

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Babić
Mentor: redni profesor dr. Mitja Velikonja

V vrtincu subkultur
Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

Zahvaljujem se mentorju dr. Mitji Velikonja za odobritev teme, pripombe in vzpodbudo ob pisanju pričajoče naloge, Tegli za lekturo in Urši M. za prevode. Ravno tako hvala Danu Z. za potrpežljivost in vsakodnevno pomoč, sodelavkam in sodelavcem Mirovnega inštituta ter kolektivu Kluba Gromka za podporo in razumevanje. Nalogo posvečam vsem borkam in borcem za ohranjanje alternativne diy scene, ki neumorno vztrajajo in delujejo kljub trenutno izjemno negotovi prihodnosti. Ostanite takšni, kot ste...



IZJAVA O AVTORSTVU magistrskega dela

Podpisani/-a Jasna Babič, z vpisno številko 21031757, sem avtor/-ica magistrskega dela z naslovom: V vrtincu subkultur.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo magistrsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (UL RS, št. 16/07-UPB3, 68/08, 85/10 Skl.US: U-I-191/09-7, Up-916/09-16), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko magistrskega dela ter soglašam z objavo magistrskega dela v zbirki »Dela FDV«.

V Ljubljani, dne 15.9.2012

Podpis avtorja/-ice: _____

V vrtincu subkultur

Osnovna tema pričajoče magistrske naloge so subkulture ali natančneje, analiza obstoječih subkulturnih teoretskih konceptov. Pri tem me je predvsem zanimalo kako so se oblikovale in spreminjale definicije subkultur, kako se je razvijal koncept oziroma več soobstoječih konceptov subkultur in raziskovalnih tradicij skozi čas, kje so bili poudarki v posameznih raziskovalnih obdobjih, ki so vplivale na spremembo neke splošne definicije subkultur do danes. Vsebinsko sem se omejila na teoretske nastavke, dognanja, spoznanja, razlage in domneve, ki so jih predstavili, razvili pisci t. i. kulturnih študij v povezavi z mladinsko kulturo: na teme v povezavi z mladimi, glasbo in stilom. Za lažje vodilo skozi nalogo sem postavila tri med seboj prepletene hipoteze, kjer me je predvsem zanimalo, ali lahko govorimo o obstoju univerzalne subkulturne teorije, ali subkulture lahko razložimo s konceptom, ki predvideva homogene, na razredni strukturi temelječe prakse in ali so sodobne subkulture vpete v marketing lastnih identitet. V ta namen sem naredila historični in vsebinski pregled subkulturnih konceptov ter v prevem delu naloge predstavila tako imenovano tradicionalno teorijo subkultur, ki obsega ameriško teorijo tradicije sosesk in delikventne mladine od začetka 20. stoletja do šestdesetih let do angleške teoretske interpretacije povojnih subkultur kot del upora delavskega razreda zoper dominantne hegemonске institucije (britanske) družbe v šestdesetih in sedemdesetih letih. V drugem delu naloge pa sem se posvetila sodobnim avtorjem na področju subkulturne teorije, ki se deli v grobem na dva dela: prva se oslanja na kritiko tradicionalnih konceptov, druga pa skuša tradicionalne koncepte zaobiti in postaviti nove temelje za proučevanje skupin, ki jih označujemo kot subkulturne. Sodobne študije subkultur temeljijo na splošnem konceptu postmoderne, osrednje mesto pa so zasedle teme razcepljenosti, pretočnosti in potrošništva. Pri tem so ponudile množico novih načinov razumevanja in definiranja subkulturnega fenomena: oblikovanje in mobilnost postsubkulturnih identitet, vprašanje postsubkulturne avtentičnosti, pojav klubkultur ali kultur okusa in njihovega notranjega vrednostnega statusa, DIY kultur ali kultur upora in njihove politične vpetosti, pretočnost neo-plemen, koncepta bünde, vpeljave potrošniških 'življenjskih slogov' in fleksibilnost scen. Našteti koncepti skušajo razložiti subkulture v/na različnih segmentih in primerih, zato so med seboj razpršeni, tudi nepovezani, hkrati pa se dopolnjujejo in skupaj tvorijo neko novo polje možnosti proučevanja 'zakonitosti' subkulturnih praks. Hkrati pa v veliki meri potrjujejo, da je koncept subkulture (v takšni ali drugačni obliki) še vedno ena od osrednjih tem v teoretskih in empiričnih študijah mladih.

Ključne besede: (post) subkulture, subkulturni kapital, neo-plemena, življenjski slog, bünde, scene.

In the whirlwind of subcultures

The main topic of present MA thesis centres on subcultures and the analysis of contemporary theoretical concepts of subcultures. The author's main interest lies in how the definitions of subcultures were formed and how they had evolved over time, how the concept of subcultures or a number of parallel coexisting concepts of subcultures and research traditions had evolved over time, which were the emphasis of each research period and how individual emphasis generated the changes in the general definition of subculture until today. The content of thesis is limited to theoretic basis, findings, conclusions, interpretations and assumptions, which were introduced by authors of cultural studies linked with youth culture: to topics linking youth, music and clothing style. To simplify the guideline of the thesis, three interlinked hypothesis are presented in order to answer the questions weather we can claim that there exists a universal subculture theory; weather subcultures can be explained by a concept, which supposes a homogenous, class-structure based practices and weather modern subcultures are embedded into a marketing of their own identities. A historical and content overview of subculture concepts is presented to attempt to answer these questions. The first part of the thesis presents the traditional subculture theory, which includes the American theory of neighbourhood traditions and delinquent youth from early 20th century until the nineteen sixties and the English theoretical interpretation of post-war subcultures as a working class struggle against the dominant hegemonic institutions of (British) society in the sixties and seventies. Second part of the thesis is dedicated to contemporary authors in the field of subculture theory and is roughly divided into two parts: the first part leans on the criticism of traditional concepts, while the second aims to avoid the traditional concepts altogether and set new foundations for studying groups labelled as subcultures. Contemporary subcultural studies are based on the general concept of post-modernism, where topics of fragmentation, fluidity and consumerism play the central part. These features offered a number of new ways of understanding and defining the subculture phenomenon: formation and mobility of post-subculture identities, the question of post-subculture authenticity, the appearance of club culture or taste cultures and their internal value systems, DIY cultures and resistance cultures and their political integration, the fluidity of neo-tribes, the bünde concept, the introduction of consumer lifestyles and the flexibility of (music) scenes. These concepts aim to explain subcultures in/on various levels and examples, which is why they can be mutually distant, unconnected, they however complement each other and jointly paint a new landscape for studying the 'laws' of subcultural practices. Simultaneously, they are a proof that the subculture concept (in one form or another) remains one of the key topics in theoretical and empirical youth studies.

Keywords: (post) subcultures, subcultural capital, neo-tribes, lifestyles, bünde, scenes.

KAZALO:

1	Uvod	7
2	Umestitev pojma subkulture	10
3	Čikaška šola in sociološka tradicija	13
4	Angleške študije subkultur	22
4.1	Subkulture srednjega razreda	33
4.2	Kritike birminghamskega modela	37
5.	Sodobne teorije subkultur	42
5.1	Vprašanje stila in subkulturne avtentičnosti	45
5.1.1	Postsubkulturne identitete	50
5.1.2	Postsubkulturna mobilnost	55
5.1.3	Popularizacija (post) subkultur	59
5.2	Koncept neo-plemen	65
5.2.1	'Lifestyles'	70
5.2.2	Koncept Bünde	74
5.3	Vprašanje političnega	78
5.3.1	DIY kulture	82
5.4	Vpeljava koncepta Scene	88
6	Zaključek	95
7	Literatura	102

1. UVOD

*When I hear the sound of concrete and steel
I sense a rythm, that science can't feel
I feel the beat of our hearts as one
I hold your colour, when my vision is gone
This power is something but the force is blind
Transmitted through a network of your own kind
(New Age, Blitz)*

Približno pol leta nazaj je v večerni oddaji o filmu na hrvaški nacionalni televiziji¹ eden od govorcev izjavil, da je film *The Warriors*² zanj kot najstnika - in za mnoge v njegovi generaciji - pomenil prelomnico v njegovem življenju. Enako lahko trdim zase. Izhajam iz manjšega mesta, ki je v času mojega odrasčanja delovalo kot veliko spalno naselje in ob gledanju filma sem se prvič v življenju 'srečala' z urbanostjo metropol in subkulturami, ki so mesto spremenile v betonsko džunglo, v kateri se je potrebno boriti za preživetje. Z nekoliko pretiravanja lahko trdim, da je (skozi najstniške oči) film name deloval kot razodetje. Vsebina zgodbe je, zame, bila postranskega pomena, pritegnila me je predvsem zaradi množice različnih mestnih tolpe in njihovih fascinantnih stilov, njihove drznosti in neustrašnosti ter zagnanosti ob obrambi lastnega teritorija. Danes film doživljam predvsem nostalgичno, a s hvaležnostjo, saj je v meni prebudil zanimanje do mladinskih subkulturnih oblik in praks, pa tudi vplival na mojo nadaljnjo življenjsko pot od pripadnosti določeni subkulturi, ki je presegla najstniško radovednost in postala način življenja, do nenazadnje izbire študija in dela.

Kljub osebni glasbeni in stilski subkulturni preferenci ter aktivni participaciji k ohranjanju njene scene, sem in še vedno gojim zanimanje do drugih konkretnih subkulturnih oblik, predvsem povezanih z glasbo. Tudi če mi katera od njih stilsko ali glasbeno ni bila blizu, sem želela spoznati zgodovino nastanka in njihov razvoj, kakšne so njihove določene stilske in glasbene preference, kateri so njihovi (politični) nazori in vrednote, načini udejstvovanja in vzdrževanja, torej vse, kar zajema status pripadnosti k določeni subkulturi. Ob branju študij primerov sem se neizogibno srečala s spremljajočo teorijo, ki mi je sicer podala nek globlji uvid v splošne značilnosti in odnose znotraj subkultur, vendar pa sem v času študija vse težje prepoznavala povezavo med takratno subkulturno teorijo in subkulturno prakso, ki me je obkrožala. V začetku devedesetih je znotraj študij subkultur potekalo tranzicijsko obdobje; v

¹Posebni dodaci: Subkultura i film, Emisija o filmu, HTV1, 5. 11. 2011.

²The Warriors (Bojevniki podzemlja), režija Walter Hill, 1979.

analizi subkultur je še vedno prevladoval koncept homogenih in na strukturi temelječih subkultur, medtem ko so se ob pojavu novih, na elektronski glasbi temelječih oblik subkultur koncepti šele oblikovali. Seveda ni šlo samo za vpliv glasbe, temveč tudi številnih splošnih kulturnih in družbeno-ekonomskih faktorjev, ki so preoblikovali odnose in vrednote znotraj subkulturnih praks. Ta prehod, kako so se oblikovale in spreminjale definicije subkultur, kako se je razvijal koncept oziroma več soobstoječih konceptov subkultur in raziskovalnih tradicij skozi čas, kje so bili poudarki v posameznih raziskovalnih obdobjih, ki so vplivale na spremembo neke splošne definicije subkultur do danes, je tako *leitmotif* pričajoče naloge.

Osnovna tema naloge je tako predstaviti in analizirati obstoječe subkulturne teoretske nastavke. V ta namen je potrebno pregledati koncepte vsebinsko in historično, začenši od prvih družboslovnih in kulturnih raziskovanj sosesk do raziskav delikventne mladine v sklopu ameriške tradicije, 'zlate dobe' angleške tradicije, ki je postavila trdne temelje znotraj subkulturne teorije in katere vpliv je močan še danes, do sodobnih 'post'-subkulturnih študij. Da bi obdržala neko smiselno linijo razvoja in poglavij subkulturne teorije, so vsebinske omejitve nujne. Čeprav smo v zadnjih letih priča številnim predvsem etnografskim študijam, ki so raziskovale subkulture znotraj spolne, verske ali etnične pripadnosti, študijske in poklicne usmerjenosti, področja športa itd., se bom v nalogi osredotočila predvsem na teoretske zastavke sodobnih teoretikov subkultur v povezavi z *mladinsko* kulturo: njihov odnos do sodobnih mladinskih (sub) kulturnih praks in v kolikšni meri nadaljujejo oziroma se oddaljujejo od tradicije subkulturnih teorij Čikaške šole (Chicago School) v dvajsetih in tridesetih letih in Birminghamskega centra za kulturne študije v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Omejila se bom predvsem na teme v povezavi z mladimi, glasbo in stilom ter zraven vključila spolno in etnično pripadnost le v kolikor se le-te navezujejo na razvoj konceptov v navezavi na omenjene tri kategorije. Pri tem se bom omejila predvsem na dognanja, spoznanja, razlage in domneve, ki so jih predstavili, razvili pisci t. i. kulturnih študij. Za lažje vodilo skozi nalogo sem postavila tri med seboj prepletene hipoteze:

1. Za proučevanje (sodobnih) mladinskih subkultur ne obstaja univerzalna subkulturna teorija.
2. Sodobnih subkultur ni več mogoče razložiti s konceptom, ki predvideva homogene, na razredni strukturi temelječe prakse.
3. Sodobne subkulture so vpete v marketing lastnih identitet.

Da bi odgovorila na zastavljene trditve, bom v nalogi naredila najhujši 'zločin' zoper subkulture - oklestila jih bom njihove vsakodnevne prakse, torej tistega, zaradi česar so subkulture zanimive in razburljive ter jih zajezila v idealno-tipski model suhoparnih teoretskih zastavkov, konceptov in študij. V prvem delu naloge se bom posvetila tako imenovani tradicionalni teoriji subkultur, ki poteka historično linearno: ameriški tradiciji sosesk in delikventne mladine od začetka 20. stoletja do šestdesetih let do angleške interpretacije povojnih subkultur kot del upora delavskega razreda zoper dominantne hegemonске institucije (britanske) družbe. V drugem delu pa se bom posvetila sodobnim avtorjem na področju subkulturne teorije, ki se deli v grobem na dva dela: prva se oslanja na kritiko tradicionalnih konceptov, druga pa skuša tradicionalne koncepte zaobiti in postaviti nove temelje za proučevanje skupin, ki jih označujemo kot subkulturne. Večina konceptov t. i. postsubkulturne teorije od devetdesetih let do danes skušajo razložiti subkulture v/na različnih segmentih in primerih, zato so med seboj razpršene, tudi nepovezane, hkrati pa se dopolnjujejo in skupaj tvorijo neko novo polje možnosti proučevanja 'zakovitosti' subkulturnih praks. Zaradi te množice teoretskih nastavkov se zdi naslov magistrskega dela *V vrtincu subkultur* več kot primeren. Naloga tako deluje nekoliko 'učbeniško', saj v prvi vrsti nudi pregled od nastanka prvih subkulturnih konceptov vse do danes, a morda bo v prihodnje ravno ta pregled v pomoč tistim, ki se bodo začeli spoznavati s teoretskim svetom subkultur.

2. UMESTITEV POJMA SUBKULTURE

"Kaj je 'subkultura'?... Odgovora, s katerim bi se vsi strinjali ni, obstaja pa razprava – problem, pri katerem gre v srži za to, kako si strokovnjaki predstavljajo in osmišljajo ljudi, vendar ne kot posameznike, ampak kot člane diskretnih populacij ali družbenih skupin."
(Thornton 1997, 1)

Termin 'subkultura' je oblikoval in prvič uporabil Milton M. Gordon³ leta 1947, s katerim je poimenoval koncept pod-skupin znotraj nacionalne skupine, ki so sestavljene iz različnih socialnih elementov (etnično ozadje, družbeni razred in veroizpoved), ki v kombinaciji tvorijo enoto in imajo vpliv na posameznika (Naterer 2010, 9), kmalu pa je svoje osrednje mesto dobil znotraj sociologije in kulturnih študij mladine, stila, glasbe in prostega časa. Dandanes je pojem subkulture splošno zelo razširjen, uporablja se ga tako v družboslovnih in humanističnih vedah kot v vsakdanjem pogovoru. Eden od razlogov za kontinuiteto vseprisotnosti pojma subkulture je vsesplošna uporaba njenega koncepta. Subkulture so postale, po Bennettu in Khan-Harrisu, 'vsezajemajoč' ('catch-all') termin za katerikoli vidik družbenega življenja, kjer se križajo mladi, glasba in stil (Bennett in Khan-Harris 2004, 1). Sodobne študije subkultur so referenčno polje še razširile in če je še ne tako dolgo nazaj veljalo, da se je subkulture splošno pojmovalo kot gibanja *mladih*, ki oblikujejo svoje lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila (Tomc 1989, 8) napram dominantni, starševski kulturi, danes med akademiki obstaja konsenz, da so "subkulture skupine ljudi, ki imajo nekaj skupnega (npr. problem, interes ali prakso), kar jih znatno razločuje od članov ostalih družbenih skupin" (Thornton 1997a, 1).

