved. V današnjem svetu pa se je zgodila sprememba. Pravil več ni in odprta je pot do popolnega užitka. Množični mediji nas bombardirajo z zahtevami, naj uživamo, ter delijo nasvete, kako najti presežni užitek. Pravilo, izraženo v reklamnih sporočilih, se glasi: uživaj zdaj, uživaj čim več in uživaj čim dalj. Sodobna zahteva subjekt sili v užitek v sedanjem trenutku: »Hočem takoj, tukaj in zdaj« (Verhaege 2002, 138). Vsaka naslovnica revije *Cosmopolitan* nam govori, da je imperativ imeti večji, boljši, bolj ekstatičen orgazem, telo, kariero, občutek za materinstvo, ljubezensko razmerje itd. Nasveti, kako naj se približamo temu užitku, nato sledijo logiki, ki jo izraža eden od naslovov v reviji *Cosmopolitan*: 'Postanite vi sami, le da boljši'.

Toda kljub vsem tem nasvetom medijev, kako naj postanemo mi sami, ter svobodi in izbiri, ki jo imamo v razvitem svetu, se ne zdijo ljudje nič bolj zadovoljni s svojim življenjem, kot so bili njihovi predniki. »Zakaj nas svoboda izbire ne pripelje bližje k sreči« (Salecl 2007, 59-60, 132)? Verhaege (2002, 139) pravi, da se paradoks skriva v ravno v tem, da ni več prepovedi. Prepoved namreč ustvarja prostor za razsežnost želje. Ukaz postmoderne družbe 'tukaj in zdaj' pa ubija željo s preobiljem objektov. »To ustvarja iluzijo nekega prostovoljnega materializma. Vsaka želja je lahko zapolnjena z objektom, ki je naprodaj; moraš se le odločiti in to izvesti« (prav tam). Verhaege temu pravi 'odvisniška ideologija' - kupi pravo stvar in užitek ti je zagotovljen. »Medtem je postalo dejstvo, da ni tako, povsem očitno. Učinek novega mita je dolgočasje in iskanje novih meja« (Verhaege 2002, 139-140). Izvorna prepoved je bila pogoj za doseganje užitka, četudi na prepovedan način.

Subjektu tako ob pomanjkanju pravil, ki mu prepovedujejo užitek, ta užitek postane tudi bolj nedostopen. Hkrati pa se v njem ob zahtevi družbe po užitku v sedanjem in vsakem trenutku, sproža tesnoba, saj zahtev v smislu »Postanite vi sami, le da boljši« (Salecl 2007, 60) ni zmožen izpolniti. Tako se nam ob naštetih razkriva še eno področje, ki v nas lahko prebuja tesnobo.

2.2.2 Občutek manjvrednosti

Potrošniška družba se hrani s posebnim občutkom manjvrednosti, ki je danes zelo razširjen med ljudmi. Da bi dojeli moč tega občutka, je dovolj, če prelistamo katerokoli žensko revijo ali modne strani dnevnega časopisja. V njih najdemo, seveda

poleg reklam in novic o najnovejših modnih trendih, kozmetiki in zvezdnikih, kopico nasvetov. Živimo v časih, ki jih označuje boj za preživetje. Zato seveda ni nič nenavadnega, da med članki naletimo na teme, kot so: vodič za samska dekleta, materin skrivni dnevnik, kako preživeti po rojstvu otroka, nasveti, kako preživeti polom ljubezenske zveze ali vstop v novo zvezo, nasveti o hujšanju in oblikovanju telesa, itd. (Salecl 2007, 47). Skratka, vse te revije nam ponujajo koktajl nasvetov in prepovedi, ki imajo za posledico občutke krivde. Če je ideologija devetdesetih sledila zapovedim »Preprosto storite to!« (just do it) in »Bodi to kar si«, danes mediji promovirajo – vsaj tako se zdi – nov moto: »Karkoli boste naredili, bo zagotovo napak, zato raje sledite našim nasvetom in poskusite znova!« Skozi ponujene vzornike in nasvete naj potrošnik odkrije svojo najboljšo plat, kar sproža še večje nelagodje, saj tesnobe ne sproža neuspeh, da bi se čim bolj približali idealu, »ampak nezmožnost biti to, kar je« (Salecl 2007, 54). Pravzaprav ne gre toliko za to, da smo spoznali, da nismo kreatorji samih sebe, ki lahko po mili volji odklanjamo avtoritete. Bistveno je, da je že sama ideologija »Preprosto storite to!« namesto ponujanja neomejenega optimizma odprla vrata določeni tesnobi. Ta se navezuje na idejo, da imamo sedaj vso svobodo, da si ustvarimo podobo, ki bo všeč nam samim (Salecl 2007, 48).

Vera je postala umazana beseda, ki pripada oddaljeni preteklosti. Je nekaj iz časov pred uveljavitvijo znanosti in iz nje izhajajočega skepticizma. To velja le v tolikšni meri, kolikor se ta odnos nanaša na tradicionalno religiozno verovanje. Širši pogled nam pokaže, da je postmodernist še kako vernik, z vero, ki bi naj utišala nenehno razjedajoč dvom v ozadju. Ali sem izbral pravi poklic, ali imam pravega partnerja, ali uživam zdravo prehrano, ali ljubim na najboljši možni način? (Verhaege 2002, 125). Odkar nimamo le peščice verovanj, ampak kar val novih 'resnic', je izginila možnost za razvoj jasne identitete, povečuje se negotovost – kaj izbrati, komu verjeti (Verhaege 2002, 130).

Ob že povedanem se nam torej odpira še en kanal, preko katerega nas lahko obišče tesnoba. Ob množici nasvetov subjekt dobi sporočilo, da karkoli bo naredil, bo zagotovo napak. Tako čuti tesnobo, saj ne le, da se ne more približati umetno ustvarjenim idealom v medijih, tesnobo sproža občutek, da je nezmožen biti to, kar je. Kot omenja Saleclova, nas nasveti spodbujajo v logiki »Postanite vi sami, le da boljši« (Salecl 2007, 60). Pri tem pa imamo vso svobodo ustvariti lastno podobo, ki bo idealna. Če tega ne uspemo, je krivda seveda na naši strani.

Verhaege (2002, 125) pravi, da je rezultat želje po varnosti to, da lahko ljudi danes opišemo kot po definiciji histerične. Histerijo razlaga kot dejstvo, da smo razpeti med množstvo želja, ki prihajajo od zunaj in so zato odtujljive. Posledica tega je iskanje dejavnika enotnosti. Moderna histerija je iskanje Drugega kot mesta varnosti, iskanje nečesa ali nekoga, v katerega bi lahko *verjeli*« (prav tam).

Histerika, v sebi ves čas razdvojenega in polnega dvomov, očara lik z močnim občutkom gotovosti vase, ki vse ve in ki svoje vedenje razglašča kot prerok, brez najmanjšega znamenja notranjega dvoma. V sodobnem svetom imamo nešteto takih primerov, od šefov band do seksualnih gurujev in političnih veljakov, vsakega s svojo lastno skupino privrženecv. Tudi emo idoli zavzemajo pozicijo takšnih voditeljev, kar je razvidno v množici vzornikov, ki jih emo privrženci občudujejo in jim sledijo. To seveda ne velja zgolj za emo pripadnike, tudi ostali del družbe je preokupiran z obsedenostjo s slavnimi. Takšna razmerja so vedno obstajala, vendar danes padejo njihova semena še na posebej plodna tla zaradi že omenjenega družbenega razvoja (Verhaege 2002, 126-128).

2.2.3 Vpliv potrošnje na postmoderni subjekt

Ljudje zapravljamo svoj denar za stvari, ki jih ne potrebujemo, saj mislimo, da nam bodo prinesle zadovoljstvo. Ko pa tega ne uspejo izpolniti, smo razočarani in občutimo tesnobo, krivdo. V tem podpoglavju se bom posvetila mehanizmu potrošniškega subjekta, ki ga žene v nove in nove nakupe, ob tem pa doživlja tesnobo. Potrošnja nam služi tudi kot sredstvo za izgradnjo postmoderne identitete, kar bom aplicirala na emo subkulturo.

Da bi razumeli nenehen krog trošenja postmodernega subjekta, moramo naprej pojasniti, kaj ga vedno znova sili v potrošnjo. Sodobna oblika potrošnje kulture ne temelji več na vzbujanju novih potreb in njihovem zadovoljevanju, temveč na t. i. abstraktni želji, torej abstraktnem hrepenenju in želenju stvari (Luthar 2008, 17), ki nam obljublajo užitek. Pri tem je najbolj pomembno to, da se želja z nakupom nikoli ne izpolni, saj bi to pomenilo konec želenja. Želja pa noče biti zadovoljena, če zadovoljitev vključuje njen konec. Cilj želje je še naprej želeti (Verhaege 2002, 156). »Najhujše, kar se lahko zgodi nekomu, ki ga preveva želja, je njena takojšnja izpolnitev. V resnici beseda sama vsebuje idejo odlašanja, hrepenenja, nečesa, o čemer govori poezija« (Verhaege 2002, 155). Ali kot pravi Kurdija, je »motor potrošne dinamike v spodletelosti polne realizacije želje. Nakup je motiviran z željo in ta je v trenutku nakupa zadovoljena, a le delno in ne za dolgo« (Kurdija 2000, 123), pogosto pa je tako, da se njena zadovoljitev zdi kot razočaranje (Verhaege 2002, 156).