Ob tako razširjeni definiciji subkultur se le-ta navidezno prekriva z določenimi drugimi termini, kot so 'skupnost', 'javnost', 'množica' in 'družba'. Vendar pa ima vsaka od teh oznak svoje meje, ki jih loči od subkultur: 'skupnost' in 'subkulture' sta pojma, ki sta si najbližja, celo v tolikšni meri, da ju nekateri avtorji uporabljajo izmenično. A po Thorntonovi je 'skupnost' vezana na stalno populacijo, pogosto na sosesko, pri kateri sta osrednji sestavni del družina in sorodstvo, medtem ko so 'subkulture' ločene od družinskih vezi, celo v nasprotju s starševsko kulturo (Thornton 1997a, 2). Tudi v smislu teritorija so subkulture vezane bolj na določeno ulico ali predel kot celotno sosesko, iz katere izhajajo. 'Javnost' in 'množica' sta med seboj nasprotujoča si pojma: 'javnost' se razume kot telo racionalnih posameznikov, odgovornih državljanov, ki svoje oblikovano mnenje izražajo preko legitimnih demokratičnih kanalov,

³V članku *The concept of the sub-culture and its application* (1947).

'množico' pa se ponavadi označuje kot nediferencirano, iracionalno in politično manipulativno (Thornton 1997a, 2–3). Od obeh se 'subkulture' razlikujejo po tem, da so 'brezpravne', neuradne, odtujene, njihove aktivnosti pa potekajo po 'podzemnih', neuradnih kanalih.

Zadnji pojem, 'družba', je makro-sociološka abstrakcija, ki ima jasno definirane zunanje meje (ki lahko sovpadajo z nacionalno državo), notranje meje "pa so razumljene kot sistem stratumov, ki so za posameznika velikokrat povsem eksterni in avtonomni" (Naterer 2010, 10). Po drugi strani subkulture spadajo v okvir mikro-sociološkega raziskovanja, so poznane lastnim članom, velikokrat se jih raziskuje na podlagi njihovega lastnega doživetja, celo do te mere, "da je razlika med 'subkulturnim insajderjem' in 'ne-subkulturnim outsiderjem' stvar kolektivne percepcije in ne legalnih, fizičnih in geografskih ločnic" (Thornton 1997a, 3). Kljub temu pa sta si ta dva pojma še najbližja, sploh če uporabljamo pluralno obliko 'družbe'. 'Družbe', tako kot 'subkulture' označujejo skupino ljudi, ki jih združuje isti interes, s tem, da prva ponavadi vključuje formalne pogoje članstva, druga pa je ponavadi neformalna in organska (Thornton 1997a, 4). Podobnost je še toliko večja ob uporabi 'sub' ('pod'), saj se termina 'pod-kulture' ('sub-cultures') in 'pod-družbe' ('sub-societies') vsaj v angleškem jeziku, velikokrat uporabljajo vzajemno.

Ravno predpona 'sub' tvori eno od ključnih vlog subkultur in njihovo pozicijo znotraj raziskovanja in oblikovanja različnih konceptov subkultur. Čeprav gre v osnovi za makro- in mikrorazmerje družbenega raziskovanja, je v tradicionalnem raziskovanju subkultur prevladala vrednostna hierarhična predpostavka, ki je s predpono 'sub' entitetam pripisovala "nižji oziroma sekundarni status" (Thornton 1997a, 4). Raziskovane skupine, označene kot subkulture, so bile ali so se same pogosto postavile v položaj kot deviantne ali slabšalne ali pa so se nahajale na dnu družbene lestvice na podlagi pripadnosti določenemu družbenemu razredu, rasi, etnični ali starostni pripadnosti. Šele v sodobnih kulturnih študijah je v ospredje stopila vrednost sistematičnega raziskovanja kulturnega. Kultura kot sistem verovanj, vrednot in ideologij ne more biti ločena od dejanj in družbenih organizacij, saj sta, po besedah Thorntonove, "tako družba kot kultura način življenja" (Thornton 1997a, 5). Kot nadaljuje, je bistvena značilnost 'subkultur' v sami definiciji, in sicer, kako postavi poudarek pri razlikovanju med določeno kulturno/družbeno skupino in širšo kulturo/družbo kot celoto. Pri tem je celota razumljena kot dominantna, a vendar neproblematična in povprečna, splošna skupina, 'subkultura' pa je tista, ki vsebuje zavest o različnosti oziroma 'drugosti' ('otherness') do celote, znotraj katere je umeščena (Thornton 1997a, 5).

Ob tako razrahljani definiciji subkultur ni toliko pomembno vprašanje, ali je raziskovanje subkultur in njihovih konceptov sploh smiselno oziroma ali subkulture kot take sploh še 'imajo svoje mesto' znotraj družboslovnega raziskovanja - pritrdilni odgovor na to je podan v zgoraj razmejitveni definiciji pojmov Thorntonove. Na tem mestu je veliko bolj zanimivo, kako je do tako ohlapne definicije prišlo, oziroma kako so se spreminjali koncepti in s tem vplivali na oblikovanje splošne danes veljavne definicije subkultur. V nadaljevanju naloge sledi pregled subkuturoloških konceptov, in sicer bodo v prvem delu predstavljeni nastavki tradicionalne teorije subkultur, v drugem pa jim sledijo sodobni postsubkulturni teoretski nastavki.

3. ČIKAŠKA ŠOLA IN SOCIOLOŠKA TRADICIJA

"Urbano in moderno – to je rojstno mesto subkulture mladih in adolescentih življenjskih stilov že več kot pol stoletja."
(Perasović 2001, 17)

*Good guys bad guys which is which
The white collar worker or the digger in the ditch
Hey, and who's to say who's the better man
When I've always done the best I can
(Sometimes good guys don't wear white, The Standells)*

Začetek sistematičnih sodobnih proučevanj mladinskih subkultur najdemo v Združenih državah Amerike na prelomu devetnajstega v dvajseto stoletje. Leta 1892 so na Univerzi v Chicagu ustanovili Oddelek za sociologijo in antropologijo, hkrati prvi sociološki oddelek neke univerze na svetu, zato je prvih par desetletij celo prišlo do enačitve čikaške sociologije z ameriško sociologijo nasploh. Ker je ta oddelek zastavil najbolj celovit program proučevanja mladinskih kultur do takrat, so njegovo dejavnost kmalu neformalno poimenovali čikaška šola (Chicago School). Ta ohlapni termin zajema in definira več generacij sociologov, ki so se osredotočili na koncept urbane sociologije.

Lutters in Ackerman menita, da je za lažje razumevanje osnovnega fokusa takratnega zanimanja in raziskovanja čikaške šole potrebno le-to postaviti v družbeno-zgodovinski kontekst (Lutters in Ackerman 1996, 2): časovno-geografsko je čikaška šola imela največji vpliv v obdobju od preloma 20. stoletja do poznih 1950-ih, z razcvetom med prvo svetovno vojno in ob koncu velike depresije, ko nastopi obdobje velike rasti in sprememb. Pospešena urbanizacija je homogeno, agrarno skupnost transformirala v heterogeno urbano prebivalstvo, ameriška mesta, med njimi tudi Chicago, so doživljala eksplozivno rast v 'instant' metropole. Vzporedno z mestno dinamiko so se odprla mnoga nova vprašanja in problematike, vezane na družbeno-kulturni in ekonomski položaj prebivalstva, ki so terjale nov pristop raziskovanja. Čikaška šola se je izkazala kot zelo inovativna – pri raziskovanju na področju urbanega razkroja, kriminala, odnosov med rasami, družinskih vezi ipd. so se oddaljili od 'v naslonjaču' (arm-chair) naravnane sociologije k etnografskem formalnem in sistematičnem pristopu ter znanstveno-sociološki analizi podatkov (Lutters in Ackerman 1996, 2). Dvajseta in trideseta leta prejšnjega stoletja označujejo ključno obdobje oblikovanja prepoznavne teorije čikaške šole. Ko so se kasneje odpirali novi oddelki sociologije po ZDA, je tradicija čikaške šole ohranila pomen kvalitativnega empiričnega raziskovanja znotraj specifične oblike urbane mikrosociologije, ki se je ločevala od harvardskega teoretičnega pristopa ali statističnega na

Columbiji (Thornton 1997, 11). Tako se številni drugi avtorji kot npr. Albert K. Cohen (in mnogi v nadaljevanju) štejejo k nosilcem omenjene tradicije, čeprav niso raziskovali in poučevali na čikaški univerzi.

V tridesetih letih so se na čikaški univerzi precej zanimali za značilnosti mestnih življenjskih stilov – mesto kot tako je za raziskovalce predstavljalo izjemno vrednost kot laboratorij za raziskovanje družbene interakcije. Osnovna predpostavka čikaške šole je bila, da so kvalitativni metodološki pristopi, še posebej tisti, ki omogočajo naturalistično opazovanje, najprimernejši za proučevanje urbanih družbenih problemov. Resnično 'človeško naravo' je namreč najboljšo opazovati v kompleksnem družbenem okolju (Lutters in Ackerman, 1996, 3). Njihov raziskovalni pristop je temeljil na kombinaciji urbane dokumentacije, metodološke, kvalitativne 'vrnitve k podatkom'⁴ in empirizma, ki je v večini temeljil na metodi intervjuja, teoretsko pa so se naslonili na dva med seboj povezana koncepta: koncept 'družbene ekologije mesta'⁵ in koncept socialne/družbene dezorganiziranosti.

Družbena ekologija mesta temelji na konceptu rastlinske ekologije, ki so jo znanstveniki čikaške šole prilagodili mestu. Raziskovalci čikaške šole so tako smatrali, da sta biološka metafora opazovanja 'človeka v njegovem naravnem okolju' in ekološki model iz naravoslovja primerna za opazovanje urbanih družbenih pojavov, tako so pod vplivom organicizma pristopili k družbi z vzporejanjem družbenih procesov (tekmovalnost, segregacija, akomodacija) s podobnimi procesi v rastlinskem in živalskem svetu. Na podlagi ideje obstoja nekakšnega 'socialnega ekosistema' je bilo tako mogoče razložiti tako enotno delovanje navzven kot interno diferenciacijo. Namreč, kljub zavezanosti k modelu družbe v ravnovesju, so se raziskovalci čikaške šole istočasno zavedali družbene raznolikosti. Za rešitev problematike družbenega neravnovesja so uvedli koncept 'družbene dezorganizacije', kot nekakšne družbene patologije⁶. Osrednje dognanje tega koncepta je bilo, da imajo predvsem revna mestna območja, slumi in geti, svoje lastne družbene strukture s specifičnimi normami obnašanja, zato je bilo vodilo raziskovalcev poskušati izolirati tiste značilnosti mestnega

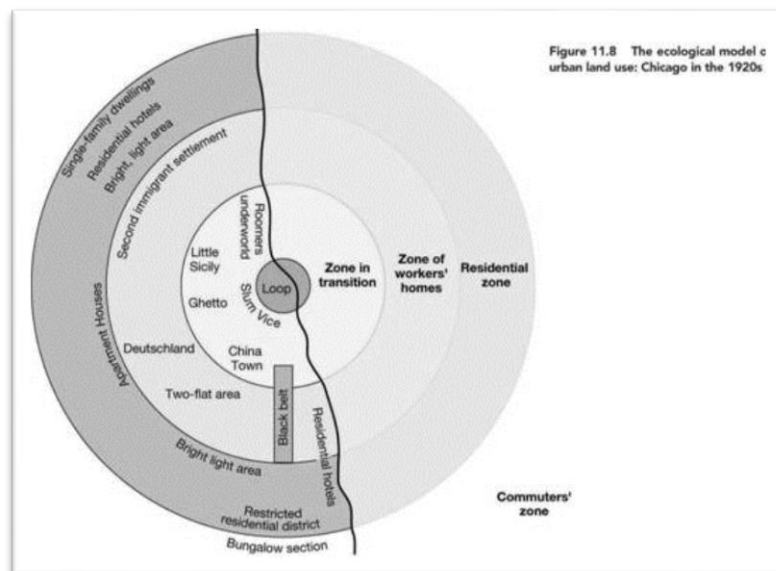
⁴Kar Brake imenuje 'križarski reformizem' kot odmik od 'arm-chair' raziskovanja (Brake 1984, 38).

⁵Benjamin Perasović družbeno ekologijo mesta imenuje teorija 'humane ekologije' in spacialno-družbenih odnosov (Perasović 2001, 18).

⁶Brake navaja primer ekspanzije mesta, ko pride do nemotenega priseljevanja v določeno sosesko, ki posledično izpade iz ravnovesja, pri tem pa pride do rušitve medsebojne solidarnosti in družbenega nadzora (Brake 1984, 39).

življenja, ki so ekološko spodbujale prestopništvo. Eden ključnih zgodnjih prispevkov te vrste je koncept koncentričnih con⁷ širjenja mesta (primer Slika 3.1) Roberta E. Parka in drugih⁸.

Slika 3.1: Ekološki model koncentričnih con Chicaga v 1920-ih



Vir: Anderson (2012)

Na podlagi modela družbene ekologije se je znotraj čikaške šole pojavilo zanimanje za določene 'socialne svetove', kompleksne medskupinske vzorce socialnih interakcij znotraj določenega območja v mestu (Lutters in Ackerman v Naterer 2009, 31). Skupine so bile znotraj tradicije čikaške šole razumljene zelo široko, velikokrat so vključevale družinske enote, poklicne skupine ali celo regije, katerih tendenca je bila oblikovanje socialnega sveta. Šele kasneje so se usmerili na mikro-usmerjeno podobo, kjer posamezniki pripadajo številnim kompleksnim in med seboj prekrivajočim se socialnim svetovom, znotraj katerih ima vsak svoje vstopne in izstopne omejitve (Naterer 2009, 31–32). V osrednjem zanimanju raziskovalcev so se našle mestne tolpe ('gengi'), prestopništvo, socialna organizacija skupin na uličnih vogalih in družbeno odrinjene skupine. Paul G. Cressey (1932) je tako npr. pisal o tako imenovanih taxi - plesalkah, 'animir' dekletih, ki plešejo z neznanci za plačilo in skozi

⁷ Za Parka mesto ni samo konstelacija ustanov, temveč nekakšno stanje duha, v katerem se prepletajo navade in tradicije, občutja in medsebojni odnosi prebivalcev. Park je na podlagi splošne zamisli o 'naravnih območjih' poskušal določiti odnose med specifičnimi geografskimi območji, njihovo fizično strukturo in družbeno organizacijo. 'Naravno območje' predstavlja manjše stanovanjsko območje z jasno začrtanimi mejami, ki je naseljeno z razpoznavno različnimi kulturnimi skupinami, več njih, skupek, pa sestavljajo mesto kot celoto. 'Naravna območja' se delijo v pasove – cone – ti pa se koncentrično raztezajo od centra do obrobja ter odražajo industrializacijo in mestno razvejanost. Območja prehoda iz ene faze v drugo so 'vmesna območja'.

⁸ Nekateri avtorji navajajo za nosilca koncepta koncentričnih con mesta Ernesta W. Burgessa. Oba sta namreč navedena kot avtorja zbornika 'The City', v knjigi pa so tudi prispevki Luisa Wirtha, R. D. McKenzia in Morrisa Janowitza. Glej Park R. E., Burgess E. W. in McKenzie, R. D. (1925): The City, University of Chicago Press.

analizo njihovega življenjskega cikla v družboslovni študiji prvič realno opisal in izpostavil prisotnost rasizma kot družbenega procesa.

Vendar pa je bil model družbene ekologije podvržen tudi kritiki. Izpostavljena je bila tautologija teze o družbeni dezorganizaciji: družbena dezorganizacija pomeni manko konherentnega niza kulturnih norm, posledica je prestopništvo, ki pa je glavni kriterij za družbeno dezorganizacijo (Brake 1984, 41). Ravno tako model družbene dezorganizacije ne upošteva številne elemente, ki so prisotni v diferencialni družbeni organizaciji: lokalna politična ekonomija in pomanjkanje dobrin ter kulturna tolmačenja in ideološke rešitve strukturnih protislovij, zaradi katerih prihaja do konfliktov znotraj teritorialnega območja soseske. Druga smer kritike pa je izpostavila pomen teritorija v skupnostih, predvsem delavskih, ki se ga ne sme obravnavati samo kot fizični, temveč tudi kot simbolni prostor (Brake 1984, 43). 'Razredni boj za bivališča' (Brake 1984, 43), ki se je odvijal prek dviga/nizanja najemnin, je ustvarjal ločene cone statusne pripadnosti prebivalstva in oblikoval življenje znotraj soseske. V mladinskih subkulturah znotraj delavskega razreda ima teritorij simbolično vrednost in pomembnost. Poudarjanje porekla in ponašanje s pripadnostjo določenemu teritoriju je v osnovi konzervativno, v primeru obrambe pa se lahko razvije v predsodke do priseljencev in rasizem (Brake 1984, 43–44). Simbolično lahko tak pojav zasledimo pri lokalnih nogometnih društvih in navijačih.

Zgodnja dela čikaške šole so prikazovala realnost subkulturnih skupin ne da bi koristile sam pojem 'subkultura'. Kmalu pa se je preučevanje različnih neformalnih skupin mladih (tolp, klap itd.) nadaljevalo in razširilo izven njenih znanstvenih in geografskih okvirjev. S prisvojitvijo pojma 'subkultura'⁹ in pod vplivom Mertonovega preoblikovanja teorije anomalije so sociologi v petdesetih letih prejšnjega stoletja začeli govoriti o 'delikventni subkulturi', kjer je deviantnost definirana v sferi družbenega in ne kot individualno ali patološko. Med najbolj vplivnimi družboslovci na tem področju so bili Albert Cohen, Walter Miller, David Matza in Jock Young.

⁹Pojem subkulture je označeval segmente populacije in socializacijske procese, ki se glede na spol, starost, etnično pripadnost, razred, zanimanja itd. ostro ločujejo od celotne družbe. Radikalno odstopanje v obnašanju, vrednot in načinu življenja določenih mladostniških skupin se je tako znašlo v široki paleti oznake subkulture.

Teorija anomalije¹⁰ je vplivala na delo Alberta K. Cohena, enega glavnih subkulturnih teoretikov. Cohen je kot izhodišče preučevanja subkultur zastavil, kot se je sam izrazil, "psihogenično" predpostavko, da so vse človeške dejavnosti niz poskusov reševanja danih problemov (*Action is problem solving*) (Cohen 1997, 44). V ta kontekst je umestil t. i. delikvenco ali delikventno obnašanje. Pri reševanju problemov se, po Cohenu, ponavadi opremo na že obstoječe načine spopadanja, a vsake toliko vseeno pride do *inovacije*, novega načina reševanja problema in prilagajanja v družbi (Cohen 1997, 48). Ko nekdo iz skupine poskusi z nepreverjenim načinom reševanja problema in se le-to izkaže za učinkovito, skupina to rešitev sprejme. Pri tem ni nujno, da bo rešitev dokončno odpravila problem, sprejetje je odločilno predvsem na subjektivni ravni skupine. Na tak način naj bi tudi prišlo do oblikovanja subkulture.

Cohen loči subkulturno kolektivno reševanje problemov od reševanja problemov neorganizirane množice ('mobs') (Cohen 1997, 50). Pri množici gre za trenutno reševanje trenutnega problema, je iracionalno in ne ponuja nove rešitve, temveč gre za kolektivni trenutni vzvod. Pri subkulturnem reševanju problemov pa gre za trajnejšo rešitev, kjer prihaja tudi do inovacij. Prisotna je visoka stopnja solidarnosti in močna interakcija med akterji. Ker so določene norme znotraj subkulturne skupine enake le tem udeležencem, člani skupine drug v drugem najdejo moralno podporo, njihovo ravnanje pa je znotraj skupine – v skladu z njihovimi normami – sprejemljivo. Ključen pogoj za takšno razrešitev problemov je, da nov sistem vrednot sprejme določena skupina in ne zgolj posameznik, saj skupina posamezniku predstavlja neke vrste moralno oporo in potrditev (Poštrak 2002, 162). Njihovo reševanje problemov pogosto vodi do tega, da bolj kot se priznavajo znotraj skupine in so povezani med sabo, so lahko navzven razumljeni kot tujki, Drugi. Nov statusni sistem, ki ga razvije določena (nova) subkultura, lahko doživi sankcije s strani širše družbe. Tovrsten način obnašanja in reševanja problemov je lahko dolgotrajen oz. traja, dokler koristi udeležencem skupine, kar pomeni, da se lahko prenese na nove generacije članov, saj subkulture lahko nadživijo posameznike.

Cohen trdi, da motivacije prestopniške narave ne najdemo v anomaliji, ampak v mladostniških statusnih problemih (Brake 1984, 49). Paradoks mladine delavskega razreda je, da je skozi

¹⁰Teorija anomalije je koncept, ki ga je uvedel Durkheim leta 1951 in ki v grobem zagovarja tezo, da se ob razkroju družbenega reda porodi stanje brez norm. Anomija izvira iz napetosti med kolektivno moralno avtoriteto in individualnimi interesi, ko 'kolektivni zavesti' spodleti nadzor individualnih hotenj.

izobraževanje, ki je navidezno objektivno, izpostavljena merilom srednjega razreda, ki jih nehote, četudi živi življenje delavskega razreda, ponotranji. Ker je pot do mobilnosti navzgor označena z omejenimi strukturnimi možnostmi, ne more doseči uspešnosti srednjega razreda, zato razvije prestopniško subkulturo kot 'kolektivno rešitev'. Cohen je ločil tri subkulturne tipe prestopnika delavskega razreda, ki veljajo predvsem za mlado 'moško matično kulturo'¹¹ (Brake 1984, 49): h konfliktu usmerjena subkultura, katere osnovni interes je bilo nasilje; subkultura zasvojena z mamili, ki je razvila koristolovsko sredstvo za dostop do mamil in tretja, na pol profesionalna tatinska subkultura, ki lahko vodi v organiziran kriminal.

Ideja kolektivnega reševanja problemov je postala ena od osnovnih temeljev subkulturne teorije. Howard S. Becker je v študiji primera predstavil in analiziral skupino jazz glasbenikov, ki so znotraj svoje skupine razpeti med igranjem za širšo publiko in s tem finančno preživetje ter igranjem za 'dušo' (Thornton 1997b, 13). Njihovo dojemanje sveta temelji tako na antitezi 'hip' ('moderen', 'popularen') in 'square' ('običajen, brezvezen'); prvo predstavlja njih kot talentirane glasbenike, ki posedujejo tisto nekaj več, talent, ki ni razumljen drugim, ne – glasbenikom, tistim 'square'. Becker je bil eden prvih, ki je prikazal simbolično interakcijo med pripadniki določene subkulture, ki je vezana na glasbo. Še bolj pomembno pa je, da je njegova interpretacija kulture glasbenikov temeljila na družbeno-ekonomskem odnosu do poklica, etničnosti in razredne pripadnosti kot tudi zelo lucidne definicije deviantnosti in kulture (Thornton 1997b, 13–14). Pri svoji razlagi se opre tudi na dognanje, da čeprav se deviantnost ponavadi razume v povezavi z kriminalnimi dejanji, obstajajo ravno tako deviantne skupine, ki ne kršijo zakona, temveč le odstopajo od prevladujoče kulture.

Večina teoretikov tega obdobja je delikvenco umeščalo v nižje sloje družbe, njihove teorije pa so se razlikovale glede na interpretacije obnašanja mladostnikov delavskega razreda in pripadajoče soseske (Perasović 2001, 30). Walter Miller je trdil, da prestopniške subkulture niso odražale reakcijo zaradi nedoseganja statusa (srednjega razreda), temveč so proizvod kulture nižjega razreda (Brake 1984, 49). Posameznik namreč sledi oblikam obnašanja in osvoji oblike in standarde vrednot, ki veljajo v njegovem, nižjem razredu. Millerjeva osnovna teza je motivacija, katere temelj je pozitiven poskus doseči tista stanja, kvalitete in pogojev, ki so v posameznikovem krogu visoko cenjeni. Pri tem kritizira Cohena, da prestopniškim

¹¹Za dekleta je osnovno sredstvo mobilnosti poroka.

subkulturam pridaja negativne oznake, kot so negativizem, malicizem ipd. Za Millerja je obnašanje prestopnikov prilagajanje kulturnemu sestavu nižjega razreda, h kateremu pripadajo skupaj s svojimi starši. Takšno obnašanje in delovanje lahko občasno ogrozi norme srednjega razreda, vendar je to stranski proizvod, ki ga nekdo lahko poimenuje kot 'negativen', 'malicističen' itd. samo, če je sam močno vezan na norme srednjega razreda (Perasović 2001, 35). Miller tako zavrne pristop, po katerem se kulturni standardi srednjega razreda jemljejo kot merilo.

David Matza se oddalji od koncepta anomalije. V svoji empirični raziskavi, kjer je izvedel intervju z več kot stotimi prestopniki, ki so se znašli na sodišču, je uporabil naturalističen pristop. Tako je ostal zvest pojavi, ki ga preučuje ter sledi načelu, da subkulturna teorija popači tisto, kar bi devianti sami prepoznali – bistvo njihove resničnosti (Brake 1984, 51). Zavrnil je koncept teorije subkultur, da vsi stremijo k vrednotam srednjega razreda in mu očital, da zanemarja individualno svobodno voljo, saj vse pripiše determiniranosti s kulturo ali razredno strukturo. Trdil je, da posebne kriminalne vrednote pri prestopnikih ne obstajajo in da so določene vrednote, kot so npr. želja po avanturi, razburljivosti veliko bolj globoko vpete v družbo. Ne gre za protivrednote, temveč za vrednote, ki so lastne dominantni kulturi, prestopnik pa jih poudarja (in pri tem izključuje bolj dominantne vrednote). Matza je odprl vprašanje, zakaj v isti družbeni situaciji nekateri izberejo deviantnost, drugi pa ne. Oddaljil se je od strukturiranega determinizma in s tem prispeval k razvoju subkulturne teorije.

Jock Young se je navezal na Matzovo kritiko 'absolutne teorije', po kateri vsi stremijo k vrednotam srednjega razreda, hkrati pa je zopet uvedel koncept anomalije (Brake 1994, 53). Vpeljal je 'ekspresivno anomalijo', ki jo razume kot rezultat ločitve uporabnih sredstev in namenov. Trdi, da ko stara kultura ni več primerna za reševanje določene skupine, ta ustvari ali preoblikuje novo, da bi zadostili nujnosti nove družbene situacije, v kateri se nahajajo. Po Youngu je protestantska etika v zatonu, delo na vseh nivojih je instrumentalizirano in zato ne ponuja več izpopolnitve, zadoščenja (Young 1997, 72). Tako vse bolj postaja pomemben prosti čas (kot opozicija dela), kjer se začne posameznik oblikovati in 'delati na' svoji identiteti. Tako kot ima družba formalne vrednote, ki temeljijo na delovni etiki, ima vsaka družba tudi podzemne vrednote, ki so v običajni obliki bolj izražene predvsem v obdobju 'prostega časa', npr. počitnicah, festivalih, športnih dogodkih, kot način sprostitve od rutiniziranega dela (npr. iskanje avanture). Vendar je tudi prosti čas kontroliran, potrošništvo, ki omogoča 'sproščanje' od dela, je le še ena oblika družbene kontrole. Pri tem nekatere

skupine v družbi dajejo prednost podzemnim vrednotam; uživaštvu, hedonizmu prevladi nad formalnimi vrednotami. Young tako razume subkulture kot skupine, ki so nad 'etiko produktivnosti' (Young 1997, 77). Ob raziskovanju uživalcev mamil je prišel do zaključka, da droge same po sebi niso problematične, če ne vplivajo na delo, so pa problematične tiste kulture drog, ki dajejo večjo prednost prostemu času in drogami. Young je vpeljal elemente marksizma in na nek način vpeljal most med čikaškim modelom in birminghamsko tradicijo. S svojim delom je ustvaril "dramatičen preobrat v raz-mišlja(e)nju o subkulturni teoriji", saj je poleg razreda vpeljal kapitalizem in sodobno produktivnost (Thornton 1997b, 15).

Omenjeni avtorji, njihova dela in teoretski koncepti predstavljajo del širine in raznolikosti del, ki so nastala pod imenom ali v duhu čikaške šole. V svojem najzgodnejšem obdobju je v sociologijo vpeljala pojem *urbanosti*, ki je nujen, sestavni element pri nastanku subkultur. Skozi etnografske študije so raziskovalci odprli vprašanja o odnosih med soseskami, življenjskimi stili in mladino ter v nadaljevanju o problemih materialnega prikrajšanja in kulturnega pluralizma v sodobni industrijski družbi. S konceptom kolektivnega reševanja problemov se oblikujejo prve teorije razlogov nastanka subkultur, le-te pa v posameznih študijah že povezujejo z glasbo, pomembnostjo prostega časa in vpliva potrošništva. Hkrati pa se v začetni uporabi pojma subkulture že pojavljata dve dimenziji (Perasović 2001, 43-44): v prvi subkultura označuje določeno družbeno skupino, natančneje mladostniško (prestopniško) tolpo, kjer je subkultura pravzaprav kultura te določene skupine. Pripadniki teh skupin odrastejo in 'zapustijo' subkulturo, a le-ta ostane za potrebe in interese naslednjih generacij. Tako v drugi dimenziji subkultura označuje skupek vrednot in akterjev, ki te vrednote živijo. Ta dvojnost se je v subkulturni teoriji obdržala do danes.

Po drugi strani pa so z usmerjenostjo v dinamiko subkulturnih skupin raziskovalci čikaške šole poudarjali predvsem razmerje med deprivilegiranimi in privilegiranimi skupinami glede na teritorialnost in vrednotno komponento, medtem ko so zanemarili druge značilnosti subkulturnih skupin, kot sta na primer stilska pripadnost in njena simbolna vrednost. V zgodnjih štiridesetih letih se je med takrat deprivilegiranimi Afroameričani oblikoval zoot stil, ki je kombiniral ekstravagantno predelavo moške obleke s kičastimi dodatki. Simbolno je njihova oprava predstavljala odmik od konformnosti, povezane z delovno etiko in konzervatizmom, po drugi strani pa je pomenila oblikovanje črnske ameriške identitete - izstopajoče oblačilo jih je naredilo 'vidne' v nasprotju z 'nevidnostjo' črnske skupnosti v

ZDA¹². Nadalje, v času vojne zootiji niso upoštevali odlok o omejitvi volne v blagu in so s tem postali neke vrste uporniki, njihove obleke pa so bile označene kot nepatriotske in ilegalne. Zaradi splošnega preganjanja in pretepanja zootijev je leta 1943 v Los Angelesu prišlo do protesta zootijev in pachucosov (tako imenovani 'Zoot-suit riot', glej sliki 3.2 in 3.3), ki se je prelevil v splošni nemir in se razširil po drugih ameriških mestih. Takratni družboslovni raziskovalci so ta pojav in z njim povezane dogodke obravnavali z vidika načina obnašanja množic (npr. Turner in Surace, 1956) in ne kot poskus oblikovanja nekega prepoznavnega stila in oznake neke subkulture, ki je hkrati postala simbol rasne identitete ter kasneje pripomogla k osveščanju ameriške črnske in hispanske skupnosti v šestdesetih letih. Pomen stila in njegova uporniška dimenzija postaneta osrednja tema subkulturne teorije šele s Centrom za sodobne kulturne študije birminghamske univerze.

Slika 3.2 : Mornarji, ki so pretepali zootije in pretepeni zootiji



Vir: Deb's blog (2010)

Slika 3.3: Zoot-suit riot



Vir: Dipity (2011)

¹²Kasneje ta stil prevzamejo iz enakih razlogov tudi Mehičani v ZDA, ki se označijo za pachucos.