Campbell sodobno potrošnjo primerja z obdobjem romantike. Emocionalnost in domišljija sta po romantičnem prepričanju najvišja sila v človeku, ki mu zagotavljata svobodnost v razmerju do zunanjega sveta (Kos 1980, 42-43), prav tako pa se sodobni potrošnik začne spet obračati v svojo notranjost – svoja čustva veže na fantazme, imaginacije, ki jih zgradi okoli potrošniškega objekta in fantazma je tista, na katero se nanaša želja in ki obljublja užitek (Campbell 2001, 108). Zanimivo pri tem je, da kot sredstvo za doseganje užitka Campbell izpostavi tudi negativna čustva, kar nam emo čustvenost, ki se veže predvsem na mračna čustva žalosti in otožnosti, predstavi v

povsem novi luči. Tovrstna čustva lahko posameznik torej koristi v namen uživanja. Kot se izrazi Campbell (2001, 108-110):

V hedonistični namen lahko uporabimo tako pozitivna kot negativna čustva, slednja dajejo celo več možnosti za uživanje, ker so močnejša. Seveda pa je za to potrebna sposobnost nadzora oziroma manipulacije z njimi, do take mere, da lahko človek z voljo odloča o naravi, moči in psiho-fiziološki razsežnosti svojih čustvenih stanj. Čustveni nadzor zajema načrtno gojenje čustva tudi takrat, ko poleg ni ustreznih dražljajev, ki bi ga zbudili po 'naravni poti', in pa zmožnost izbire zaželenega čustva.

Negativna čustva lahko tako po mnenju Campbella nudijo še večji užitek, seveda ob predpostavki, da jih imamo pod nadzorom. Ugotovitev lahko navežemo na način emo čustvovanja, ki stremi in, kot se zdi, kar hrepeni po negativnih občutenjih, ki mu lahko služijo kot sredstvo pri iskanju užitka. V tem stilu emo meni, da je »fino imeti probleme, le tako lahko čutiš, četudi bolečino« (Mager 2008a, 12). Ali pa kot pravi Urša Rozman o ljubezenskih odnosih emo pripadnikov, da je tudi razpad zveze zaželen, saj bo to potem »povod za še globljo žalost, kar pa naj bi bilo dobro« (Mager 2008a, 13).

Čustva potrošniški subjekti tako vežejo na fantazmo in sanjarjenja, ki jih napletejo okoli potrošniškega predmeta in ki jim obljublajo uresničitev t.i. abstraktne želje in dosego uživanja. Krasni novi produkti predstavljajo torej »poseben predmet, ki zadovolji neko posebno – umišljeno ali stvarno – potrebo, toda obenem je obljuba nečesa več, brezdanjega užitka, katerega pravo mesto je fantazma« (Žižek 2010, 111). Realnost pa nikoli ne more ponoviti občutenj iz sanj, zato je vsak novi izdelek razočaranje. To razloži, da konkretna želja hitro usahne, vendar pa obstaja večno hrepenenje oziroma želenje 'tistega', ki nas žene v nova iskanja po idealnem produktu. Ta prepad med realnostjo in iluzijo pa ni mogoče prečkati, ker v sanjah užitek lahko naredimo neskončno dober, kar pa v realnosti ni izvedljivo. Sam nakup izdelka pa je tako ponavadi zaznamovan prej s koncem užitka v sanjarjenju kot s potešitvijo neke potrebe. Stvarni užitki se namreč le redko lahko primerjajo s sanjskimi v njihovi popolnosti.

Sodobni potrošnik je torej zaznamovan z večno razočaranostjo z realnostjo, ki ni tako popolna kot sanje, in s hrepenenjem po tem popolnejšem življenju na enak način, kot je v fantaziji živel romantični subjekt, hrepenel po nedosegljivem idealu, ki ga ni mogel doseči in zato je nad stvarnostjo, ki je grda, nepravična, kruta in nepopolna, razočaran. Kljub zavedanju, da sanje ne morejo biti resničnost pa se sodobni človek vsakič znova pusti ujeti na limanice upanja, da mu jih bo tokrat nek nov obetani užitek le izpolnil. Razočaranje človeka ni nikoli naperjeno proti sanjam, na seznamu nezaželenega se znajdejo izdelki, ki niso izpolnili pričakovanj, ki smo jih vložili vanje (Campbell 2001, 137, 261). Sanje naveže na nov predmet poželenja in se z novim sanjarjenjem umika realnosti, ko pa le trči obnjo, se ponovno začne večni proces. Vse,

kar je potrebno, je nov izdelek oziroma izdelek, ki mu oglaševanje in mediji podelijo status novega in mu pripišejo dovolj »potencialne snovi za sanje« (Campbell, 2001).

V krogu potrošnje se nam tako kaže še en vir tesnobe, ki ga lahko občuti postmoderni subjekt. Želja ga poganja v vedno nove izbire potrošnih izdelkov, okoli katerih naplete sanje, fantazmo – fantazma pa vedno obljublja nerealen užitek. Trk s stvarnostjo tako vedno prinese razočaranost zaradi nepopolnosti in neprimerljivosti potrošniškega izdelka s sanjami (Campbell 2001). Razočaranje pa po Campbellu (2001) nikoli ni naperjeno proti sanjam, temveč se na seznamu nezaželenega znajdejo izdelki, ki teh sanj niso uspeli izpolniti, kar pa še poglobi razočaranje nad dolgočasnim in neprijetnim svetom.

2.2.3.1 Identitetne izbire skozi potrošnjo

Sodobni subjekt potrošnjo izkorišča tudi za izgradnjo svoje in kolektivne identitete, kar lahko opazimo tudi v emo subkulturi. Skozi emov stil se kažejo potrošniške izbire, ki ga opredeljujejo kot ema in z njimi tudi izraža pripadnost svoji skupini. Za lažje razumevanje celotnega teksta pa je pomembno vsaj okvirno razumevanje narave identitete in načina njene izgradnje v postmoderni družbi.

Vodilne identitete ali težke identitetne baze, kot so razredne, etnične, nacionalne, rasne, spolne, generacijske, religiozne, ki so vse doslej predstavljale temelje za izgradnjo trdne identitete jaza, se umikajo, na njihovo mesto pa stopajo lahke identitetne baze, ki so osnova za oblikovanje bolj individualnih in bolj fleksibilnih identitet (Rener v Ule 2000, 259). Tako je postalo oblikovanje identitete veliko bolj stvar individualnih izbir (Ule 2000, 15).

V naslednji zgodbi Uletova (Ule 2000, 251) zelo dobro opisuje spremenjeno naravo postmoderne identitete, kjer ni več individualnega bistva, temveč se ta lahko poljubno konstruira: »V soboto sva šli s hčerko nakupovat. Potrebovala sem večerno obleko za zabavo naslednji teden. Zagledali sva zelo atraktivno obleko, črno, s srebrno obrobo. Bila sem navdušena, dokler je nisem pomerila. Rekla sem hčeri, da je ne morem vzeti, v njej nisem bila jaz. Hčerka je odgovorila: 'Mama, ni važno, v tej obleki boš res nekdo'«. V tem dialogu je mati tipična modernistka, hči pa odpira svet pozne moderne, kjer ni individualnega bistva. Identiteta se neprestano preoblikuje, preusmerja, ko se posameznik premika skozi množstvo odnosov, dogodkov, situacij. Na vprašanje 'kdo sem jaz' se nam ponuja napolnjen svet različnih možnosti (prav tam).

Vidimo lahko, da življenjska zgodba ni več zarisana vnaprej, vsakdo ima možnost 'napisati lastno avtobiografijo'. Življenjski potek posameznik usmerja sam, z zaporedjem selektivnih dogodkov, na katere lahko vpliva. Ob številnih možnostih, ki se nam odpirajo, lahko identiteto oblikujemo v katerikoli možni smeri, kar nakazuje tudi odgovor hčerke mami, da ni važno, *kdo je*, ampak kaj bo v novi obleki *postala*. Pomanjkanje avtoritet pa zahteva od sodobnega subjekta, da se zanese le sam nase.

Vendar pa tudi subjektivna opora postaja vse bolj krhka, ker je na voljo preveč izbir. Posledica teh nasprotij je občutek izpraznjenosti in čutne ter čustvene praznine (Ule 2000, 245).

Načinov izgradnje identitete ali subjektifikacije je veliko, avtorici Luthar in Ule v tem procesu izpostavljata pomen potrošnje. Z načinom potrošnje poudarjamo svojo različnost in individualnost, svoj okus, stil in podobo o sebi. Nakup in poraba blaga oblikujeta simbolni in pomenski okvir, znotraj katerega želimo razumeti sami sebe in to samorazumevanje prenesti na druge ljudi. Potrošnjo subjekt tako uporabi za konstitucijo identitetnih projektov in gradnje individualnih življenjskih stilov. Potrošnja v širšem pomenu besede ni razumljena kot strogi ekonomski akt izmenjave blaga, ampak kot splet različnih dejavnikov nakupovanja, sanjarjenja o izdelkih, želja, emocij in dejavnikov, ki potrošnjo sooblikujejo in ji dajejo pomen (Luthar in Ule 1998). Tako tudi Veblen v svoji knjigi *The theory of the Leisure Class* potrošnji poleg uporabne vrednosti doda še »identitetno vrednost« (Du Gay v Švab 1998, 133).

Navedene spremembe v potrošnji, »od kupovanja stvari h kupovanju pomena« (Chaney v Ule 1998, 105), pomenijo zmožnost potrošnika, da uporablja izdelke in storitve v skladu s svojo imaginacijo o lastnem življenjskem stilu in ne več izključno za zadovoljitev svojih želja. Trženje temelji na tem, kako nek izdelek prispeva k osebni in socialni identiteti posameznika in nam sporoča, kaj je v določenem času socialno pomenljivo in zaželeno. Kako z uporabo nekega izdelka ali storitve postanemo del določene skupine. Potrošniki kupujemo podobe, simbolno vrednost stvari in podobo, ki nam ga te stvari podeljujejo.

Tudi pri emo gibanju lahko govorimo o podobnem načinu izgradnje svoje lastne in kolektivne identitete. Tudi Uletova pravi, da imajo pri oblikovanju identitete pomembno vlogo vrstniki, ki so še posebej pod vplivom oglaševanja, ki zagotavlja identiteto na podlagi potrošnje (Ule 2000). Da je emo slog vedno bolj ujet v začarani krog potrošništva, nazorno prikaže seznam stvari, ki naj bi jih po navedbi Simonove in Kelly (2007) imel vsak emo: črno črtalo za oči, iPod, energijsko pijačo Red Bull ter japonski avto. Potreba po potrošnji z namenom pripadnosti skupini je razvidna tudi iz vpogleda na slovenske spletne emo forume, ko pripadnica Ota svetuje fantu, ki bi rad postal emo: »Pa veš, da emo ni popoln brez mp3, mp4, ipod,....kamorkoli greš, mej slušalke v ušesih pa poslušaj musko, tut če maš full potih« (Emo life). V njenem nasvetu je jasno razvidno sporočilo: »Stvari, ki jih konzumiram, v določenem smislu izražajo mojo identiteto, vrednote, okuse, članstvo v družbenih skupinah« (Luthar 1998, 127).

Najnovejši tehnološki trendi pri emo stilu zaokrožujejo njegov dodelan videz in se kažejo kot ključnega pomena izgradnje kolektivne identitete, oziroma prispevajo večji popularnosti posameznika, ki s posedovanjem materialnih dobrin prejme močnejše odobravanje s strani emo skupine. Sam emo stil zapoveduje vrsto potrošniških dejavnosti, od tekstila, modnih dodatkov, piercingov, glasbe, tehnologije.

Izak Košir (v Mager 2008a, 13) tako pravi o emo subkulturi: »Emi so v bistvu otroci kapitalizma! So del potrošniške družbe in jo celo spodbujajo, ker so obsedeni z videzom, nakupovanjem. Uporniki so sami sebi; bitko bijejo znotraj sebe, ne navzven«. V emo subkulturi je razvidno, da se tako kot »posameznikova identiteta tudi identiteta družbene skupine še posebej jasno oblikuje skozi red potrošnje« (Kurdija 2000, 60).

2.3 Narcizem

Čeprav je sam pojem narcizma zelo obširen in kompleksen, mimo njega v moji nalogi nisem želela, saj je pomemben pri razumevanju nekaterih karakteristik emo fenomena. Moram poudariti, da se bom narcizma zgolj bežno dotaknila v točkah, kjer se kaže manifestacija značilnosti t.i. patološkega narcisa v emo pripadniku. Emo namreč s svojo feminizirano moškostjo izraža značilnost narcizma in ekshibicionizma, obenem pa kaže močno čustveno odvisnost od okolja. Njegov narcizem je viden predvsem v njegovem aktivnem kibernetnem družabnem življenju – na Facebooku. Te značilnosti bom osvetlila v teoriji patološkega narcizma, nazadnje pa bom omenila tudi motnje na seksualnem področju, ki se kažejo v neizdelanem seksualnem objektu.

O narcizmu se danes pogosto govori tako v znanstvenih krogih kot tudi v vsakdanjih pogovorih. V obdobjih po drugi svetovni vojni naj bi strokovnjaki začeli opazovati porast motenj, ki jih sprva niso niti znali uvrščati, kasneje pa so te motnje opredelili kot patološki narcizem. Tako so se začele razprave o narcizmu, v katerih nekateri avtorji (Lasch, Žižek ipd.) govorijo o sodobni narcistični družbi, ki naj bi s poudarjanjem slave, uspeha, kulta lepote in mladosti ter s potrošniškim slogom življenja ustvarjala plodna tla za razvoj narcističnih motenj. Oba, Lasch in Žižek označujeta patološkega narcisa kot družbeno nujni značaj potrošniške družbe (Lasch 1986, Žižek 1985). Vsaka družba namreč reproducira svojo kulturo v posamezniku, v smislu osebnosti (Lasch 1986).

Sodobni psihoanalitik Christopher Lasch, upoštevajoč današnje družbene okoliščine, tako opisuje narcistično osebnost, za katero je značilen občutek praznine, depresije, čustvene hladnosti, sebičnosti, preračunljivosti (Lasch 1986). Novi narcistični značajski tipi ne zmorejo avtonomne regulacije občutka lastne vrednosti. Samega sebe lahko sprejemajo le tako, da se naslanjajo na druge. So močno ranljive osebe, njihova čustva so ekstremno odvisna od okolja. Brez ljudi, ki jim dajejo čustveno podporo in oporo, so brez moči. Tedaj za svojo nesrečo krivijo vse okrog sebe. Da bi se osebe z narcistično identitetno strukturo izognile grožnji izgube samospoštovanja in samopodobe, razvijajo obsežne obrambne mehanizme, kot so npr. zadržanost pred medosebno bližino, odpoved odpiranju pred drugimi, ofenzivnost in tvegane oblike samovrednotenja (Ule 2000, 153).

Že v kratkem opisu novega značajskega tipa lahko prepoznamo karakteristike emov: narcizem, praznina, depresija in čustvena labilnost so tipične značilnosti emo pripadnika. V nadaljevanju se bom posvetila razlagi občutkov tesnobe in čustvene

labilnosti v povezavi z odvisnostjo od ljudi, ki je pri emu najbolj vidna na spletnih profilih socialnih mrež, ki ga lahko povzdigne do občutij sreče ali pa obratno – do nezadovoljstva s samim sabo. V emu bom najprej skušala osvetliti značilno lastnost patološkega narcisa – da so njihova čustva in samopodoba ekstremno odvisna od okolja, kasneje pa tudi njegovo dilemo na seksualnem področju.

2.3.1 Narcistični beg ema v ideal virtualnih identitet

V poglavju, v katerem povezujem spremembe postmoderne moškosti z emo reprezentacijami moškosti, sem že omenila, da emo veliko časa preživi na spletu, bolj natančno na spletnih socialnih omrežjih. Ker je Facebook pri nas najbolj razširjen, sem informacije črpala le tam, čeprav naj bi emo generacija v precejšnji meri aktivno sodelovala tudi na drugih socialnih mrežah in spletnih forumih, kjer posamezniki izmenjujejo mnenja in izkušnje ter se zatekajo po najrazličnejše odgovore. Kaj je tisto, kar subkulturo emo žene v aktivno sodelovanje v kibernetnem prostoru in kakšna je dodana vrednost komunikacije prek spleta, ki premaga dobro staro druženje, kot smo ga vsi poznali? Zakaj so spletna družabna omrežja tako privlačna? Kibernetno druženje pa postane razumljivo, ko ga pogledamo z vidika patološkega narcisa.

Pregledovala sem številne profile najstnikov, katerih spletni profili so izdajali njihovo simpatiziranje z emo trendom. Na večini profilov sem opazila, da posamezniki objavljajo veliko število fotografij samih sebe. Tu ne gre zgolj za fotografije iz zabav, dopusta ipd., ampak predvsem za številne avtoportrete, ki jih postavljajo javnosti na ogled. Kot sem že bolj podrobno opisala v omenjenem poglavju o moškosti, fotografije sprožajo številne odzive in komplimente o 'fotomodelovem' popolnem videzu. Zdi se, da se tovrstne fotografije na spletnih profilih pojavljajo prav iz tega razloga – dobiti čim več komplimentov, pri čemer pa se kaže povezava s patološkim narcisom, ki »ne more živeti brez občinstva, ki ga občuduje« (Lasch 1986).