4. ANGLEŠKE ŠTUDIJE SUBKULTUR

"Trenutki, ki obetajo. Umetnost tega, da si ob pravem času na pravem mestu. Da si preprosto zunaj. Da imaš ostrino. Da si zrihtan in nimaš kam iti. Da ne počenš nič posebnega. Da ustvarjaš zgodovino."
(Polhemus 1994, 6)

*Kev: boli me majmunov kurac za mode in rokerje. Pod kožo smo ja vsi enaki, a nismo?
Jimmy: Ne, Kev, to je to. Lej, nočem bit tak kot vsi ostali. In zato sem mod, vidiš? Hočem rečt, moraš bit nekdo, a ne? Drugače lahko kar skočiš v morje in se utopiš.*
(Quadrophenia, 1979)

Angleške študije subkultur se začnejo oblikovati v petdesetih letih. Čeprav je ameriška subkulturalna teorija vplivala na nastanek angleških teoretskih nastavkov o subkulturah, je večina angleških subkulturnih teoretikov sodila, da je za Veliko Britanijo neprimerna zaradi vpliva specifičnih kulturno in družbeno-gospodarskih razmer v ZDA in neokolonialne priseljske preteklosti. Brake znotraj angleške subkulturne teorije loči štiri pristope (Brake, 1984, 54–55): zgodnja družbena ekologija soseske delavskega razreda¹³, ki se zaključi v poznih petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih, njihov pristop pa prevzamejo in nadaljujejo sodobne raziskave soseske, odnos prestopniške subkulture do sociologije izobraževanja¹⁴ in kulturni poudarek Centra za sodobne kulturne študije birminghamske univerze (CCCS), ki je imel ogromen vpliv na razvoj in oblikovanje subkulturne teorije.

Center za sodobne kulturne študije na Univerzi v Birminghamu (The Centre for Contemporary Cultural Studies ali krajše - in v nadaljevanju - CCCS) je bil ustanovljen leta 1964. V naslednjih dveh desetletjih je odločilno oblikoval zanimanja in metode subkulturnih analiz, njegov vpliv pa je bil tako močen, da nekateri Center celo enačijo z britanskimi kulturnimi študijami. Za razliko od čikaške šole, ki se je oprla na empirično sociološko analizo in se ukvarjala s številnimi oblikami 'deviantnega' obnašanja, je CCCS prevzel bolj ohlapen razlagalni pristop, oprt na izročilo literarne kritike, razvil ambiciozno in interdisciplinarno analizo 'mladine', a hkrati občutno zožil polje subkulturnih praks. Raziskovalci CCCS so uporabili marksistični okvir za proučevanje mladinskih kultur in njihovih stilov glede na njihov odnos do treh širših kulturnih struktur: (delavskega) razreda ali

¹³Družbena ekologija angleške soseske delavskega razreda se navezuje na teorijo družbene reorganizacije, koncepta, ki ga je razvila čikaška šola. Vendar pa so angleški teoretiki zagovarjali stališče, da delavski razred ni toliko obremenjen z višjimi družbenimi razredi, temveč je bolj usmerjen na ohranjanje in razvijanje lastne kulture in načinov zadovoljevanja lastnih potreb za preživetje.

¹⁴Ta pristop je temeljil na proučevanju odnosa med prostim časom in mladinsko kulturo kot alternativo dosežkom v šoli. Po njih je subkulturni pojav rešitev za izobraževalna protislovja.

'starševske kulture', 'dominantne kulture' in 'množične kulture', pri tem pa so se usmerili na odnose med ideologijo in oblikami subkultur, predvsem spektakularnih, ki so jih prevzeli tediji, modi, northern soul feni, skinheadi in punkerji. Kronološko je prva pomembna raziskava Stanleya Cohena, ki sicer ne spada pod CCCS, a je vplivala na delo raziskovalcev, ki so največ prispevali pri oblikovanju teoretskih nastavkov znotraj CCCS in tudi nadaljevali pod njegovo tradicijo.

Leta 1964 je v Brightonu v Veliki Britanji prišlo do "prve stilske vojne" (Polhemus 1994, 54), množičnega pretepa med modi in rockerji (glej slike 4.1 in 4.2). Številne aretacije, ki so sledile, so privedle do množične histerije javnosti: lokalne oblasti, stanovalci, pa tudi nekateri člani parlamenta so zahtevali strožje varnostne in kaznovalne ukrepe, mediji so podrobno opisovali dogodke in podajali napovedi o prihodnjih izgredih. Pojav "novega družbenega problema" je zajel Stanley Cohen v knjigi *Folk Devils & Moral Panics. The Creation of Mods and Rockers* (S. Cohen 1972), ki primarno temelji na transaktivnem pristopu k deviantnosti, dobršen del pa je posvetil vlogi medijem.

Slika 4.1: Modi in rockerji, Brighton 1964



Vir: Annette Heart Media (2011)

Slika 4.2: Pretep med modi in rockerji, Brighton 1964



Vir: Another visual reference thing (2009)

Cohen se je oddaljil od teorije delikvence in vprašanja vzroka posameznikove prestopniške narave. Zanimalo ga je predvsem kako nekdo postaja subkulturni igralec vlog in v kolikšni meri na to vpliva družbena reakcija. Za izhodišče je vzel koncept primarne in sekundarne deviacije¹⁵ in izpostavil, da je za nastanek deviacije pomembna družbena reakcija. Narava

¹⁵Primarna deviacija se predvidoma poraja v obsežni raznolikosti družbenih, kulturnih in psiholoških kontekstov in ima v najboljšem primeru samo obrobne implikacije za psihično strukturo posameznika. V sekundarno deviacijo pa spadajo deviantno obnašanje ali pa družbene vloge, ki temeljijo na le-tem. To postane sredstvo obrambe, napada ali prilagoditve na očitne ali prikritne probleme, ki jih ustvarja družbena reakcija na primarno

družbenih reakcij je odvisna od vrste informacij, ki so dostopne v javni areni, vključujoč vzroke za deviantnost in opis karakternih in fizičnih značilnosti deviantne osebe. Po Cohenu družbena reakcija lansira akterje v deviantno vlogo. V trenutku, ko so akterji javno etiketirani kot devianti, sebe začnejo dojemati kot odrezane od glavnih sistemov vrednot in posledično razvijejo protivrednote, ki še povečajo in utrdijo njihovo deviantnost. Svojo trditev je opravičeval z tezo, da večina ljudi nima neposrednega stika z devianti, zato njihova predstava temelji na informacijah, ki jih podajo mediji. Ti imajo osrednjo vlogo v zgodnji fazi družbene reakcije, ko ustvarjajo "procesne ali kodne podobe" (S. Cohen 1972, 30) deviantov in deviantnosti same.

Moralna panika je za Cohena proces, v katerem dominantna kultura reintegrira lastne vrednote s kampanjo proti nedopustnem (Perasović 2001, 94). Sredi šestdesetih let sta se med angleškimi mladostniki oblikovala dva med seboj razlikujoča se subkulturalna stila, modi in rokerji. Oba stila sta odstopala od takrat prevladujočih trendov med mladostniki in s svojo družbeno 'vidnostjo' sta sprožila različne, predvsem negativne reakcije javnosti. Obe subkulturi sta po Cohenu bili šele v fazi nastajanja, ko jih je proces moralne panike *ustvaril* na podlagi označevanja njihovega obnašanja, izgleda, sporov in vsega, kar se je smatralo za nedopustno (Perasović 2001, 94). Na ta način družbena kontrola ustvarja deviacijo in ne obratno. Podoben proces so pred tem doživeli že tediji (Teddy boys ali New Edwardians, glej slike 4.3 in 4.4), 'nosilci' pojava najstnikov v povojni Angliji, ki so se oblikovali v delavskih predelih vzhodnega Londona (predel Elephant & Circle). Mediji so se sprva posmehovali njihovemu izgledu ter ga označevali kot 'poženščen', a so jim tediji kmalu dokazali nasprotno z različnimi delikventnimi izpadi, med njimi najbolj znanim uničenjem kino dvorane ob predvajanju rock'n'roll filma *Blackboard Jungle* (1956), ki se je po projekciji razvil v ulično divljanje. Po tem dogodku je vsak prestopnik avtomatsko bil poimenovan 'Ted', četudi je ali ni bil pripadnik tedijevske subkulture. Koncept moralne panike se je ohranil v različnih socioloških pristopih vse do danes, vendar pa so številni avtorji opozorili na pomanjkljivosti v izvornem konceptu: prvič, glede odnosa 'čiste', neokrnjene subkulture, ki jo odkrijejo in izpostavijo mediji in drugič, pri razumevanju medijskih vplivov, predvsem pozitivnih: pozitivne identifikacije, mikro-mediji itd. (npr. Sarah Thornton).

deviacijo. Za sociološke raziskavo je pomembna sekundarna deviacija, saj je primarna preveč razpršena v svoji vzročni motivaciji (Brake 1984, 64).

Slika 4.3: Tediji, 1962



Vir: Teddygeeks Blogspot (2012)

Slika 4.4: Londonski tediji, Clapham Common, 1954



Vir: Edwardian Teddy Boy (2012)

Čeprav je birminghamska šola zajemala širše področje kulturnih študij, ki so presegle okvirje raziskovanja subkulture mladih, je v sklopu te naloge pomembna predvsem kot skupni imenovalec za dela, ki so prispevala k znatni razširitvi dognanj v sociologiji subkulture mladih in ki so v sedemdesetih in v začetku osemdesetih let označevali usmerjenost raziskovalcev na pomen glasbe, stila, slenga, ritualov in oblikovanju subkultur mladih vpetih v strukturo tedanje britanske družbe. Mnoge osnovne in še danes prisotne predpostavke in definicije temeljnih pojmov, pa tudi mnoge navdihujoče pristope k raziskovanju, najdemo v delih Phila Cohena, Johna Clarka, Stuarta Halla, Tonyja Jeffersona in Briana Robertsa, pa tudi v kasnejših prispevkih Dicka Hebidgea, Mikea Brakea in drugih.

Phil Cohen¹⁶ je razvil eno temeljnih tez o subkulturi kot simbolnem reševanju neskladij kolektivnega doživljanja mladih v starševski, matični razredni kulturi¹⁷. Raziskoval je spremembe v delavskih četrtih v vzhodnem Londonu v petdesetih letih in kot že generacije sociologov čikaške šole opazil različne vidike razpadanja tradicionalne skupnosti.

Po Cohenu se soočanje mladih s problemi materialne, kulturne, družbene in gospodarske narave razrešijo na dva načina: prvič, v porasti mladih porok, kjer so si mladi ustvarili svojo družino in 'pobegnili od doma' in s tem od 'matične kulture', ter drugič, v pojavu novih subkultur (P. Cohen 1997, 93). Eden od razlogov je preusmeritev težišča iz individualnega in

¹⁶V delu *Subcultural Conflict and Working-class Community* (P. Cohen 1972).

¹⁷Po Cohenu obstajajo v analizi subkultur tri ravni: *zgodovinska*, ki izpostavi določeno problematiko posameznega razreda, druga raven zajema *podсистeme* (glasba, obleka, argo in ritual), njihovih izraznih načinov in procesov njihovega spreminjanja, tretja pa je *način* dejanskega življenja protagonistov subkulture, kjer pride do analize, kako subkulturo dejansko živijo tisti, ki so njeni nosilci in vzdrževalci (Brake 1984, 67).

notranjega konflikta v družini na zunanjo, generacijsko in simbolično raven. S tem pa ne pride do izločitve starševske kulture, temveč do vezi med mladostniško in starševsko kulturo na ravni razredne generacijske zavesti, ko se pridobljene izkušnje mladih in starejših interpretirajo, izrazijo in obravnavajo različno znotraj obeh omenjenih skupin. "Ko delavske skupnosti doživijo spremembe in razsrediščenost - ko 'starševska kultura' ni več kohezivna - se mladina (in fokus je vedno mladina delavskega razreda) odzove tako, da postane subkulturna. Subkulture tako postanejo izraz in 'rešitev' krize razreda" (Gelder 1997, 85), eden od načinov (delne) prilagoditve do sprememb, ki so vplivale - v primeru Cohena - na celotno skupnost East Enda. Oblikujejo se s pomočjo latentne, prikrite funkcije subkulture, da izrazi in razreši, čeprav 'magično', protislovja, ki se pojavljajo v matični subkulturi (P. Cohen 1997, 94). Subkulture so tako kompromisna rešitev med dvema nasprotujočima si potrebama: potrebi, da se ustvari in izrazi avtonomija in razlikovanje od staršev ter potreba, da se vzdržuje identifikacija s starši. Subkulturni stili so poskus posredovanja med izkušnjo in tradicijo, med znanim in novim.

Različne subkulture, od modov do skinheadov, so za Cohena variacija na isto temo, vsaka na svoj način skuša nadomestiti nekaj združevalnih sestavin, ki so se v kulturi njihovih staršev že razkrojile in jih združujejo z elementi iz drugih delov razreda in tako simbolizirajo različne možnosti nasprotovanja svojemu položaju. Pri tem je Cohen pojmoval subkulturo kot simbolno strukturo in ne kot realne osebe ter s tem odprl prostor za analizo različnih vidikov subkulture s strani njenih akterjev. Drugače rečeno, različni akterji si tako lahko različno predstavljajo, kaj je zanj subkultura, kakšna je vsebina njihove subkulture in kakšne pomene ima. Življenjski stil mladinskih subkultur je razdelil na štiri osnovne simbolne podsisteme (P. Cohen 1997, 94): prva dva, obleka in glasba, sta 'plastični' obliki, ki ju subkultura ni neposredno proizvedla ali ustvarila, a so si njeni protagonisti izbrali določene oblike, da bi s tem izrazili želene podtone, skrite pomene in poudarili subkulturno vrednost. Druga oblika pa je 'infrastrukturna', sem spadata argo (sleng) in ritual, ki sta odpornejša na inovacije, vendar pa odražajo spremembe v 'plastičnih' oblikah. Pod vplivom P. Cohena in v kombinaciji teorij in tradicij del in kritik Marxa, Gramscija, Althusserja, Levi-Straussa in Barthesa so Clarke in drugi (1997, 100–111)¹⁸ razvili predpostavko, da mladinske subkulture delavskega razreda

¹⁸Uvodnik *Subcultures, Cultures and Class* je objavljen v zborniku *Resistance Through Rituals* (John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson in Brian Roberts, 1976), kasneje pa se pojavi v zborniku *The Subculture Reader* (ur. Sarah Thornton in Ken Gelder, 1997) od koder tudi navajam.

skozi rituale - način oblačenja, glasbo, jezik in teritorij - izražajo načine upora zoper dominantni red in poskusov osvojitve lastnega kulturnega prostora.

Clarke in ostali so s povezavo analize razmerja hegemonije in razredne podrejenosti ter vzročnosti pojava povojnih mladinskih subkultur delavskega razreda oblikovali tri med seboj povezane predpostavke (Cagle 1995, 24–25): Prvič, mladinske subkulture so pojmovali kot podskupine podrejenega delavskega razreda oz. starševske kulture, ki se ukvarjajo z različnimi 'osrednjimi zanimanji'. 'Osrednja zanimanja' so povezana z obema, z 'matično' in razredno kulturo in so razločevalno generacijska značilnost mladinskih kultur. Ta koncept se oddalji od marksističnega pojmovanja množične kulture, ki je v opoziciji s specifičnimi kulturami in ustvari dinamičen odnos med obema, hkrati pa priznava vlogo obilja in prostega časa znotraj aktivnosti mladine znotraj razredno določene kategorije.

Drugič, poleg tega, da so mladinske subkulture integrirane v določeno starševsko kulturo, se hkrati nahajajo na stičišču podrejene razredne kulture in dominantne kulture. Mladinske subkulture ohranjajo nekatere osnovne lastnosti starševske kulture delavskega razreda, istočasno pa vzdržujejo močen občutek avtonomije, ki se manifestira skozi stil in rituale, s katerim izražajo simbolno razlikovanje tako od starševske kot dominantne kulture. Povedano drugače, medtem ko starši pogosto uporabijo direktne strategije pri soočanju z dominantnimi institucijami, mladinske subkulture uporabljajo ritualne, simbolne oblike upora, na primer s pomočjo 'brkljanja'¹⁹, kjer uporabijo predmete iz starševske, matične kulture in jih preoblikujejo v oblike, ki so značilne za njihovo specifično skupino in generacijsko izkušnjo (Clarke in drugi 1997, 108). Čeprav deluje, da se subkulture izrazito stilistično in vrednostno razlikujejo od staršev in drugih vrstnikov, so ta izgled in vrednote strukturirane s starševsko kulturo. Te so lahko bolj splošne (npr. moškost in moška dominanca) ali pa bolj neposredne in specifične ter se vežejo na subkulturno identiteto (obleka, glasba, izražanje) in njihov kontekst (dejavnosti in prostori).

Vendar pa subkulturni upor ne dosega 'rešitve' problemov mladine delavskega razreda kot so nezaposlenost, prikrajšanost do visoke izobrazbe, nizke plače itd. Subkulture "'razrešijo' na imaginaren način probleme, ki na konkretni materialni ravni ostajajo nerešena" (Clarke in drugi 1997, 104). Tediji so tako na primer prisvojili stil 'višjih razredov', da bi premostili vrzel

¹⁹'Bricolage', po Claud Levi-Straussu, koncept ponovnega razporejanja predmetov in njihove ponovne umestitve v kontekst, da bi posredovali nove pomene.

med večinoma manualnim, nekvalificiranim delom brez možnosti kariere in med 'lepo oblečen, a nikamor odpravljen' ob sobotnih večerih, modi so s fetišizacijo in razlastitvijo potrošništva ter stila samega premoščali vrzel med nikoli končano zabavo ob vikendih in ponedeljkovo vrnitvijo k dolgočasnem in nikoli končanemu delu, skinheadi pa so, na bolj simbolni ravni, s preoblikovanjem delavske 'uniforme' in z obiskovanjem tekem in navijanjem za lokalna moštva imaginarno ponovno potrjevali vrednote delavskega razreda, teritorialnost in lokalnost 'nekdanje' soseske. Tudi v tistem času bolj za Ameriko značilne subkulture, bikerji in surferji so športno aktivnost in hkrati hobi v prostem času spremenili v način življenja. Mladinske subkulture se lahko občasno pogajajo z dominantno kulturo, npr. za pravico do določenega teritorija ali se dominantni kulturi lahko uprejo s tem, ko se s svojim izgledom popolnoma odmaknejo od 'pravil' primerne videza, vendar pa so nemočne oz. se ne morejo izogniti hegemoniji nikakor drugače kot *samo* z ideološko in simbolično rešitvijo. Stil, jezik in teritorij so samo *simbolni* načini subkulturnega boja z dominantno kulturo.

In kot zadnje, na razredno pripadnost mladine vpliva tudi bolj splošni obstoj 'mladinske kulture', kot so ga definirali v petdesetih in šestdesetih letih. Povojne mladinske subkulture so del nove potrošniške kulture²⁰, katere močan del tvori mladina nasploh. Številne subkulture so prepoznavne ravno po določenih predmetih, ki jih uporabljajo in nosijo, a same po sebi te stvari še ne določajo stila, temveč se ta oblikuje šele preko 'stilizacije', aktivne organizacije predmetov z dejavnostmi, ki ustvarijo organizirano skupinsko identiteto v obliki 'skladnosti' ('homologije')²¹ s katero razlikujejo svoj obstoj od obstoja drugih (Clarke in drugi 1997, 108). In čeprav deluje, da pride do tega procesa naravno, Clark in drugi trdijo, da je v veliki meri k temu pripomoglo 'mladinsko tržišče', ki je specializirano za 'opremo za mlade', ki jo mladi enostavno morajo imeti in uporabljati. Modi (izpeljanka iz besede modernisti) so veljali za ene od navečjih potrošnikov mladinske kulture (glej sliko 4.5). Čeprav so izhajali iz delavskega razreda, so to pripadnost potlačili s stilom, ki jim je dajal občutek svetovljanstva.

²⁰Potrošniška kultura zaobjema tako najstniško potrošništvo kot reorganizacijo tržnih in nekomercialnih dobrin oblikovanih, da bi pritegnile mlajše kliente. Pri tem se je še intenziviral in fetišiziral občutek prostega časa, časa zabave, tako pri mladih, ki so se srečevali v institucijah, tujim njihovim staršem (diskoteke, kafeji, klubi) kot pri institucijah, ki so se želele mladim prikazati kot nekaj drugačnega od preteklosti in predvsem kot mladostne.

²¹Pri tem so subkulture uporabile predmete, ki so jih imele v neposrednem dosegu in ki so jih uporabljale tudi druge, 'matična' in starševska kultura, jim predručile pomen ter s tem ustvarile nekakšen izziv do dominantnega kulturnega reda. Ta proces Clarke in drugi poimenujejo 'homologija', ko predmeti izhajajo iz istega izvora, a imajo različen pomen. Za utrditev pojma homologije je najbolj zaslužen Paul Willis, ki se je v etnografski primerjalni raziskavi hipijev in rokerjev ukvarjal z skladnostjo med določenimi tipi stila, artefaktov in skupinsko identiteto. Willis je namreč našel povezavo med načinom življenja in vrednotami obeh skupin, kako uporabljajo predmete, droge, se izražajo skozi in doživljajo glasbo in nakazal na homologijo med vrednostnim sistemom in življenjskim stilom.

Skinheadi (glej sliko 4.6) so se razvili iz tiste linije modov, ki je zavračala njihovo vse večjo popularizacijo ter so želeli nazaj prisvojiti subkulturno ekskluzivnost, hkrati pa so se znašli v obdobju, ko so že začele vse bolj prevladovati subkulture srednjega razreda, hipiji in psihadeliki. Zato so se zatekli k temnopoltim rude boysom (glej sliko 4.7), ki so s svojim 'kul' imidžem delovali možato in 'pristno' in ki so v nasprotju z modi poudarjali korenine razredne pripadnosti. Skinheadi so tako izpostavili simbole delavskega razreda (delavske škornje, donkey jakne itd.), ki slavijo tradicionalni delavski ponos.

Slika 4.5: Modi, 1958



Vir: Hartley (2011)

Slika 4.6: Zgodnji skinheadi



Vir: Style High Club (2011)

Slika 4.7: Rude boys



Vir: Style High Club (2011)

K razvoju mladinskega tržišča so pripomogli tudi mediji, ki so preko poročanja definirali idealno tipsko zunanjo podobo subkulture in s tem sprožili preoblikovanje same subkulture ter njeno popularizacijo. To preoblikovanje poteka preko istočasnega procesa 'difuzije' in 'defuzije' (Clarke in drugi 1976, 185–9). Skozi difuzijo je subverzivni potencial subkulturnega stila očiščen in skomercializiran: geste in znaki zavračanja se spremenijo v mainstream modo ter se vključijo v trg potrošniških stilov. S tem ko mediji 'očistijo' in dislocirajo prvotni, originalni stil, simbolni elementi določene subkulture izgubijo prvotno, integrativno vlogo v specifičnem življenjskem kontekstu ter postanejo odprti za variacije in prestrukturiranje. Defuzija pa pomeni geografsko in družbeno razširitev stila od originalnega nukleusa inovatorjev do nove množične publike, ki si ga prilasti in ga nadalje selektivno predeluje. Na ta način je spreobrnjen v nov splošen (mladinski) življenjski stil, ki dopušča ohlapnost in variacije v razponu od 'od normalnega do radikalnega'. Obe, difuzija in defuzija sta elementa tržne reakcije, ki skuša izničiti ekskluzivnost stilske in glasbene inovacije določenih mladinskih skupin in jo z razširjanjem narediti univerzalno.

Raziskovalci birminghamske šole so pri preučevanju subkultur pripisovali pomembnost predvsem samemu procesu konstrukcije stila kot moment simbolnega poskusa subkultur, da bi se uprle dominantni kulturi. To idejo je nadaljeval in še dodatno razvil Dick Hebdige. Osrednje zanimanje njegove analize je spektakularnost subkulturnega stila, ki ga množične kulturne oblike želijo ukrotiti in kontrolirati. Zanimale so ga predvsem ekspresivne oblike in rituali subkultur, subkulturni stil pa je razumel kot obliko upora, revolta zoper prevladujočo kulturo. Hebdige je predvsem analiziral subkulturo punka (glej sliki 4.8 in 4.9), ki se je 'uradno' pojavil leta 1976 s Sex Pistols in je reproduciral vse načine oblačenja v zgodovini povojnih mladinskih kultur delavskega razreda v svoji 'razrezani' obliki in kombiniral elemente, ki so originalno pripadali povsem različnim obdobjem (Hebdige 1997, 26), vplive pa je črpal iz različnih 'umetniških' virov, od avantgardne literature in podzemne kinematografije do glasbenih žanrov prevladujočih 'belskih subkultur' (modov, rockerjev, glamorjev, novovalovcev itd.) in odtujene temnopolte mladine. "Čeprav očitno ločene in avtonomne, so punk in britanske črnske subkulture, ki jih povezujemo z reggae, povezane na globoki strukturni ravni" (Hebdige 1997, 29). Tako kot njegovi birminghamski predhodniki, je kulturo obravnaval v sklopu koncepta hegemonije, poleg razredne pripadnosti pa je v analizo vključil tudi etnično dimenzijo in s tem ponudil globlji vpogled na kompleksnost družbenih odnosov med mladinskimi subkulturami.

Slika 4.8: Punkerji, London 1977



Vir: Morris (2008)

Slika 4.9: Punkerji, Petersburg, zgodnja osemdeseta



Vir: Cummins (2012)

Po Hebdigeu ima hegemonija 'vrzeli', kjer se konsenz lahko poškoduje, lahko se ga izzove ali ovrže in eno teh od vrzeli predstavljajo subkulture, ki so s svojim spektakularnim izgledom prekinile s konsenzom povojnega obdobja (Hebdige 1997, 17). Subkulture predstavljajo semiotske gverilske bojavnike ('semiotic guerrilla warfare', Hebdige 1997, 105), ki z pomočjo brkljanja, konstrukcijo in rekontekstualizacijo stila vsakodnevno motijo dominantne kode. Stil predstavlja boj za posedovanje in interpretacijo znakov. Stil je način, kako se subkulture *odcepijo* od prevladujočega. Na primer, modi so videz skuterja, ki je veljal za 'primerno, spoštovano' prevozno sredstvo, dodatno poudarili z dodajanjem ogledal in zastavic ter ga spremenili v simbol skupinske solidarnosti, obleko (suknjič, kravata in bela srajca), ki simbolizira učinkovitost, ambicije in spoštovanje avtoritete v poslovnem svetu, so nosili kot prazen fetiš, objekt želje; pri skinheadih pa so težki škornji, asketska obleka, naramnice in pobrite glave postale simbol delavskega ponosa. Za Hebdigea so punkerji *bricolours par de excellence*; simboli, kot sta varnostna sponka ali vreče za smeti, erotična ali raztrgana oblačila in predmeti so zamenjali tradicionalna oblačila in modne dodatke, pretirana kričeča ličila so ponazarjala izkrivljenost naravne lepote itd. Čeprav njihov celostno subkulturni stil deluje kaotično, je vsako dejanje skladno in v povezavi z drugim, njegov edini namen pa je izzvati stanje šoka. Punk enostavno zavrača kakršenkoli smisel, opredelitev in iskanje določenega pomena in kot tak se oddalji od tradicionalnega koncepta subkultur, ki na simbolni ali imaginarni ravni vzdržuje odnos s starševsko kulturo. Punk hkrati pretirava in izprazni pomen predmetom, povezanimi s starševsko, razredno kulturo.

Tudi Hebdige se je zavedal komercializacije in popularizacije subkultur in subkulturnega stila. Poleg difuzije in defuzije določi še dve medseboj povezni obliki procesa spreobračanja in vključevanja subkultur: 'ideološko obliko' ('ideological form') kot načine, ki jih uporabljajo inštitucije dominantne kulture za označevanje in redefinicijo deviantnega obnašanja subkulturnih skupin ter 'blagovno obliko' ('commodity form'), kjer pride do konverzije subkulturnih znakov - oblačil, glasbe itd. - v izdelke za množice (Hebdige 1997, 92–9).

Ideološka oblika se je vzpostavila s transnacionalnim modelom uporniškega, deviantnega obnašanja (Hebdige 1997, 96–99), katere najpogostejši prevodniki so mediji z ustvarjanjem moralne panike (subkulture kot nevarni Drugi), 'udomačitvijo' (trivializacija, naturalizacija subkultur) in minimiziranjem (subkulture kot neškodljiva eksotika, objekt spektakla). Te metode ideološke inkorporacije so med seboj komplementarne, vse pa 'normalno družbo' opozorijo na 'nevarnosti' subkultur, hkrati pa jih opredelijo z vrsto normaliziranih pojmov, ki

nimajo nobene povezave z dejansko obstajajočimi povezavami znotraj subkulture: " ideološka inkorporacija vrne subkulture nazaj v isti družbeni red, ki ga tako odločno zavrača: subkulture tako postanejo sprejemljive, saj se jih znotraj tega reda zaznava kot skupnočutne (commonsensical) kategorizacije"(Cagle 1995, 32). Blagovna oblika pa vsebuje tržno izrabo subkulturnega stila. Ko so originalne inovacije, ki označujejo določeno subkulturo, prevedene v blagovno znamko in postanejo splošno dostopne, 'zmrznejo' (Hebdige 1997, 96) ter postanejo neke vrste javna lastnina, ki se jih začne profitno tržiti. Četudi mladinski subkulturni stili na začetku oblikujejo nove simbolne izzive, po Hebdigeu vedno končajo kot nova oblika stilske konvencije oz. nova blagovna ponudba (Hebdige 1997, 96). Vendar pa ta proces ni enodimenzionalen. Kot so že izpostavili raziskovalci birminghamskega Centra, se člani subkultur zavedajo razlike med lastnim kreativnim porabništvom in komercialno izrabo njihovega stila²², hkrati pa so tudi močno vpete v trg blagovne ponudbe in svet potrošništva, s tem, da predmete retekstualizirajo in jim spremenijo originalen pomen.

Ena najbolj izrazitih posledic difuzije in defuzije ter ideološke in blagovne oblike procesa spreobračanja in vključevanja subkultur lahko zasledimo v primeru punka. Točka preobrata iz 'podzemne' v 'javno' subkulturo je bil intervju Billa Grundya s Sex Pistols (glej sliko 4.10) 1. decembra 1976 na Thames Television, ki je na nacionalni ravni sprožil evforijo tako do glasbene skupine kot punk rocka na splošno. Punk je postal javno definiran, šokiral je s svojim obnašanjem (bruhanjem, kričanjem, kvazi-nasilni vedenjem) in provociral s stilskim izgledom (npr. z nošenjem prepovedanih simbolov, kot je svastika), za njegovo ekspanzijo pa sta poleg številnih punk glasbenih skupin pripomogla tudi Vivienne Westwood in Malcom McLaren (glej sliko 4.11), ki sta v svojem butiku v Londonu ustvarila kolekcijo, inspirirano s stilom bikerjev, prostitutk in fetišistov ter postopoma oblikovala punk 'uniformo'. Punk je s svojim prakticiranjem upora skozi vedenje, glasbo in stil postal izziv tako za medije kot kulturno industrijo, ki ga je uspešno preoblikovala v prodajni produkt. Podoba upora je tako postala ena od glavnih naracij korporativnega kapitalizma: 'porednež' ('bad boy') se je preoblikoval v prototipskega *potrošnika* (Clark 2003, 223), punk pa je postal samo še ena od številnih subkulturnih izbir.

²²To radikalno kreativnost si po teoriji CCCS prisvojijo mediji ter posledično postane del komercialnega izrabljanja, zaradi katerega tisti mladi, ki prevzamejo ta stil, dobijo status ponavljalca, slednika.

Slika 4.10: Sex Pistols, Hyde Park, London, 1977



Vir: Beckman (2007)

Slika 4.11: Malcom McLaren in Vivienne Westwood



Vir: Horyn (2010)

Birminghamska tradicija je temeljila na marksističnem okviru proučevanju odnosa med družbenim razredom in mladino v katerem je bil zajet problem ideologije in kulture. Razredni položaj naj bi definiral posameznika od rojstva, zato je le-ta primoran razviti poseben način življenja in s tem pomene, vrednote, življenjski slog, da bi se na simbolni ravni osamosvojil in uprl strukturni determiniranosti. A tudi ta upor so inštitucije dominantne hegemonije kmalu 'ukrotile' z medijskim izpostavljanjem in popularizacijo ter vključitvijo v potrošniško mladinsko kulturo. In čeprav je splošna mladinska kultura hkrati tudi že nakazovala pojmovanje mladine kot brezrazredne oblike, so se raziskovalci CCCS oklepali kategorije razreda kot glavne dimenzije in dinamike družbene strukture. Mladinski upor je izhajal, po CCCS, predvsem iz delavskega razreda. In vendar, v istem časovnem obdobju so se začele oblikovati določene subkulture ki, po prepričanju CCCS, niso izhajale iz delavskega razreda. In ker je bila razredna pripadnost pogoj za razvoj in oblikovanje subkultur, so le-te uvrstili v - srednji razred.

4.1. SUBKULTURE SREDNJEGA RAZREDA

"Šestdeseta so nam pokazala možnosti in odgovornosti, ki smo jih imeli. Šestdeseta niso bila odgovor. Ponudila so nam bežni pogled na možnost."
(John Lennon, intervju za RKO radio, 8. december 1980)

Vzporedno s subkulturami, ki so po birminghamski tradiciji bile uvrščene znotraj delavskega razreda, so znotraj širokega pojma mladinskih subkultur svoje mesto našle tudi tako imenovane 'boemske subkulture', oznaka, kamor so uvrstili beatnike, hipije, pripadnike Swinging London itd. Čeprav so te subkulture delovale, kot da spadajo izven razredne delitve,

so jih subkulturni raziskovalci povezovali z 'inteligenco srednjega razreda' (Brake 1984, 83), ki so se od subkultur delavskega razreda razlikovale tako po njihovi sestavi kot organizaciji.