Tudi Eva Vrtačič piše o Facebooku in o zadovoljstvu, ki ga prinese patološkemu narcisu. Pravi, da so »Facebook in ostala socialna omrežja eksemplaričen izraz kulture narcizma in spremenjenih vrednot« (Eva Vrtačič 2009, 58). Posameznik sodeluje v medosebnih odnosih prek spleta le zato, da bi bil kratkoročno videti popularen, uspešen in da bi mu priznali visok status. »Participira v dinamični 'samokonstrukciji' prek medosebnih odnosov, da bi nenehno potrjeval svoj narcistični občutek spoštovanosti« (prav tam). Facebook uporabniki vsak dan

objavljajo t.i. statusna sporočila, kratke nepomembe narcistične banalnosti iz svojega vsakdana – v nekaj besedah povejo, kaj trenutno počnejo. /.../ Uporabniki se označujejo na fotografijah, jih komentirajo, na svoj profil nalagajo videoposnetke, si pošiljajo virtualne objeme, kave in brezalkoholna piva, se dregajo (poke), družijo, klepetajo, objavljajo, katerih dogodkov se nameravajo udeležiti, javno izražajo podporo določenim političnim opcijam /.../, pišejo drug drugemu po zidu (wall). Spoštovanje konkretni izbiri določenega prijatelja izražajo s klikom na

like (o.p. 'Všeč mi je'). /.../ Posamezniki se pridružujejo najrazličnejšim skupinam, ki se jim zdijo zanimive ali vredne 'podpore' s klikom. /.../ Podpirajo izdelke, osebnosti, revije, fiktivne like. /.../ Kako fascinantno (prav tam).

V aktivnostih na Facebooku, kot jih zgoraj opisuje Eva Vrtačič, je jasno razvidna spretnost in kultura uporabnika v pridobivanju narcistične podpore od drugih ljudi in v dajanju takšne podpore drugim ljudem. Odnos patološkega narcisa do drugih je skrajno plitek, kar se kaže tudi pri Facebook uporabnikih. Facebook 'prijatelji' so tam samo zato, da jih zbiramo. »So zato, da zadovoljijo narcistični interes in dajejo občutek priljubljenosti, popularnosti, všečnosti. So zgolj številka in nimajo čustvene vrednosti« (prav tam).

Zanimivo je tudi, da ob pregledovanju tovrstnih fotografij nisem zasledila nikakršne slabe pripombe o objavljenih vsebinah, vsi komentarji so bili pozitivni (več o vsebini komentarjev v podpoglavju o feminizaciji videza emo moškega). To nam daje slutiti na manipulacijo pri samopredstavljanju: vsak objavi vsebine, s katerimi se sam želi predstaviti. Jordan pravi, »naj na profile na facebooku gledamo kot na nekakšne retuširane fotografije na naslovnih ženskih revij« (v Copeland 2011, 51). Vsak torej objavi le vsebine, za katere želi, da jih vidijo drugi, oziroma tiste vsebine, ki mu bodo prinesle pozitivne reakcije javnosti.

Uletova pravi, da je patološki narcis močno ranljiva oseba ravno zaradi tega, ker so njegova čustva ekstremno odvisna od okolja. Brez ljudi, ki mu dajejo čustveno podporo in oporo, je brez moči (Ule 2000, 154). Odvisnost od drugih ga pripelje do psihološke labilnosti, ki se kaže tudi v nizkem tolerančnem pragu tesnobe: že neka manj pomembna težava, »najmanjše osmešenje ali kak podoben družabni spodrsljaj sproži padec v travmatično depresijo« (Žižek 1985, 109-111). Nizek tolerančni prag tesnobe vidimo tudi pri pripadnikih emo subkulture. Na svoje lastno življenje namreč gledajo kot na serijo negativnih dogodkov in so prepričani, da jih nihče ne razume, da jih vsi omalovažujejo in da so izločeni iz družbe (Glavan 2010, 9). Ali kot je za članek revije *Gloss Ekspres* povedal petnajstletni Tim iz Ljubljane, da ni eden tistih, ki se ves čas režejo in nenehno razmišljajo le o črnih stvareh: »Sem normalna oseba, le malo nora in napačno razumljena. Sem precej čustven, vsaka malenkost me spravi iz tira« (Glavan 2010, 10).

Na tem mestu bi rada izpostavila še eno razsežnost, ki jo nam je prinesel facebook – ponuja nam dodatno možnost, da postajamo vse bolj žalostni in nesrečni. Kaže se nam kot dodaten dejavnik, ki lahko v nas sproža tesnobo. Stanfordska raziskava je namreč pokazala, da ljudje bistveno bolj intenzivno doživljamo lastno nezadovoljstvo, če smo prepričani, da gre drugim bolje. Pokazalo se je, da »čim bolj ljudje podcenjujejo negativna čustva drugih, tem pogosteje sami trpijo zaradi osamljenosti in tuhtanja o svojem žalostnem obstoju« (Copeland 2011, 51). In ravno to je tisto, kar nas dela še bolj nejevoljne, ko pregledujemo zanimive in popolne

fotografije naših prijateljev na facebooku. Na teh straneh namreč ljudje predstavljajo najbolj razposajeno in najzanimivejšo različico svojega življenja, s tem pa spodbujajo primerjave, pri katerih se sami sebi zazdimo zgube; facebook izkorišča Ahilovo peto človeške narave. Glede na to, da so emo pripadniki redni uporabniki tovrstnih profilov in čustveno labilni, se zdi pomen facebooka v tej luči relevanten za pričujoči tekst. Vodja raziskave Alex Jordan svetuje, »naj na profile na facebooku gledamo kot na nekakšne retuširane fotografije na naslovnica ženskih revij. Ne, nikoli ne boste imeli takšnih stegen, ker jih nima nihče. Nikoli ne boste nenehno srečni tako kot vaši prijatelji na facebooku, ker nihče ni ves čas srečen« (Jordan v Copeland 2011, 51).

Zakaj je torej emo subkultura vzela internet za svoje socialno okolje, je v luči patološkega narcizma povsem razumljivo. To je prostor, kjer lahko posameznik na eni strani poteši svoj narcizem, saj mu hvaležno občinstvo, zverzirano v dajanju takšne podpore, vedno znova zagotavlja občutek popolnosti. Po drugi strani pa, v primeru, da sam 'ode popolnosti' od svojih facebook prijateljev ne prejme, zapade v neskončen krog »tuhtanja o svojem žalostnem obstoju« (prav tam). Facebook je tako sredstvo za doseganje sreče patološkega narcisa, kot tudi vir njegovega nezadovoljstva. Z ozirom na dejstvo, da tako emo najstniki, kot tudi patološki narcisi, dojemajo življenje v zelo melodramatični luči in jih že najmanjše težave, majhne narcistične razžalitve oziroma odsotnost aplavza popolnoma uničijo (Vrtačič 2009, 58), se zdi trditev še bolj relevantna.

2.3.2 Biseksualnost v emo subkulturi

Pri emo pripadnikih pa je opaziti še eno nenavadno značilnost. Del emo pripadnikov, se zdi, nima jasno razdelanega seksualnega objekta oziroma obstaja stereotip o biseksualnosti emo pripadnikov, ki pa ga brez zadržkov nikakor ne moremo sprejeti. Toda ob poplavi forumov na svetovnem spletu nam je omogočen podrobnejši pogled tudi v seksualno področje nekaterih emo pripadnikov. Že samo na slovenskih forumih je zaslediti relativno veliko število mladih, ki se na emo forumih odkrito pogovarjajo o svoji biseksualnosti in težavah, ki jim jih prinaša (Emo life), na svetovnem spletu je tovrstne izpovedi še lažje najti. Tudi Izak Košir (2006) trdi, da je v emo skupnosti zelo moderna neodločenost pri spolni usmeritvi. Ne smemo spregledati tudi številnih mehko erotičnih fotografij na spletu, ki večinoma prikazujejo moški par. To nam kaže, da nek trend biseksualnosti vsekakor obstaja, pri čemer dejanske razširjenosti biseksualnosti med emo pripadniki brez poglobljenih raziskav seveda ne moremo oceniti, lahko pa zaključimo, da je biseksualnost med mladimi emo pripadniki postala nekaj zaželenega, postala je domena 'kula'. Trend androgenosti in feminizacije moškega je viden tudi v samem izgledu emo pripadnikov, kjer je podoba moškega skoraj identična podobi ženske. Nenavadno kakor se zdi, pa postane razumljivo, ko poiščemo vzrok v lastnostih patološkega narcisa.

Za formiranje hetero, homo, ali biseksualnosti, mora fant ali punca že v otroštvu ustrezno izbrati objekt identifikacije in seksualni objekt. Fant se mora identificirati z očetom in za seksualni objekt izbrati mamo, da se proces razreši v smeri heteroseksualnosti. Pri deklici velja obratno. Pri patološkem narcisu pa se proces na tej točki zaplete. Pri fantih na točki identifikacije, ko mu ne uspe opustiti primarne identifikacije z materjo in se z njo identificira in posledično išče seksualne objekte moškega spola. Tisto pa, kar povzroča težave pri deklicah, je primarna investicija objekta seksualnosti v mater, ki ji je ne uspe spremeniti – posledica je homoseksualnost (Godina 1995). Pri patološkem narcisu se tako neustrezna izbira seksualnega objekta in objekta identifikacije kaže v ukinjanju striktne enospolnosti. Žižek (1985) tudi pravi, da je patološki narcis pogosto heteroseksualen in homoseksualen hkrati. Interiorizacija socialne spolne vloge spodleti.

Moški vedno bolj prevzema ženske poteze in dejavnosti, kar je očitno tudi v primeru emo pripadnikov. Moški emo pripadniki se ličijo, oblačijo v ženske kavbojke, si skrbno urejajo frizuro in si lakirajo nohte. Dopustijo si navzven kazati čustvenost, celo jok. Prevzemajo značilnosti, ki so tradicionalno predvsem domena žensk, kar sem podrobno razdelala že v poglavju o spremembi moškosti. To nam kaže na primarno identifikacijo z materjo, ki je niso uspeli opustiti. Posledica pa je povečana možnost homoseksualnosti ali biseksualnosti, ki pa jo opažamo predvsem pri moških emo pripadnikih.

3 Sklep

Kakšni so torej možne ugotovitve, ki jih lahko ob napisanem sklenemo? Izhajala sem iz predpostavke, da moramo držo, ki se je pojavila znotraj emo subkulture, nujno razumeti v kontekstu družbe in da se subkultura emo kaže kot izraz postmoderne družbe in ne kot njeno nasprotje. Predpostavljala sem, da je za razvoj subkulture nujno potrebna nekakšna kulturna podlaga, ki omogoči razvoj specifičnih subkulturnih značilnosti. Katere so tiste značilnosti postmoderne družbe, ki so omogočile nastanek emo fenomena?

Ugotovila sem, da se v primeru emo subkulture jasno vidijo povezave z razvojem družbe in se značilnosti enega zrcalijo v drugem. Manifestirane značilnosti družbe v emo subkulturi lahko opazimo na vseh treh področjih postmoderne družbe, ki sem jih vzela pod drobnogled: na področju spremenbe moškosti, kot smo ji priča v zadnjih nekaj desetletjih, na področju t.i. tesnobne družbe in pa v osebnotnem tipu sodobne družbe, ki ga različni avtorji opisujejo kot patološki narcis.

Prva značilnost postmoderne družbe, ki sem jo izbrala za analitično primerjavo z značilnostmi emo subkulture je, da se meje med spoloma brišejo, kar je opazno v novem pojavnem tipu modernega, 'novega', feminiziranega moškega. Skozi tekst se je pokazalo, da je emo moški popolno utelešenje 'novega moškega'. Pravzaprav bi lahko rekli, da je izgubil prav vse attribute moškosti petdesetih let preteklega stoletja. Emo ni prav nič 'mačo', že njegova telesna konstrukcija je bolj feminilna, androgena, pri tem pa poseduje skoraj vse značilnosti novega tipa moškosti, ki ga opisujejo kot metroseksualec.

Nemogoče je spregledati paralele, ki obstajajo med emo moškim in metroseksualcem. Poudarjena čustvenost, skrb za videz, obe v pretirani meri, sta značilni karakteristiki tako emo moškega kot metroseksualca. Še več, kažejo se nam še druge podobnosti. Pri opazovanju fotografij emo pripadnikov, ki so mi služile kot analitično sredstvo, je opaziti, kako majhna je razlika v vizualnem izgledu emo fanta nasproti emo puncu - kar kaže na izrazito androgenost in feminilnost moškega. Moški je začel posegati po stilu, ki je nedavno veljal za izključno ženskega. Začel je prevzemati stilske izbire, ki nekaj niso sodile v nabor moškemu dovoljenih vizualnih oblik izražanja; ženski jeans, črna barvica za oči in maskara, lak za nohte ter modna torbica čez ramo ne izražajo moškosti, kot smo je bili vajeni v petdesetih letih preteklega stoletja, se pa pokažejo kot prav nič nenavadne, če jih osvetlimo z značilnostmi postmoderne družbe. Gre za moškega, o katerem govori Vesna Milek, ki slikovito oriše spremembe v delitvi spolov, ki se okoli nas dogajajo. Iz revij in filmov, »v nas strmijo moški z otožnim ranljivim pogledom, z depiliranimi telesi, z obveznimi kvadratki na torzu in z mehko našobljenimi ustnicami ...« ter nadaljuje, da mediji »ponujajo novo

podobo moškega, ki izgublja klasične attribute moškosti in se vse bolj približuje androgeni figuri« (Milek 2004, 27). Opis, ki ga ponuja Milekova, bi težko še bolj popolno opisal fotografije, ki jih emo fantje objavljajo na svojih osebnih profilih spletnih socialnih mrež. S svojim zapeljivim pogledom, ki razkriva nežnosti in zapeljivost, s svojimi koščnimi telesi in pozami, ki izražajo ekshibicionizem, seksualnost, narcizem in androgenost, emi izražajo značilnost postmoderne - meje med spoloma se brišejo. Pravzaprav ne gre za povsem istega moškega – v emo moškem so se nekatere značilnosti 'nove' moškosti – govorim o poudarjeni čustvenosti, feminilnem videzu, narcizmu in ekshibicionizmu - še toliko bolj intenzivno pokazale. Kot pravi Kovačič (v Kuhar 2003, 156), lahko ob poglobljeni analizi, ki presega način samopredstavljanja, dejavnosti in videza pripadnikov, opazimo, da raznolikost mladinskih subkultur ni tako impresivna kot površinske razlike. Tako lahko tudi na primeru emo subkulture in njihovega nenavadnega videza sklepamo, da gre zgolj za oblikovno spremenjeno prevladujočo subkulturo – oblikovno spremenjenega 'novega' moškega postmoderne družbe. Spemembe v družbi, ki se nanašajo predvsem na redefinicijo spolnih vlog in identitet v družbi, kažejo na prav enak pojav, kot ga vidimo pri emo moškem. Drži kot pribito, kot je izjavil menedžer podjetja Boss Models: »Moški so ženske 21. stoletja« (Milek 2004, 27).

Emo moški pa je pogosto zaradi svojega vizualnega stila in stila obnašanja tudi tarča stalnih napadov in zasmehovanja javnosti, predvsem drugih moških. Emo je prevzel moškost, ki je družba (še) ne sprejme, kljub temu, da je 'novi' moški že 'udomačen'. Kot sem omenila, so se nekatere značilnosti 'novega' moškega v emu še toliko bolj intenzivno pokazale. Na podlagi teh značilnosti so emi označeni kot homoseksualni, pomehkuženi, antisocialni pozerji, čudni ter fanatični (Phillips 2008). V današnjem svetu ne moremo govoriti le o eni prevladujoči moškosti (Whitehead 2002) in Plummer tako pravi, da se velika zgodba tradicionalne moškosti kljub vsemu nadaljuje, je pa postala bolj negotova (Plummer 2005, 188). Prav ta negotovost tradicionalnega moškega v današnji, pluralni družbi se kaže tudi v reakciji na emo moškega - tradicionalni moški ga zaradi svoje omajane moči označuje kot pomehkuženega, ga zato tudi prezira in označi za homoseksualca. Veliko avtorjev se strinja, da je jedro problema zasmehovanja emo subkulture homofobija.

Zakaj pa je reakcija tradicionalnega moškega takšna, razloži Kimmel (2001, 278), ki pravi, da homofobija ni le iracionalni strah heteroseksualnih moških pred homoseksualnimi ali pa strah, da bi jih drugi imeli za geje. To je strah moških, da jih bodo drugi moški razkrili, jih emaskulirali ter svetu razkrili, da niso dovolj dobri, torej da niso pravi moški. Ta fobija izhaja iz temeljnega moškega prezira do vsega, kar se zdi pomehkuženo in nemočno, kar je vidno tudi v odnosu nekaterih moških do emo pripadnikov. Strah pred tem, da bi jih drugi imeli za geje ali premalo močate, moške sili k pretiravanju s tradicionalnim izkazovanjem moškosti, kamor lahko uvrstimo tudi zasmehovanje in poniževanje emov. Tudi Bourdieu je mnenja, da nekatere oblike

poguma z namenom potrjevanja moškosti izvirajo prav iz strahu pred izgubo spoštovanja in občudovanja skupine, predvsem se moški bojijo izgube ugleda pred prijatelji in 'izgnanstva' v tipično žensko kategorijo cmeravcev in mehkužcev (Bourdieu 2001, 52), kamor je bil več kot očitno izgnan tudi naš emo.

Kot drugo povezavo med postmoderno družbo in emo subkulturo sem pod drobnogled vzela emo način doživljanja »kulturne usode« (Velikonja v Stankovič 1999). Svet zaznavajo kot pokvarjen in grd, nad življenjem so razočarani in občutijo čustva tesnobe, žalosti in potrnosti.

Ob spraševanju, od kje izvira takšna pasivna naravnost in zakaj so emi mračna, negativna čustva vzeli za svoja, sem se zopet obrnila na preučevanje postmoderne družbe in skušala pokazati povezanost med tesnobo in načinom, kako emo posameznik obvladuje svojo notranjo razklanost in nasprotja, ki zaznamujejo družbo. Pri tem sem se najprej posvetila značilnostim, ki so lastne postmoderni družbi, predvsem vprašanju ideologije svobode posameznika in njenim posledicam, spremembi medosebnih odnosov, zahtevam družbe, ki so naložene postmodernemu subjektu ter mehanizmom potrošnje. Vse naštetje značilnosti so se pokazale kot temeljna nasprotja družbe, ki v postmodernemu posamezniku povečujejo tesnobne občutke in kot takšne osvetljujejo in ponujajo kulturno podlago za izbiro emo subkulture, ki so tesnobo vzele za svojo.