Medtem ko je za mladinske kulture delavskega razreda veljalo, da so močno povezane z lokalno kulturo in vrstniškimi skupinami, njihova pripadnost k določeni subkulturi pa je omejena na krajše, prehodno obdobje, je za subkulture srednjega razreda veljalo, da niso lokalno usmerjene, temveč razpršene in se zavedajo širšega (mednarodnega) kulturnega vpliva, njihova subkulturna pripadnost je daljša, celo doživljenjska, z dominantnim razredom si deloma delijo iste vrednote (npr. 'brigati se zase' je razširjena vrednota individualizma in samorasti v srednjem razredu), pogosto oblikujejo alternativno različico oblike dominantnih institucij²³, finančno so "vezane na presežek družbenega proizvoda"²⁴ in v primeru opozicije so veliko bolj politično in ideološko aktivne in (družbeno kritično) artikulirane (npr. preko tiska - fanzini, pamfleti) (Brake, 1984 83–84).

Vzporedno z delitvijo na subkulture delavskega in srednjega razreda se je ves čas pojavljala problematičnost pripadnosti. Ne glede na to, da so mladostniške subkulture v celoti ohranjale razredno tradicijo, je v primerih nekaterih posameznikov težko opredeliti njihovo pripadnost. Tako so se pri svojih študijah raziskovalci srečali s primeri fantov iz delavskega razreda, ki so sprejeli hipijevsko subkulturo in postali 'potujoča, svobodna' brezdomska ali klatežka mladina, ravno tako so v subkulturi punka odkrili skupine delavskega in srednjega razreda, ki so med seboj prepletene. Kljub temu je Matza ločil tri oblike mladinske podtalne tradicije, ki izhajajo iz prevladujočega uporništva mladine srednjega razreda, in sicer prestopništvo, boemstvo in radikalizem (Matza v Brake, 1984, 86): Prestopništvo se je obravnavalo predvsem iz vidika odnosa do lastnine, čeprav so tako boemske kulture kot kontrakulture odkrito uporabljale oblike deviantnosti v svojem boju zoper prevladujočo politično in gospodarsko situacijo. Boemske subkulture²⁵ so zaznamovale vrednote kot so spontanost, ekspresivnost in ustvarjalnost, usmerjeni so bili v sedanost, zato so se bolj zanimali za

²³Npr. 'alternativni' življenjski stili (komune, življenje v skupnosti), otroško varstvo v skupnosti, 'svobodne' šole, brezplačno zdravstvo, skupine za samozavedanje itd.), te različice pa pogosto združijo delovni in prosti čas.

²⁴Npr. štipendije, subvencije itd., ki zagotavljajo zmerni minimalni življenjski standard in odlog od iskanja zaposlitve.

²⁵Sem spadajo bitniki in hipsterji. Čeprav sta obe subkulturi prezirali konvencionalni svet, sta druga drugo izključevali. Hipsterji so izhajali predvsem iz delavskega razreda, bili pripadniki temnopolte populacije, materialno in potrošniško usmerjeni, medtem ko so bitniki izvirali predvsem iz srednjega belskega razreda, pogosto so to bili izobraženci, ki so opustili akademsko pot ter jo zamenjali za umetnost.

individualne rešitve kot kolektivne. Kasneje so ta odnos še radikalizirali hipiji²⁶. Zadnji, radikalizem, pa je imel manj posplošen kulturni naskok ter se je bolj usmerjal na gospodarsko in politično izkoriščanje²⁷ (Matza v Brake 1984, 86). Pri tem je bilo v ospredju doseganje družbenih reform, ki so v vsebinski osnovi moralne, brez konkretnih povračil. 'Poplačilo' je bilo psihološko ali čustveno, kot zadovoljstvo, pridobljeno iz 'izražanja osebnih vrednot v akciji' (Brake 1984, 98).

Slika 4.12: Bitniki



Vir: iOWNTHEWORLD (2010)

Slika 4.13: Zgodnji hipsterji



Vir: Russel's Shirts (2010)

Če se je bitnike in hipsterje (glej sliki 4.12 in 4.13 še dalo vpeti v razredno delitev, je večina ameriške literature v tistem obdobju hipije (glej sliko 4.14) razlagala kot *generacijsko enoto* in *ne* razredno. Generacijsko temelječa gibanja, ki skušajo doseči družbeno spremembo, se pojavijo, ko prevlada izkušnja podrejenosti (rasizem, seksizem, etnična diskriminacija, razredno izkoriščanje itd.), hkrati pa se razvije močan občutek izključenosti iz sfere moči in odločanja. Oblikuje se opozicijska zavest, ki temelji na nezaupanju političnemu establišmentu in kritičnem zavedanju neenakosti ter izobilja, in ki vodi "v generacijsko identifikacijo, proces, ki vodi družbeno spremembo" (Brake 1984, 89). V poznih šestdesetih letih se tako

²⁶ Oznaka 'hipi' zajema množico boemskih in študentskih subkultur, katerih jedro so tvorili umetniško literatno usmerjeni izobraženci, glasbeniki in privrženci takšnega življenjskega stila (Brake 1984, 88).

²⁷ V tem obdobju so se oblikovale in bile - nekatere bolj druge manj militantno usmerjene in dejavne - skupine: *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND), protijedrska organizacija, ki je zagovarjala enostransko jedrsko razorožitev v Veliki Britaniji, v ZDA Gibanje proti apartheidu (*Anti-Apartheid Movement*), Ameriško gibanje za državljanske pravice (*American Civil Rights Movement*), separatistični *Black Muslims*, Črna in osvobodilna fronta (*Black Liberation Front*) in *Black Panthers* so se borili proti rasizmu, skupina *The Weather Underground*, radikalna levičarska skupina, katere cilj je bil nasilno strmoglavljenje vlade ZDA, Frakcija rdeče armade, ki sta jo organizirala Baader in Mainhofova v Nemčiji itd.

radikalne in boemske tradicije združijo v kontrakulturo (glej sliko 4.15), katere vodilo je bilo skrb za kvaliteto življenja na splošno. Na podlagi kolektivnega anarhizma so razvile prepričanje v kulturno revolucijo in v ponovno prerazporeditev materialnega bogastva, konkretno pa odprle izven parlamentarne razprave o mnogih družbeno političnih vprašanjih, kot so stanovanjsko vprašanje, politika skupnosti, feminizem, pravice homoseksualcev itd. Zapuščina kontrakulturnega gibanja se še danes zrcali na več nivojih, v vsakdanjem življenju so predvsem prisotne duhovna plat preko glasbe, dizajna, pojava 'duhovnih šol' (meditacije, joge itd.), materialna plat, kot so delavnice in manjše trgovine z ročnimi izdelki, restavracije z zdravo, vegetariansko in vegansko prehrano itd. ter politična plat, kot je oblikovanje številnih nevladnih organizacij, ki se borijo za ohranjanje ekološkega ravnovesja (npr. Greenpeace), človekovih pravic (npr. Amnesty International) in živali itd., ki se v različnih obdobjih prelevi v večje protestniško gibanje na lokalnem nivoju, kot so bila družbena gibanja ob osamosvojitvi držav in sprememb političnega režima ali mednarodnem, kot na primer ob koncu devetdesetih pojav antiglobalističnega gibanja²⁸.

Slika 4.14: Hipiji



Vir: Pappafava (2012)

Slika 4.15: Protivojni protesti, 1967



Vir: Karm (2010)

²⁸Podrobneje glej v poglavju 5.3. Vprašanje političnega, str. 78.

4.2. KRITIKE BIRMINGHAMSKEGA MODELA

"Jasno je, da difuzije stilov ne moremo klasificirati kot preprosto defuzijo izražajočih praks peščice elitnih posameznikov... [Poleg tega,] je vedno težje ohranjati jasno razlikovanje med subkulturami in 'vsakdanježi': trenutna raznolikost stilov se norčuje iz analize subkulture, kot jo poznamo."

(Clarke G. 1997, 180)

V času, ko so v CCCS oblikovali prve koncepte proučevanja mladinskih subkultur, je mladina tvorila enega izmed glavnih političnih fokusov britanske države in njenih političnih strank. Z delom *Resistance through Rituals* so po Garyju Clarku postavili novo 'ortodoksijo mladine' z realističnim opisom in zajetjem življenjskih izkušenj povojne britanske mladine (G. Clarke 1997, 175). Vendar pa upravičena vsebina ni ostala brez kritike pristopa proučevanja.

Eden od glavnih očitkov je bila usmerjenost na raziskovanje belske mladine moškega spola (Brake 1984). Medtem, ko so v sklopu čikaške šole obstajale študije, znotraj katerih so bile zajete različne etnične skupine (npr. raziskave jazz glasbenikov, uživalcev drog itd.), so etnije v britanskih študijah delno našle svoje mesto šele v kasnejšem obdobju z delom Hebdigea (1979) in Brakea (1984), ki je sistematično opisoval subkulturne oblike mladine afriškega, karibskega in indijskega porekla. In če je etnična kategorija še nekoliko le bila pokrita znotraj raziskovanja CCCS, so bili pri umeščanju deklet v subkulture več kot neuspešni. Čeprav so v tistem obdobju subkulture bile predvsem moško dominiran fenomen, še vedno niso bile izključno moške (Bennett in Khan-Harris 2004, 7). Bennett in Khan-Harris kot enega od možnih razlogov za manko deklet iz subkulturnega sveta CCCS navajata odpor med moškimi sociologi do raziskovanja družin in domačih sorodstvenih odnosov. Eno prvih raziskav, ki so dekleta 'odmaknile iz nevidne cone', sta zabeležili Angela McRobbie in Jenny Garber (1997, 112–120), in sicer sta izpostavili najstniško 'teeny bopper' kulturo kot enega od prevladujočih načinov dekliškega preživljanja prostega časa v sferi zasebnosti doma in umestile dekleta znotraj določenih subkultur (dekleta znotraj rokerske, motoristične subkulture, subkulture modov in hipijev).

Vendar pa so tudi znotraj raziskovanja belske mladine moškega spola obstajale omejitve. Raziskovalci CCCS so bili namreč usmerjeni v določene stile, nekatere so tudi namerno ignorirali, kot npr. metalsko in glam subkulturo. Medtem ko heavy metal (glej sliko 4.16)

sploh ni dobil statusa subkulture²⁹, je bil glam (glej sliko 4.17) smatran za neavtentičen, kot mešanica³⁰ že obstoječih 'čistih' stilov. Pri tem so raziskovalci CCCS spregledali dejstvo, da je subkultura glama s svojim izgledom naredila radikalen premik v odnosu do pojmovanja 'moškosti' in prva izpostavila koncept unisexa ter da se je šele ob njej izkazalo, kako malo so ostale subkulture pred tem vizualno in vrednotno odstopale od prevladujočih norm.

Slika 4.16: Black Sabbath, eden prvih heavy metal bendov, ustanovljen 1968



Vir: Rock&roll hall of fame (2006)

Slika 4.17: Glam rock / Novi romantiki



Vir: Top 10 Youth Subcultures (2012)

Drugi sklop kritik se je nanašal na pretirano romantiziranje mladinskih subkultur delavskega razreda (Brake 1984, 80). Raziskovalcem CCCS se je predvsem očitalo, da so problemi prostega časa skupni vsem skupinam ne glede na starost, zato se 'magične rešitve' ne morejo nanašati samo na mladino. Nadalje romanticizem vodi v zmanjšanje osebne odgovornosti in je izgovor za dejanja kot so pretepi in kraje, katerih opravičilo je nezadovoljstvo ali upor do prevladujoče ideologije ali politične ureditve. In tretje, postavilo se je vprašanje, kako se lahko povečuje enotnost uporništvu družbenega razreda, medtem ko manjšine doživljajo razizem od pripadnikov istega razreda.

Tretji sklop kritik se je nanašal na vprašanje stila in subkulturne pripadnosti. Po Clarku je osnovni problem subkulturne analize v tem, da so raziskovalci CCCS najprej izbrali določeno subkulturo kot začetno točko in se nato preko raziskovanja vračali nazaj k razkrivanju razredne situacije ter zaznavali skupek vzvodov, na podlagi katerih je prišlo do pojava

²⁹Hebdige je heavy metalce smatral za eno od mladinskih kulturnih možnosti običajne mladine, ki niso vpeti v subkulture stile (Hebdige 1997, 84).

³⁰Glamerje so videli kot bleščave rokerje, ki so kombinirali stil urejenih modov in ekstravagandnih hipijev, ki jih je kmalu zamenjala "prva boemska subkultura delavskega razreda - punk" (Brake 1984,78).

določenega stila (G. Clarke 1997, 176). A tudi pri tem prihaja do nedoslednosti, saj prvič, ni skoraj nikakršne razlage, kako in zakaj se razredne izkušnje mladine kristalizirajo v določeno subkulturo, kako nastane nov stil, kdo je bil prvi in kako pride do preskoka od želje do rešitve in na koncu do prisvojitve določenega stila (ko na primer različne subkulture delavskega razreda želijo podoživeti tradicionalno delavsko skupnost, vendar skozi različne stile) ter manjko razlag o različnih stopnjah pripadnosti subkulturi.

Subkulture so po CCCS obravnavane kot nujne, statične in rigidne antropološke entitete, a takšne čiste subkulture obstajajo samo kot stopnja teoretske abstrakcije (G. Clarke 1997, 176). V elementih mladinske kulture, kot so glasba, obleke, ples itd., trdi Clarke, *ne uživajo* samo polnopravni pripadniki subkultur (G. Clarke 1997, 176). In drugič, delitev med spektakularnimi subkulturami z izrazitim stilom in nedefinirano množico, ki tvori osrednjo tezo subkulturne teorije, spregleda dejstvo, da so tudi množični kulturni stili vpeti v procese transformacije in rekontekstualizacije, ki jih npr. Hebdige pripisuje kot attribute subkultur. In ne nazadnje, Clarke ugotavlja, da na podlagi konceptov CCCS ni podanih odgovorov, kaj pravzaprav subkulture počnejo, ali so popolnoma predane subkulturam, ali gre za 'vikend fenomen', kolikšen je njihov starostni razpon, izvori in višina dohodkov, izobrazba in poklicna usmerjenost in na koncu, zakaj se nekateri mladostniki delavskega razreda ne priključijo k določenim subkulturam: "Posamezni subkulturni stilisti so, ironično, omejeni na status neme, anonimne lutke, ki niso zmožne ustvariti lastne pomene, temveč čakajo na prihod lomilca kod" (G. Clarke 1997, 178). Clarke je bil eden prvih, ki je nakazal, da subkulture niso uniformne samozadostne skupine, temveč široke, razpršene in oblikovno mešane, kar je postala ena od osrednjih tem sodobnih subkulturnih teorij.

Sodobni avtorji ugotavljajo, da čeprav obstajajo subkulturni teoretski nastavki še pred raziskovanjem CCCS, se večina (tudi sodobnih) kritik subkulturnega koncepta vrti izključno okoli koncepta, ki ga je oblikoval CCCS, zato posledično debata o subkulturah ostaja znotraj ozkega spektra kritičnega diskurza (Bennett in Khan-Harris 2004, 2). Tudi sama ne zanikata, da v konceptu CCCS obstajajo določene pomanjkljivosti, kot je na primer prikaz enačitve povojnega mladinskega potrošništva in razrednega upornišтва. Predpostavka, da so bile subkulture ekskluzivno in predvsem iz delavskega razreda, je bolj teoretska domneva kot dokazano dejstvo (Muggleton 2000). A četudi bi se strinjali s to trditvijo, bi težko sprejeli razlago, da so mladi uniformno uporabljali potrošniške dobrine kot strategije upora. Bennett trdi, da je pri tem šlo prej za element svobode izbire med različnimi stvarmi, saj je ravno

potrošništvo omogočilo, da so se mladi 'rešili' tradicionalno razrednih identitet - nakupna moč je bila tista, ki je omogočila eksperimentiranje in olajšala samooblikovanje lastnih identitet (Bennett in Khan-Harris 2004, 7). Opozorila sta tudi, da raziskovalci CCCS nikoli niso obravnavali možnosti, da mladi igrajo subkulturne vloge samo zaradi zabave in pa kot že prej Clarke, da obstaja tudi mladina, ki ni nikoli pripadala nobeni subkulturni skupini (Bennett in Khan-Harris 2004, 8).