Tesnobo nam povzroča svoboda od omejitev, ki jih je nekdanj človek imel na svoji življenjski poti, kar nam jemlje t.i. sidrišča varnosti, ki so nekdanj predstavljala konstituens smisla in so ljudem dajala občutek trdne in stabilne identitete. Ob številnih možnostih, ki se nam odpirajo, lahko na novo in sproti pisano postmoderno identiteto oblikujemo v katerikoli možni smeri. Pomanjkanje avtoritet in njegovo reflektivno sestvo pa zahteva od sodobnega subjekta, da se zanese le sam nase. Vendar pa tudi subjektivna opora postaja vse bolj krhka, ker je na voljo preveč izbir in subjekt postane razcepljen in negotov. Posledica teh nasprotij je občutek izpraznjenosti in čutne ter čustvene praznine. Naj se zopet navežem na nauk rimokatoliške cerkve, ki dobro ponazori učinek izgube avtoritet, ki so nam nekdanj nudile varnost: *Predstavljaš si, da stojiš na balkonu, visoko dvignjenim nad tlemi. Kako se boš bolje počutil: z ograjo ali brez?* Danes smo tako sicer osvobojeni meja, a manjka nam *ograj*, ki nam je nekdanj zagotavljala občutke varnosti. Hkrati pa je odgovornost, *da ne bomo padli iz balkona*, na naši strani. To je tesnoba pred samim seboj, ker si subjekt sam postavlja pravila in vse, kar naredi, je odvisno od njega. Ob tolikšni izbiri se pojavi mit, da lahko izberemo idealno možnost. V kolikor nam to ne uspe in izberemo slabe možnosti, nam to povzroča stres, tesnobo in celo depresijo.

Dodaten vir tesnobe za sodobnega subjekta predstavlja tudi potrošnja. Želja ga poganja v vedno nove izbire potrošnih izdelkov, okoli katerih naplete sanje, fantazmo; naj bo to v obliki presežne vrednosti izdelka ali prihranka ob njegovem nakupu –

fantazma vedno obljublja nerealen užitek. Dejanski užitek pa nikoli ni tako popoln od obljubljenega, zato se vsak nakup izkaže kot razočaranje. Razočaranje nad dejanskim užikom pa po Campbellu (2001) nikoli ni naperjeno proti sanjam, temveč se na seznamu nezaželenega znajdejo izdelki, ki teh sanj niso uspeli izpolniti. Razočaranje nad izdelkom pa kvečjemu še poglobi razočaranje nad dolgočasnim in neprijetnim svetom.

Sodobni subjekt potrošnja izkorišča tudi za izgradnjo svoje in kolektivne identitete, kar lahko opazimo tudi v emo subkulturi. Skozi emov stil se kažejo potrošniške izbire, ki ga opredeljujejo kot ema in z njimi tudi izraža pripadnost svoji skupini. Najnovejši tehnološki trendi pri emo stilu zaokrožujejo njegov dodelan videz in se kažejo kot ključnega pomena izgradnje kolektivne identitete, oziroma prispevajo k popularnosti posameznika, ki s tem prejme močnejše odobravanje s strani emo skupine. Sam emo stil zapoveduje vrsto potrošniških dejavnosti, od tekstila, modnih dodatkov, piercigov, glasbe, tehnologije. V emo subkulturi je razvidno, da se tako kot »posameznikova identiteta tudi identiteta družbene skupine še posebej jasno oblikuje skozi red potrošnje« (Kurdija 2000, 60), kot je to značilno za postmoderno družbo.

Največje čustvene težave in tesnobo pa emo doživlja v ljubezenskih odnosih. Zakaj je tako, dobro opisuje Giddensov koncept narave postmodernih odnosov, ki ga imenuje čisti odnos (Giddens 2000), ki nam tako ne nudi več tiste varnosti, ki so jo imele v odnosu naše babice in dedki. Narava odnosov je postala nestabilna in gojenje takšnih odnosov bolj zapleteno, saj je vanje potrebno vložiti veliko več truda, intimnega zaupanja in medsebojnega razumevanja. Večja je nevarnost, da se razvoj odnosa ne bo razvijal, temveč bo postajal vedno bolj površinski, saj se v njih težko vzpostavlja ravnotežje odgovornosti in zadovoljstva partnerjev. Ni torej naključje, da se tudi emo spopada s problemi na ljubezenskem področju. Če pa ob povedanem upoštevamo še emovo čustveno labilnost, in pa zahtevo družbe, ki nam zapoveduje stalen užitek na vseh področjih - torej tudi v odnosu - je rezultat enačbe jasen, da emo vsekakor poseduje pomemben potencial, ki se lahko realizira v neuspelem ljubezenskem razmerju.

Če pa ob vsem povedanem upoštevamo še zahtevo družbe, ki nam zapoveduje užitek 'tukaj in zdaj' – ki ob pomanjkanju pravil, ki prepovedujejo užitek, postane tudi bolj nedostopen - in umetno ustvarjene ideale v družbi, ki jih nikoli ne bomo mogli doseči, rezultata v smeri tesnobe občutka ni težko predvideti. V tej luči se nam izbira emov v svoji čustvenosti ne zdi več tako zelo nenavadna in lahko bi celo trdili, da so prav obstoječa nasprotja družbe zavzela formo v emo subkulturi v obliki čustev tesnobe, žalosti in razočaranja nad svetom in sabo.

Za zadnjo paralelo med postmoderno družbo in emo subkulturo pa sem vzela pojav patološkega narcizma, kjer sem povezavo med njima odkrila na treh področjih. Emova čustva so, tako kot čustva patološkega narcisa, labilna. Takšen subjekt je bolj

podvržen čustvom tesnobe in žalosti, vsaka malenkost ga spravi 'iz tira', kar se izraža tudi v emo subkulturi. Samopodoba patološkega narcisa je ekstremno odvisna od okolja, kar lahko pripišemo tudi emo pripadniku, ki potrditev išče in tudi prejme na svojem facebook spletnem profilu od občinstva, ki ga občuduje. V primeru, da sam 'ode popolnosti' od svojih facebook prijateljev ne prejme in se znajde v vlogi opazovalca tistih, ki so bolj zaželeni in prejmejo večje število komplimentov, tem večjo možnost ima, da zapade v stanje potrtosti in neskončen krog »tuhtanja o svojem žalostnem obstoju«. Z ozirom na dejstvo, da emo najstniki dojemajo življenje v zelo melodramatični luči in celo najmanjša težava povzroči močan čustven odziv, se zdi trditev še bolj relevantna. Povezava emo pripadnika s patološkim narcisom pa se kaže tudi v nagnjenosti k biseseksualnosti. Žižek (1985) pravi, da je patološki narcis pogosto heteroseksualen in homoseksualen hkrati, kar pa opažamo tudi v primeru emo subkulture.

Za konec lahko sklenem, da je razvoj subkulture, kot je emo subkultura, omogočila prav postmoderna družba. Ob drugačnih kulturnih pogojih se v takšni obliki ne bi mogla razviti. Predvsem je za njen obstoj pomembna sprememba moškosti, ki se je dogajala zadnjih nekaj deset let. Emo moški sredi petdesetih ali šestdesetih let preteklega stoletja zagotovo ne bi mogel obstati v takšni obliki in v takšnem obsegu, kot se je to zgodilo v primeru emo moškega.

Zanimiva je tudi teza, da je emova naklonjenost tesnobnim čustvom izraz nasprotij družbe. Današnja, postmoderna družba vsekakor vsebuje 'tesnobni potencial' in zanimivo je, da se je pokazal v obliki subkulture. Seveda pa tu ne moremo brez zadržkov govoriti o neposredni povezavi med značilnostmi družbe, ki sem jih uporabila jaz, in emo tesnobnostjo. Zagotovo za njihovo potrtost in nezadovoljstvo obstajajo tudi drugi razlogi, ki so predmet tako socioloških kot tudi psiholoških razprav. Tu se kaže pomanjkljivost moje diplomske naloge, saj sem pomen njihove tesnobe reducirala zgolj na značilnosti družbe in njenih nasprotij, ki lahko v postmodernem subjektu vzbujajo tesnobo. Pri tem sem zanemarila ostale psihološke in mikrosociološke vplive, ki bi lahko prispevali k posameznikovem negativnem doživljanju njegove kulturne usode. Vsak posameznik namreč nosi svojo različico družbene realnosti in zato je vsaka generalizacija seveda netočna. Kljub vsemu pa menim, da nam izpostavljena povezava med nasprotji družbe, ki vzbujajo tesnobo, in emo subkulturo, odpira pogled v drugačno dimenzijo razumevanja 'emo tesnobnosti' oziroma njihove naravnosti v občutja nezadovoljstva in potrtosti. Odkriva skrite vplive v družbi, ki nam na nezavedni ravni povzročajo tesnobo. Proti takšnim vplivom pa se seveda lažje borimo, če jih poznamo in prav v tem vidim dodano vrednost moje analize.