Nadalje se je konceptu CCCS očitalo, da ni zaobjel lokalne variacije mladinskih subkulturnih odzivov na glasbo in stil, saj se model v določenih družbenih okoljih težko sprejme kot univerzalen (Bennett in Khan-Harris 2004, 8). Poleg ekonomsko-političnih ureditev posameznih držav ali območij in kulturne tradicije je potrebno upoštevati tudi gostoto poseljenosti in pa vremenske razmere. Simon Firth v enem od svojih tekstov ta argument zavrne, saj ob branju kulturno etnografskih študij iz katerega koli dela sveta obstajajo osnovna razmerja med tistimi, ki so pripadniki subkulture in ne, ter da pri tem postane več kot očitno, da se družbena okolica ni bistveno spremenila od nastanka konceptov CCCS (Firth 2004, 177). Kot nadaljuje, institucionalni kontekst, v katerem osebe odraščajo - družine, šole, lokalnosti, trgovine, delavna mesta itd. - ostaja isti, zato je omogoča stabilno kulturno *substanco* okoli katere se lahko oblikuje svet subkultur (Firth 2004, 177). Če nadaljujem z dodatnim argumentom, raziskovalci CCCS so zaobjeli lokalne variacije mladinskih subkulturnih odzivov na glasbo in stil, in sicer *povojne britanske* mladine. Besedila, ki so nastala znotraj opusa birminghamske šole, obravnavajo doživljanja mladine in njihove reakcije vezane na politično, ekonomsko in kulturno stanje takratne Velike Britanije.

Hkrati so se pojavili očitki, da vsa akademska okolja niso usmerjena v strukturalistično teorijo, temveč predvsem v druge koncepte - predvsem evropsko akademsko okolje naj bi bilo veliko bolj senzibilno do vprašanja ras, kulture in lokalnosti kot faktorjev, ki sekajo počez ali problematizirajo strukturalistične razlage mladih (Bennett in Khan-Harris 2004, 9). Vezano na prejšnji očitek glede neupoštevanja lokalitete, lahko dodam, da četudi so raziskovalci CCCS težili k vzpostavitvi univerzalnega modela koncepta subkultur, je bil in še vedno je ta model v vsakem trenutku lahko ovržen in zamenjan z novim. Problem leži predvsem v tem, da so model CCCS tudi ostali raziskovalci prepoznali kot edinega in univerzalnega vse do sredine devetdesetih let, ko so začeli nastajati novi teksti in s tem novi koncepti. Kot sta že ugotovila Bennett in Khan-Harris, je potrebno, da se koncept CCCS zaobide, zastavi nove okvirje proučevanja in vzpostavi nekakšno trajno oceno ponujenih konceptov (Bennett in Khan-

Harris 2004, 2), saj je v zadnjih treh desetletjih prišlo do preobrata kulturnega terena mladih. Raziskovalci CCCS so bili namreč usmerjeni v določene stile, nekatere so tudi namerno ignorirali, a že od punka (in prej glama) naprej prihaja do naraščajoče množitve mladinskih (subkulturnih) stilov in s tem do naraščajoče fragmentacije mladinske kulture. Sodobne subkulturne teorije so te teme pokrile, skupaj s CCCS-jevo pomanjkljivo povezavo vloge medijev glede kreacij subkultur in subkulturnih identitet. Pri tem so naredili še en odmik od birminghamske šole: kategorijo mladine so oluščili starostne omejitve (od 16 do 21 let) ter jo umestili znotraj simbolne vrednosti stila in ostalih popularnih kulturnih virov, ki "spreminjajo mladost v ideološko kategorijo in ne le eno od obdobij življenja" (Bennett in Khan-Harris 2004, 10).

Teoretski okvir, ki so ga zastavili raziskovalci CCCS, je imel pomemben in dolgoročen vpliv na nadaljnja raziskovanja novo nastajajočih mladinskih subkultur. Vendar pa, kot trdita Weinzierl in Muggleton, je obdobje mladinskih subkultur delavskega razreda, ki se skozi simbolne pomene 'herojsko' upirajo prevladujoči kulturi, minilo (Muggleton in Weinzierl 2004, 4). Nekatera sodobna subkulturna gibanja še vedno izražajo določeno politično orientacijo, vendar je moč stila kot znak upora zbledel, ravno tako ponotranjena subverzivnost subkultur. Čeprav lahko delo CCCS označimo kot pionirsko na področju teoretskega raziskovanja subkulturnih stilov in praks, le-to nič več "ne zrcali politične, kulturne in ekonomske realnosti 21. stoletja" (Muggleton in Weinzierl 2004, 5).

5. SODOBNE TEORIJE SUBKULTUR

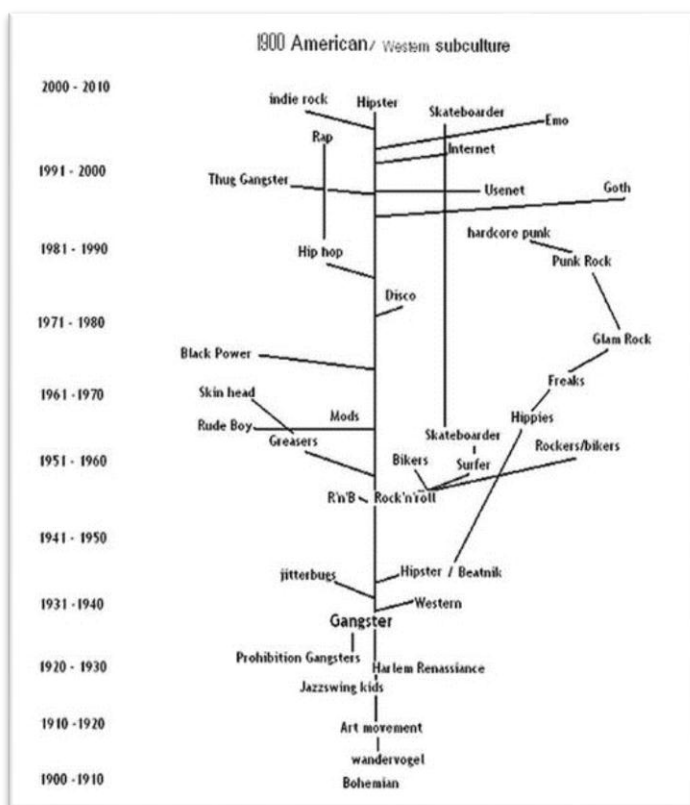
"Kaj za današnje pripadnike subkultur pomeni, da so subkulture predhodnjih desetletij ujete v reklame in nostalgijo? Punkerji, modi, hipiji, break dancerji, stoner rokerji iz sedemdesetih: za ve se zdi, da so bili degradirani v kletke živalskega vrta zgodovine, ki jih gledamo in se jim rogamo iz ošabne varnosti televizijskega ekrana."
(Clark 2003, 231)

Spreminjajoči se odnosi med mladinskimi stili (in širše, kulturnimi okusi), glasbo, prostim časom in politikami niso ostali neopaženi med teoretskimi raziskovalci mladinske (sub) kulture. Če so študije mladinskih kultur v osemdesetih letih in pred tem zaznamovale predvsem družbeno ekonomska marginaliziranost in spontano subkulturno uporništvo, so v devetdesetih letih (in vse do danes) osrednje mesto zasedle teme razcepljenosti (fragmentacije), pretočnosti (fluidnosti) in potrošništva. Na to preusmeritev je vplival predvsem razvoj splošne sociološke teorije, ki se je ukvarjala s koncepti postmoderne, 'družbe tveganja', individualnosti, medijske ekspanzije in rast potrošniške kulture v zahodni družbi. Nekoč stabilnost in varnost tradicije, razredne pripadnosti, družine itd. so se v postmodernosti razrahljale in zgubile na kohezivni moči, s tem pa posameznike prepustile nepredvidljivosti in spreminjajočim se okusom, okoliščinam in izbiram. Identitete sodobnega, postmodernega posameznika naj bi bile hkrati večkratne in kratkotrajne, vpete v željen, a površinski in varljiv občutek pripadnosti, ki se spreminja skupaj s tokom možnosti (Hodkinson 2007, 9).

Že v času nastanka subkulturne teorije so poleg subkultur, ki so bile zajete v teoretskih konceptih, obstajale še številne druge: tone-up boysi, rokerji, rockabillyji, rudiji, rastafarijanci, že omenjeni bikerji, metalci, glamerji itd. Vzporedno z družbeno kulturnimi spremembami in razvojem ter mešanjem glasbenih žanrov so se množili tudi subkulturni stili (glej sliko 5.1). Procesi razvoja so bili različni, ožji vidik zajema oblikovanje novih stilov v povezavi z razvijajočimi se podžanri že obstoječih glasbenih preferenc (npr. psychobilly, heavy metalu se pridružijo thrash, death, black, power metal itd., znotraj punka se razvijejo hardcore, straight edge, anarho punk, crust, d-beat, stench itd.) in z mešanico različnih glasbenih stilov (gotiki, stonerji, grungerji, raperji & hip-hoperji, emoti itd.), preko katerih spet pride do razvoja podžanrov, vsi ti procesi pa oblikujejo široko razvejano mrežo, ki jo je bilo vse težje umestiti v obstoječe subkulturne teoretske nastavke. Gledano širše pa sta predvsem dva globalna pojava (poleg širših družbeno ekonomskih in političnih smernic) vplivala na spremembe znotraj subkulturnih praks mladine, hkrati pa odprla problematiko umeščanja mladinske subkulture znotraj do takrat prevladujočih konceptov teorij subkultur:

prvi je pojav elektronske glasbe v začetku devetdesetih let (pa tudi že prej), ki je vplivala na načine druženja mladih in na njihove vrednostne sisteme, spremenila odnose v glasbeni industriji, vplivala na stilske smernice, uporabo drog (t. i. subkulturne farmacije), drugi pa je pojav (antiglobalističnega) protestniškega gibanja konec devetdesetih let, ki je sprožil prevrednotenje političnega tako znotraj subkulturnih praks kot širše. Problematike, ki so se odprle znotraj obstoječe subkulturne teorije, so v kombinaciji z naraščajočo fragmentacijo mladinskih stilov od osemdesetih let naprej povzročile pojav različnih analitičnih pristopov k študijam mladinskih kultur, ki se jih je ohlapno poimenovalo 'post-subkulturne' teorije oz. študije.

Slika 5.1: razvoj ameriških/zahodnih subkultur



Vir: Wikipedia (2012)

Med raziskovalci mladinskih (sub) kulturnih praks so se odprla vprašanja, kako reteoretizirati in rekonceptualizirati mladinski (sub) kulturni fenomen znotraj spreminjajočega se družbenega polja, kjer kompleksno in neenakomerno restrukturiranje ter reartikulacija globalnih in lokalnih smernic oblikujejo nove, hibridne kulturne konstalacije (Muggleton, Weinzierl 2004, 3). Predvsem, ali je mogoče raziskovati novodobne subkulturne pojave znotraj obstajajočih omejitev 'subkultur' ali pa se je koncept izčrpal v svoji uporabnosti in

dalje, ali lahko poskusi rekonceptualizacije enakovredno zajamejo občutke fragmentacije, pretočnosti in negotovosti, centralne sodobnim mladinskim kulturam (Muggleton, Weinzierl 2004, 3). Če so družboslovni raziskovalci v preteklosti mladino uvrščali v določeno starostno obdobje, karakterizirano z negotovostjo, v subkulturnih teorijah pa poudarjali družbeno-ekonomski položaj, skupnost in kolektivno upornišstvo kot vir stabilnosti in hkrati kot faktor vpliva na mladostnika, so sodobni avtorji vse manj poudarka pripisovali razredni pripadnosti in kolektivnosti. Oddaljili so se od semiotskega pristopa in se vrnil k etnografskim in kvalitativnim metodologijam, osrednje teme t. i. 'postsubkulturnih študij' pa postanejo razširjenost potrošniške industrije in njen vpliv na obdobje prostega časa ter vse daljše obdobje med otroštvom in odraslostjo, vprašanje avtentičnosti, političnosti itd. Pri tem oznaka 'postsubkulturne študije' nosi dvojni pomen, širše označuje vse teoretske nastavke sodobnih raziskovalcev mladinske (sub)kulture, ne glede na način poimenovanja samih mladinskih (subkulturnih) oblik, ožje pa sklop prispevkov avtorjev, ki so znotraj svojega raziskovanja pojem postsubkulture uporabljali kot oznako za *določene* sodobne subkulturne prakse (npr. Muggleton 2000).

Znotraj postmodernega polja raziskovanja sodobnih subkultur in subkulturnih praks sta se oblikovali dve smeri, ki nista ne v celoti zajemajoča ne vzajemno eskuzivna (kak koncept pa tudi obvisi izven obeh pozicij) (Muggleton, Weinzierl 2004, 5): prva smer skuša zavreči celotni teoretski aparat CCCS in oblikovati nov okvir analize sodobnih subkulturnih fenomenov. Čeprav so dela enakovredno teoretsko različna, je njihovim avtorjem skupno priznavanje in spoštovanje teorije CCCS, hkrati pa so do nje zavzeli kritični odnos, oblikovali ter naslanjajoč se na koncepte drugih družboslovnih in humanističnih avtorjev zajeli določene razvojne oblike novih mladinskih subkulturnih praks. Muggleton se tako nasloni na Webrov koncept 'verstehen' ('človeško razumevanje') (Muggleton 2000), Sarah Thornton na koncept kulturnega kapitala Pierra Bourdieuja (Thornton 1996), nekateri avtorji prevzamejo koncept 'tribusov' Michaela Maffesollija itd. Vsi ti pristopi so postali izziv teoretski ortodoksiji birminghamske šole.

Druga smer pa je še bolj radikalna in se je usmerila v popolno zavračanje kakršnekoli možnosti nadaljevanja termina 'subkulture'. Posledično je zaslediti pojav iskanja novih konceptov in poimenovanj, ki bi natančno zajele spremenjene oblike in prakse novih subkulturnih pojavov: Weinzeirel Rupert govori o 'začasnih substream mrežah' (2004), Andy Bennett (1999) o 'neo-plemenih', Steve Redhead (1997, x) govori o 'klubkulturah', Sarah

Thornton (1995) o 'kulturah okusa', drugi o 'Bünde' (Shields 1995), 'scenah' (Straw 2006) itd. V nadaljevanju naloge sledijo predstavitve temeljnih nastavkov sodobnih postsubkulturnih konceptov.

5.1. VPRAŠANJE STILA IN SUBKULTURNE AVTENTIČNOSTI

"Vendar stil ni samo površinski pojav. Je vidna konica nečesa veliko obsežnejšega. V ikonografijo stila so vkodirane vse tiste ideje in ideali, ki skupaj sestavljajo (sub) kulturo. ."
(Polhemus 1994, 15)

Ponovno zanimanje za subkulture ter prevpraševanje uporabnosti do tedaj obstoječega koncepta je po mnenju Petra J. Martina posledica manifestacije širšega gibanja v sociologiji, kjer so bili različni kolektivni koncepti za sodobne analize družbe spoznani kot nepopolni in kjer je vse bolj začela prevladovati ideja, da je družbeno življenje potrebno razumeti v smislu realnih posameznikov v realnih situacijah (Martin 2004, 21–22). V tem oziru je tradicionalna subkulturna teorija problematična, saj predstavlja subkulture kot 'dane', samozadostne družbene entitete, veljati pa bi moralo ravno nasprotno, za konstrukcijo subkulturne identitete bi bilo potrebno vzeti v ozir vloge, ki jih igrajo družbeni akterji. Martin zagovarja interakcijski pristop, tako je subkulture potrebno razumeti kot reprezentacijo kolektivnih aktivnosti realnih oseb v realnih situacijah (Martin 2004, 22). To je postalo vodilo postmoderne teorije, katere razvoj temelji na etnografskih študijah in črpanja iz lastnih izkušenj raziskovalcev. Thorntonova je pri tem opozorila, da mladinskih diskurzov ne smemo jemati dobesedno, saj mladi pogosto različno in pomanjkljivo karakterizirajo lastne aktivnosti, pri tem pa so lahko netransparentni in nesamokritični (Thornton 1997, 201). Vendar pa dobljeni etnografski dokazi v kulturnih študijah ne izražajo v tolikšni meri subjektivne izkušnje posameznika kot izražanje njegove subjektivitete - pomembne so predvsem zgodbe, v katerih družbeni akterji navigirajo svojo realnost (Muggleton 2000, 3–4).