Prav tako se tudi kaže povezava med emo pripadnikom in družbeno-nujnim značajem postmoderne družbe, patološkim narcisom, kar nam ponovno nakazuje, da se je v emo subkulturi izrazila značilnost postmoderne družbe. Zavedam se, da je pojem

patološkega narcisa veliko bolj kompleksen, kot ga v mojem delu predstavljam jaz. Za bolj podrobno analitično primerjavo bi bila potrebna povsem nova naloga. Vprašanja, v katerih točkah oziroma ali se subkultura emo sploh v čem upira družbi in kako lahko to obrazložimo, se v mojem tekstu nisem niti dotaknila, saj bi se s tem odprlo spet novo področje analize v bolj psihoanalitični smeri, česar se pa nisem želela lotiti, prav zaradi kompleksnosti in obsega analize. Dejstvo pa ostaja: Če se je punker boril z nepravilnostjo sveta na politični in socialni sferi, se emo bori z nepravilnostjo do samega sebe na skrajno osebni ravni. Ali kot pravi Izak Košir: »Uporniki so sami sebi; bitko bijejo znotraj sebe, ne navzven« (v Mager 2008a, 13). Na primeru subkulture emo je jasno vidna raven individualizacije in pomika v zasebnost, ki je značilna za postmoderno družbo.

Naj zaključim z mislijo Izaka Koširja, ki prav tako vidi emo subkulturo kot odsev današnje, postmoderne družbe (v Mager 2008b):

Emo generacija je odsev časa: mladi imajo vse, ne zaznavajo več osnovnih informacij, želja in potem tudi s skrajnostmi preizkušajo svoje meje. Danes je zelo težko pridobiti pozornost, storiti moraš veliko več kot pred tridesetimi leti. Androgenost je recimo eden od teh kazalcev; meje med spoloma so že zelo zabrisane, biseksualnost se danes zdi mladim povsem običajna... Ne vedo, kaj bi s sabo, da bi sploh kaj koristnega počeli, ta brezcilnost je skoraj pretresljiva. Vse že imajo, vse jim je dano, ustvarjalni so le, ko gradijo svoj imidž, zunanost – po internetu, kajti ugotovili so, da lahko tako pridobijo pozornost. Gor nalagajo svoje fotografije, več in več... Njihova kreativnost je namenjena le njim samim, le redko pa je usmerjena navzven, v druge, v družbo. V ospredju je poza. Mladi danes radi pozirajo, ne glede na privrženost določeni subkulturi. Upirajo se tudi staršem, ki so danes moderni, odraščali so v sedemdesetih letih, verjetno tudi poskušali kakšne droge, poslušali so novo glasbo... Zdajšnji mladi se tako svojim liberalnim staršem niti ne morejo upirati, zato se upirajo sami sebi. Skratka, našli so nekaj, kar bi se morda njihovim staršem zdelo nerazumljivo, nezaslišano, kot je recimo rezanje telesa. To je generacija, ki ni nasilna, pa vendarle je, kajti nasilje usmerja nase.

4 Literatura

1. Cowan, Reed. 2007. *ABC 4 Investigation: Emos exposed*. Dostopno prek: http://www.abc4.com/mostpopular/story.aspx?content_id0391E6F3-4081-4C8F-86C5-D72A03A31220&gsa=true (3. januar 2011).
2. Aslaksen, Matthew J. 2006. *Middle Class Music in Suburban Nowhere Land: Emo and the Performance of Masculinity*. Dostopno prek: <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Aslaksen%20Matthew.pdf?bgsu1147712034> (2. februar 2011).
3. Balanck, Megan. 2008. *The Emo Goth*. Dostopno prek: <http://www.blackwaterfall.com/16emo.php> (12. december 2010).
4. Barnard, Malcolm. 2005. *Moda kot sporazumevanje*. Ljubljana: Sophia.
5. Bennet, Andy. 1999. Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking The Relationship Between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33 (3): 599-617. Dostopno prek: <http://diy2.usc.edu/docs/bennett-subcultures.pdf> (6. januar 2011).
6. Bourdieu, Pierre. 2001. *Masculine Domination*. Cambridge: Polity press.
7. Brake, Mike. 1983. *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: Krt.
8. Buić, Mirna. 2008. Metroseksualec – »novi« tip moškega, njegove reprezentacije in poskus destrukcije hegemonne moškosti. *Revija slovenskega etnološkega in antropološkega združenja Kula* (april). Dostopno prek: http://www.kula.si/CasopisKula/teksti/prva_stevilka/pdf_verzije/kula_prva_stevilka.pdf (28. januar 2011).
9. Callahan, Maureen. 2007. Teenage Tasteland: Inside N.Y.C.'s Angst-Rock Empire. *New York Post*, 6. junij. Dostopno prek: http://www.nypost.com/p/entertainment/music/item_S3a2H6ki5vguEzXvgGhxXK (5. januar 2011).
10. Campbell, Colin. 2001. *Romantična etika in duh sodobnega porabništva*. Ljubljana: Studia humanitatis.
11. Cashmore, Ellis. 1990. *Making sense of sport*. London: Routledge.
12. Copeland, Libby. 2011. Facebook: Bolj žalostni in nesrečni. *Mladina*, 51 (18. februar).

13. Crnović, Deja. 2007. Moj ego je težak 500 prijateljev. *Mladina* 50. Dostopno prek: http://www.mladina.si/tednik/200750/clanek/nar--facebook-deja_crnovic/ (15. marec 2011).
14. Dekel, Johnathan. 2008. Emo – The Meaning Of Life or Just of Emo! *Incendiary Magazine*, 2. januar. Dostopno prek: <http://www.incendiarymag.com/node/21> (6. marec 2011).
15. DeRogatis, Jim. 2002. *Screamo*. Dostopno prek: <http://www.jimdero.com/OtherWritings/OtherScreamoGW.htm> (1. december 2010).
16. --- 2003. *True Confessional?* Dostopno prek: <http://www.jimdero.com/News2003/Oct3LiveDashboard.htm> (4. december 2010).
17. Dolar, Mladen. 2002. *O skoposti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
18. Dolschon, Irena. 2007. Ko se otroci režejo. *Oddaja Preverjeno*, 4. september. Dostopno prek: http://www.24ur.com/bin/article.php?article_id=3104952&show_media=60044117 (10. januar 2011).
19. *Emo life: Samo za tiste, ki imajo ladi emote*. Dostopno prek: <http://emolife.mojforum.si/emolife-about42.html> (29. april 2008).
20. *Facebook*. Dostopno prek: <http://www.facebook.com> (9. april 2011).
21. Fister, Vesna. 2004. *O formulah ljubezni*. Dostopno prek: <http://www.cosmopolitan.si/seks-in-razmerja/o-formulah-ljubezni/> (25. marec 2011).
22. Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti: spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*. Ljubljana: Schwarz.
23. Glavan, Ana. 2010. Emo generacija: Kdo so ti žalostni mulci? *Gloss Expres*, 8-10 (oktober).
24. Godina, Vesna. 1995. Drugost ženskega pogleda ali zakaj nisem feministka. *Delta* 1 (1/2): 52-70.
25. Greenwald, Andy. 2003. *Nothing Feels Good, Punk, Rock, Teenagers and Emo*. New York: St. Martin's Griffin.
26. Grillo, Ioan. 2008. Mexico's Emo-Bashing Problem. *Time*, 27. marec. Dostopno prek: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1725839,00.html> (3. april 2011).
27. Hall, Stuart. 1997. Proizvodnja pomena v potrošnji: primer Sonyjevega Walkmana. *Teorija in praksa* 34 (4): 709-725.

28. Hebdige, Dick. 1980. *Potkultura – značenje stila*. Beograd: Rad.
29. Hondagneu-Sotelo, Pierrette in Michael A. Messner. 1994. Gender Displays and Men's Power: The "New Man" and the Mexican Immigrant Man. V *Theorizing Masculinities*, ur. Michael Kaufman in Harry Brod, 200–218. London: Sage Publications.
30. Jackson, Peter, Nick Stevenson, in Kate Brooks. 2001. *Making sense of men's magazines*. Cambridge: Polity Press.
31. Kacen, Jacqueline J. 2000. Girrrl power and boyyy nature: the past, present, and paradisaal future of consumer gender identity. *Marketing Intelligence & Planning* 18 (6/7). Dostopno prek: <http://proquest.umi.com> (10. marec 2011).
32. Kaufman, Michael. 1994. Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power. V *Theorizing Masculinities*, ur. Michael Kaufman in Harry Brod, 142–163. London: Sage Publications.
33. Kelly, Trevor in Leslie Simon. 2007. *Everybody Hurts: An Essential Guide to Emo Culture*. New York: Harper Paperbacks.
34. Kimmel, Michael S. 2001. Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. V *The Masculinities Reader*, ur. Stephen M. Whitehead in Frank J. Barrett, 266-287. Cambridge: Polity Press.
35. Kirsch, Michele. 2006. Emotionally Challenged. *The Times*, 6. julij. Dostopno prek: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article683312.ece (6. januar 2011).
36. Kitchin, Rob. 1998. *Cyberspace: The world in the wires*. Chichester: Wiley.
37. Kos, Janko. 1980. *Romantika. Literarni leksikon*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
38. Košir, Izak. 2006. Kaj je emo? Dostopno prek: <http://www.mladinska.com/pilplusemag.aspx?docid=222429&nodeid=657> (15. december 2010).
39. --- 2007. Vse mine, tudi emo bo! *Žurnal24* (14. december 2010).
40. Kuhar, Metka. 2003. *Recenzija zbornika*. Subkulture: prispevki za kritiko in analizo družbenih gibanj, ur. Andrej Fištravec in Andrej Naterer. *Družboslovne razprave* 19 (42): 155-157.
41. --- 2004. *V imenu lepote: družbena konstrukcija telesne samopodobe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

42. Kurdija, Slavko. 2000. *Družbene identitete in pomen potrošnje: potrošnja kot produkcija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
43. Langman, Lauren. 1992. Neon Cages - Shopping for Subjectivity. V *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 40-82. London: Routledge.
44. Lasch, Christopher. 1986. *Narcistička kultura*. Zagreb: Naprijed.
45. Lowen, Alexander. 1985. *Narcissism: denial of the true self*. New York: Macmillan publishing.
46. Luthar, Breda. 1998. Ne tako visoka kultura – prepovedani užitki nakupovanja. *Časopis za kritiko znanosti* 26 (189): 117–130.
47. --- 2008. *Proizvodnja slave, Politika v popularni kulturi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
48. --- in Mirjana Ule. 1998. Post politične prakse. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 26 (188): 10-11.
49. Luv-emo. Dostopno prek: <http://www.luv-emo.com/> (20. januar 2011).
50. M.C. 2008. *Subkultura čustvovanja ali emo generacija*. Dostopno prek: http://www.siol.net/trendi/trendi_plus/2008/04/subkultura_custvovanja_ali_emo_generacija.aspx (12. december 2010).
51. Mackaye, Ian. 2008. *History of Dishord records*. Dostopno prek: <http://www.dishord.com> (20. december).
52. Maffesoli, Michel. 1996. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass. Society*. London: Sage.
53. Mager, Ingrid. 2008. Starši, veste kaj je emo? *Nika*, 118 (16. julij).
54. ---2008b. Emo ali kako se danes upira mladina. Sončeve pozitivke. Dostopno prek: <http://www.pozitivke.net/article.php/20080720150602241> (15. april 2011).
55. Mai, Katja. 2002. *Svetovne modne smernice oblačenja v tiskanih medijih*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
56. Michel, Sia. 2006. Fresh From the Garden State, in Black Leather and Eyeliner. *The New York Times*, 22. oktober. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2006/10/22/arts/music/22mich.html> (5. januar 2011).
57. Milek, Vesna. 2004. Moški v velikosti šminke. *Sobotna priloga Delo*, 27 (17. julij).

58. Montgomery, James. 2004. *The Argument: Weezer Are The Most Important Band Of The Last 10 Years*. Dostopno prek: http://www.mtv.com/bands/w/weezer/news_feature_102504/ (3. december 2010).
59. Murn, Barbara. 2003. *Lepi in drzni, reprezentacija moškosti v sodobnem hollywoodskem filmu*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
60. Nixon, Sean. 1992. Have You Got The Look? Masculinities and Shopping Spectacle. V *Lifestyle Shopping – The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 149-169. London: Routledge.
61. --- 2003. »Exhibiting Masculinity«. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ur. Stuart Hall, 291–336. London: Sage Publications in association with The Open University.
62. Peotto, Tom. 2006. The relentless force of 'emo'. *The Peak*, 27. februar. Dostopno prek: <http://www.peak.sfu.ca/the-peak/2006-1/issue8/fe-emo.html> (12. december 2010).
63. Phillips, Dom. 2008. Emo kids are under attack. Are they scapegoats or sinners? *The Times*, 30. maj. Dostopno prek: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article4027574.ece (12. december 2010).
64. Plummer, Ken. 2005. Male sexualities. *Handbook of Studies on Men & Masculinities*, ur. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn in R.W.Connell, 178-193. London: Sage Publications.
65. Popkin, Helen A.S. 2006. *What exactly is 'emo,' anyway? Misunderstood genre means different things for different people*. Dostopno prek: <http://today.msnbc.msn.com/id/11720603> (15. januar 2011).
66. Praper, Peter. 1994. Narcisistične in borderline motnje osebnosti: nekateri razvojni in diferencialno diagnostični aspekti. *Psihološka obzorja* 3 (1): 81-91.
67. Praprotnik, Tadej. 2003. *Skupnost, identiteta in komunikacija v virtualnih skupnostih*. Ljubljana: Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
68. Radin, Andy. 2008. *What the heck is emo, anyway?* Dostopno prek: <http://www.fourfa.com/> (15. december 2011).
69. Rigler, Tristan. 2008. *Jasno in glasno: Emo, kontaktna oddaja za mlade*. Dostopno prek: <http://www.rtvsllo.si/play/posnetek-brez-naslova/ava2.11137991> (10. december 2010).

70. *Rolling Stone*. Dostopno prek: <http://www.rollingstone.com/> (6. januar 2011).
71. Salecl, Renata. 2007. *O tesnobi*. Ljubljana: Sophia.
72. Sanneh, Kelefa. 2005. Are We Not Sensitive? We Are (Arena) Emo. *The New York Times*, 16. april. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2005/04/16/arts/music/16taki.html> (5. januar 2011).
73. --- 2006. Dashboard Confessional Grows Up, and Emo Gets Its Own Generation Gap. *The New York Times*, 22. junij. Dostopno prek: http://www.nytimes.com/2006/06/22/arts/music/22sann.html?_r=1 (5. januar 2011).
74. Schwartz, Barry. 2007. *The Paradox of Choice: Why more is less*. **Harper Colins e-books**. Dostopno prek: Gigapedia.
75. Seidler, Victor Jeleniewski. 1994. *Unreasonable men: masculinity and social theory*. London: Routledge.
76. --- 1997. *Man Enough: Embodying Masculinities*. London: Sage Publications.
77. Simpson, Mark. 2008. *Metrosexual*. Dostopno prek: <http://www.marksimpson.com/category/metrosexual> (31. januar 2011).
78. Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU - Študentska založba.
79. Stankovič, Peter. 1998. Luknje v modernosti: bohemske življenjske stili. *Družboslovne razprave* 14 (27/28): 33-47.
80. Steržaj, Alen. 2000. Moč urbanih plemen: kaj se je dogajalo s subkulturami v 90. letih? *Stop: preklopi glavo na zabavo*, 10 (9. marec).
81. Šičarov, Stevan. 2002: Ex yu rock: govoriti o ex yu rocku, pomeni nazadovati v več pogledih. *Mladina*, 12 (25. marec).
82. Švab, Alenka. 2002. »Devided We Stand« - Teme in dileme študij spolov. V *Cooltura uvod v kulture študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 245-263. Ljubljana: Študentska založba.
83. Tacey, David J. 1997. *Remaking Men: Jung, Spirituality and Social Change*. London: Routledge.
84. Taylor, Robert. 2007. *An Inside Look at Emo Punk Music: The History of Emotional Rock Music from the 1980s up to Modern Day*. Dostopno prek: <http://www.suite101.com/content/emo-an-inside-look-a34620> (4. december 2010).

85. Tyrangiel, Josh. 2002. Music: Emotional Rescue. *Time*, 27. maj. Dostopno prek: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1002515,00.html> (15. december 2010).
86. Ule, Mirjana. 1998. Od dominacije potreb k stilizaciji življenja. *Časopis za kritiko znanosti* 26 (189): 103-116.
87. --- 2000. *Sodobne identitete: v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
88. Velikonja, Mitja. 1999. Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih. V *Urbana plemena: Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Mitja Velikonja in Gregor Tomc, 14-22. Ljubljana: ŠOU Študentska založba.
89. Verhaege, Paul. 2002. *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: Orbis.
90. Vistoropski, Nika. 2008. *Emo: nova subkultura: Tudi o emo modi in glasbi v Sloveniji*. Dostopno prek: http://www.delo.si/index.php?sv_path=41,790,288936 (29. april 2008).
91. Vrtačič, Eva. 2009. Internetna socialna obrežja: prijatelji za vedno? : Internetna socialna omrežja so popolno okolje za patološkega narcisa - Plitki odnosi in nadzor nad samoreprezentacijo. *Medijska preža* (34/35). Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/35/splet/> (16. april 2011).
92. Weissbacher, Petra. 2003. *Moške revije, reprezentacija novega moškega*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
93. Whitehead, Stephen M. 2002. *Men and masculinities: key themes and new directions*. UK: Polity.
94. Zarghooni, Sasan. 2007. *A Study of Self-presentation in Light of Facebook*. Dostopno prek: http://folk.uio.no/sasanz/Mistorie/Annet/Selfpresentation_on_Facebook.pdf (15. marec 2011).
95. Žižek, Slavoj. 1985. »Patološki narcis« kot družbeno-nujna forma subjektivnosti. *Družboslovne razprave* 2 (2): 105-141.
96. --- 2010. *Začeti od začetka*. Ljubljana: Cankarjeva založba.