V zgodnjih devetdesetih letih so v sklopu 'popularnih kulturnih študij' ('popular cultural studies')³¹ raziskovali razvijajočo se plesno glasbeno sceno. Med prvimi teoretskimi raziskovalci, ki so opazili zlom subkulturnih delitev, je bil Steve Redhead (1997). V svoji študiji zgodnje britanske rave scene je izpostavil mešanico različnih, nekdam med seboj nasprotujočih si subkulturnih stilov na istem plesišču. Po njem fragmentacijo med

³¹Smer se je oblikovala znotraj postdiplomskega raziskovalnega Inštituta za popularne študije v Manchesterju (Manchester Institute for Popular Culture).

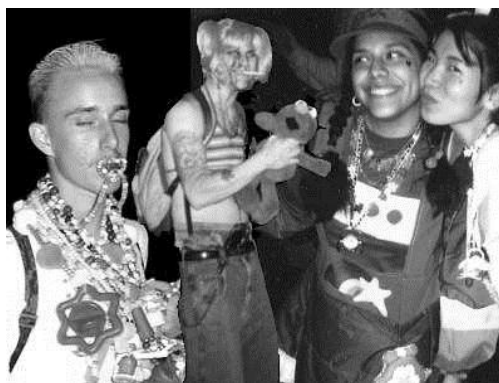
poslušalstvom, publiko in potrošniškimi skupinami ni mogoče zajeti znotraj do takrat veljavnega koncepta subkultur. S pojavom nove 'klubske kulture' so na plesnem podiju strukturne delitve, kot so razred, etnična pripadnost ali spol stopile v nove kolektivne klubske izkušnje (glej slike 5.2 in 5.3). Nekdanje subkulture so v času 'post subkulturnega popa' zamenjale 'klubkulture' (Redhead 1997, xi), kjer starost ni več pomembna, temveč gre za pojav 'permanentne mladine' (Redhead 1997, 101). Tradicionalni kulturni boj je izgubil na pomenu, politiko pa je zamenjal užitek, potrošništvo in porabništvo.

Slika 5.2: Klubkulture



Vir: The Chosunilbo (2011)

Slika 5.3: Klubkultura ravea, 1990



Vir: ExploreResearchB (2011)

Redhead je bil eden prvih, ki je izpostavil sestop strukturne hierarhije in rahljanja mej med nekoč poudarjenimi razlikami med subkulturnimi stili ter prehajanje in mešanje različnih subkulturnih oblik. Hkrati pa je zanemaril dejstvo, da so poleg novih plesnih subkultur še vedno obstajale 'tradicionalne' subkulture, ki so kljub podžanrskemu preoblikovanju ali novonastalih hibridih še vedno ohranile določeno stopnjo kohezivnosti in homogenosti. 'Kitarsko' usmerjene subkulture so v svojem jedru še vedno precej konzervativne, preferirajo ožjo, k specifičnem glasbenem in stilskem okusu usmerjeno publiko ter zahtevajo določeno stopnjo dokazovanja pripadnosti. Podobno velja tudi za subkulturo ravea. Ob pojavu acid in kasneje rave glasbe je namreč prišlo do dveh skoraj istočasnih pojavov - prvič do pojava raverske subkulture, ki je oblikovala določena 'pravila' in vrednostni sistem, ki so bili pogoj za članstvo in ki so jih poznali, sprejemali in ohranjali njeni pripadniki, in drugič, do izjemno hitre popularizacije elektronskega glasbenega žanra, ki že zaradi svoje osnovne težnje po masovni participaciji hitro postane eden od prevladujočih trendov širše mladinske kulture. Na soobstoj in povezanost med ožjo, subkulturno mladinsko kulturo in širšo, splošno mladinsko kulturo so opozorili že analitiki CCCS in to, kar opisuje Redhead, je bližje pojmovanju splošne mladinske kulture v tistem času kot definiciji novonastale raverske subkulture. Kot je

bilo že omenjeno, tudi znotraj tradicionalne subkulture je v praksi potekala pretočnost znotraj strukturne in subkulture pripadnosti, večina posameznikov je pripadala določeni subkulturi in hkrati prevzemala določene smernice trendov, ki jih je narekovala splošna mladinska kultura. Tako so tudi posamezniki v devetdesetih, kljub temu, da so primarno pripadali določeni tradicionalni subkulturi, 'sprejeli' elektronsko glasbo in se občasno udeleževali raverskih masovk. Če nič drugega, je že samo zlitje s plesočo množico predstavljalo neko novo izkušnjo. Enačiti oziroma preimenovati subkulture s klubkulturami je vseeno nekoliko preuranjeno, saj ima že samo prostorsko poimenovanje - pojem 'klub' - različen pomen za različne subkulture (pojem se navezuje predvsem na ples). Za tradicionalne subkulture je klub samo eden od prostorov, kjer lahko izrazijo svojo glasbo, veliko bolj so povezane s koncertnimi prizorišči ali pa prostori, ki nosijo specifično družbeno-politično oznako (npr. skvoti), medtem ko je za subkulture, ki ne temeljijo na glasbeni preferenci, oznaka povsem neuporabna. Kljub vsemu Redheadova opažanja ostajajo pionirska v sklopu novih (post) subkulturnih teorij, na njih pa so se naslonili številni avtorji, tako tisti, ki so ohranili območje raziskovanja znotraj elektronske plesne scene kot tudi širše. Med njimi lahko izpostavimo nekaj 'osrednjih' del – pol literarna dela Teda Polhemusa, ter najbolj vplivna na tem področju, Davida Muggletona in Sarah Thornton.

David Muggleton (2000), navezujoč se na koncept postmodernosti trdi, da zaradi vpliva naraščajoče, kompleksne, pretočne in raznolike kulturne industrije mladi niso več zvesti določeni in strogo omejeni subkulturi. Nekdaj ločene meje med različnimi kolektivnimi mladinskimi stili so postale nepomembne zaradi vse večjih preobratov v modi in splošni ponudbi komercialno prodajnih stilov, posledično pa prihaja do odtujitve od 'skupinskosti'. Kolektivno stilsko 'semiotsko gverilsko vojskovanje' in 'avtentičnost' sta nemogoča, njun namen pa nezadovoljiv. V postmoderni mladi razvijajo eklektični individualni nabor okusov, zanimanj in družbenih mrež, ki sekajo skozi žanre in skupnosti. Subkulture so samo nominalistična abstrakcija, samovoljen način grupiranja številnih posameznikov na podlagi določenih izbranih značilnosti (Muggleton 1997, 23), zato ne morejo obstajati stroge meje subkulture pripadnosti. Tako več ne govori o subkulturah kot skupini pripadnikov določene subkulture oblike, temveč o posameznikih, ki so 'nosilci' subkulturnega stila in ki jih označi kot 'subkulturaliste' (Muggleton 2000).

Muggleton v svoji etnografski študiji, ki temelji predvsem na intervjujih, uporabi 'neo-Webrov' pristop pri proučevanju subkulturnih stilov, po katerem posamezniki oziroma

družbeni akterji vsebujejo določena 'notranja stanja', s katerimi razumejo, interpretirajo in ocenjujejo smeri akcije, v katere so vpeti (Muggleton 2000, 10). Pri katerikoli razlagi družbenega fenomena je tako v ospredju subjektivna dimenzija. Muggleton je zagovornik nominalističnega pristopa, prednost daje subjektivnim pomenom subkulturalistov, na podlagi katerih lahko prepozna kulturne vrednote, kot izvlečkom vnaprej postavljene totalne teorije, povezane z ekonomskimi in družbenimi faktorji. Pri tem se zaveda, da ker gre za interpretacijo subjektivno zasnovanih mnenj, vrednot in verovanj subkulturalistov samih, je potrebno biti pazljiv pri oceni, katera interpretacija je tista prava in katera preveč osebna. Zato predlaga, da se kriterij veljavnosti ne utemeljuje na prepoznavanju, temveč na stopnji kompatibilnosti med družbeno znanstvenimi konstrukti in realnostjo 'zdrave pameti' družbenih akterjev (Muggleton 2000, 11), s tem pa je mogoče oblikovati idealni tip, ki sicer ne more zagotovo predstavljati realnosti v vsej svoji kompleksnosti, lahko pa služi kot abstraktni model. V primerjavi s kritiki nastavkov CCCS le-teh ne zavrača, podobno kot Firth priznava trdnost določenih družbenih in kulturnih institucij in dejavnikov, ki tvorijo osnovo za obstoj subkultur, namesto kolektivnosti pa poudari posameznika in njegovo doživljanje ter odnos do vprašanja avtentičnosti subkultur, njihovega izvora ter subkulturne mobilnosti.

Po Muggletonu se vprašanje postmoderne stilske avtentičnosti in mobilnosti subkulturalistov ne odpre šele ob pojavu elektronske glasbe, temveč sega v obdobje pojava punka. Punk je z uporabo brikolaža in skladnosti pretvarjal ter zavračal pomene predmetom iz različnih subkulturnih stilov in zgodovinskih obdobj, z novonastalimi interpretacijami pa je napovedal "subkulturni prelom iz modernizma v postmodernizem" (Muggleton 2000, 45). Ta prelom sovпада s prehodom iz stila moderne, kjer je prevladoval funkcionalen in urejen, a udoben in praktičen fordistični model proizvodnje oblek, v postmoderne stilske kode, ki so uvedli estetiko, zadovoljstvo in spektakel. S prilagodljivostjo tržišča, novih ponudb in povpraševanj je prišlo do heterogenosti mode; v ospredje stopi specializirano potrošništvo, ki zamenja množično proizvodnjo splošnega stila, tržna segmentacija in življenjsko stilske enklave, kjer postmoderni potrošniki sami krojijo lastno stilsko identiteto. Rezultat je postmoderna ekspanzija eklektike, kjer istočasno obstajajo številni različni stili, ki se hitro širijo in množijo ter dovoljujejo potrošnikom neskončno izbiro za izražanje lastne kreativnosti in estetike. Vzporedno s tem prehodom so se spreminjale tudi subkulturne stilske inovacije ter s tem dojemanje in vizualno poudarjanje lastne individualnosti. Stil se dandanes oblikuje predvsem zaradi izgleda in ne neke v ozadju skrite sporočilnosti - izgled je hkrati že sporočilo (Muggleton 2000, 44).

Postmoderna je doba 'supermarketa stilov' (Polhemus 1996), ki je tesno povezana z vprašanjem začasnosti. Bolj kot brikolaž je v ospredju 'pastiša' (Polhemus 1996, 93; Muggleton 2000, 44), zmes stilov, kjer stilska inovacija ni več mogoča. Ostane le še imitacija 'mrtvih' stilov ali navzkrižno, 'kanibalistično hranjenje', kjer subkulturni stili "uničujejo svoje notranje meje v samem procesu" (Johnston v Muggleton 2000, 44). Tako določene subkulture iz preteklosti še vedno ostajajo pri življenju (skini, hipiji, bajkerji itd.), hkrati pa so se pojavili določeni novi izgledi, katerih pripadnost je na trenutke težko določiti, npr. razlike med emo in scene kids (glej slike 5.4 in 5.5). V tem kontekstu sodi zraven tudi sodoben interes v obleke 'iz druge roke' ('second-hand'), 'vintage' in 'retro' stil, ki so ga prevzeli novodobni hipsterji.

Slika 5.4: Emo kids



Vir: Izismile (2009)

Slika 5.5: Scene kids



Vir: BodyJewelryShop (2008)

Prisotnost subkulturnih 'replikantov' (Polhemus 1996, 93) pomeni 'smrt subkulturne originalnosti in avtentičnosti', tega kreativnega momenta "subkulturne inovacije, ki bi presegla začetek kontaminiranega procesa komercializacije, komodifikacije in difuzije" (Muggleton 2000, 45). Pri tem je inkubacijsko obdobje med subkulturno točko avtentičnosti in popularizacije vse krajša. Kljub temačnim napovedim pa Muggleton verjame, da se 'umiranje' avtentičnosti lahko prepreči oz. preseže na dva načina: prvič, fragmentacije stilov vključujejo ponovno združevanje in mešanje elementov, kar nakazuje na vsaj minimalno stopnjo kreativnosti, in drugič, potrebno je priznati, da nikoli ni obstajal nekakšen privilegiran moment stvaritve subkulturne avtentičnosti, ki jo ne bi hkrati že producirali mediji (Muggleton 2000, 45). Pomembnost stila ni v hipnem učinku, ki ga sproži, temveč v njegovem nadaljevanju in ohranjanju. Ta vidik je v nasprotju s konceptom CCCS. Npr. Hebdige je pojmoval stil kot nosilec šoka, ki je s svojo spektakularnostjo in odstopanjem od prevladujočih norm oblačenja izzival in se upiral prevladujočemu redu. Seveda so pripisovali pomembnost prenašanju in ohranjanju subkulturnega stila ter se zavedali pojava in vpliva

popularizacije, a kljub temu ostaja stanje nenadnega presenečanja, ki ga sproži subkulturni izgled in v katerega je vpet subverzivni element upora, temelj njihovega subkulturnega teoretskega aparatura. Koncept subkulturalista pa ta subverzivni element zavrže, oblikovanje stila poteka po principu 'brez pravil, samo izbire', na podlagi katerih subkulturalist oblikuje svojo zunanje specifično in notranje individualno podobo.

V sklopu čikaške in birminghamske šole se vprašanje avtentičnosti ni problematiziralo, predvsem znotraj slednje je bila avtentičnost nevprašljiva in avtomatsko vpeta v hkratni proces razlikovanja in stilskega upora od dominantne družbe. Povedano drugače, CCCS je v naprej predpostavljal enodimenzionalni odnos med avtentično subkulturo in ne-avtentično starševsko kulturo, obe pa sta bili smatrani kot homogeni obliki. Na podlagi tako določenega razmerja se je predvidevalo, da obstaja enotno in eno samo merilo subkulturne avtentičnosti, katere kriterij je bil razlikovanje od Drugega. Vendar pa je koncept subkulturne avtentičnosti kompleksen, povezan z vprašanjem subkulturne identitete in mobilnosti. Identiteta hkrati poteka na osebni ravni, kjer posameznik preko lastnih dejanj sam sebi interpretira in utrjuje lastno legitimnost in pripadnost določeni subkulturi, na prostorski ravni pa podpira lokalno in širšo subkulturno sceno s konzumacijo preferirane glasbe, kupovanjem ali distribucijo specifičnih subkulturnih izdelkov, vzdrževanjem odnosov z drugimi člani subkulture itd., hkrati pa s tem definira meje, ki ga ločijo od Drugih. Pri obeh ima pomembno vlogo stopnja subkulturnega kapitala in s tem potrjevanje subkulturalistove tako lastne kot medčlanske vrednosti in pristnosti. Subkulturalist pa z mobilnostjo identiteto hkrati še dodatno utrjuje ali slabi. Vsi ti procesi so medseboj močno prepleteni in nemogoče jih je obravnavati enega brez drugega, vendar pa jih bom zaradi lažje preglednosti vseeno skušala obravnavati ločeno.

5.1.1. POSTSUBKULTURNE IDENTITETE

"Uradno sem straightedge že približno leto in pol. Verjamem, da je to moja dosmrtna zaveza. Vendar mi je neki tip rekel, da nisem straightedge zato, ker ne poslušam nobenega hardcore straightedge benda in ker ne hodim na straightedge koncerte. Poskušal sem mu dopovedati, da pač živim v Idahu. [...] pa je vseeno rekel, da je druženje z drugimi straightedgerji nuja. Zdaj, za enkrat sem edini straightedger, ki ga poznam, jaz. Ali to pomeni, da imam problem?"

(MeanBug v Williams 2007, 109)

Sodobni pripadniki subkultur (subkulturalisti) se ponavadi prej seznaniijo s subkulturnimi stili preko zunanjih medijskih posrednikov kot preko neposrednega srečanja z eno od obstoječih

subkulturnih oblik. Ob tem lahko pride do razvrednotenja občutka avtentičnosti, široka 'ponudba' subkulturnih stilskih obuditev, hibridov in transformacij pa se doživlja predvsem kot možnosti. Te izbire subkulturalistom omogočajo 'style-surfing' (Polhemus 1996, 91), hitro in svobodno premikanje iz enega stila v drugega brez obremenjenosti glede morebitnih nasprotovanj med izbranimi subkulturnimi identitetami (glej slike 5.6 - 5.9). Sodobne subkulture so namesto strukturne determiniranosti konstituirane predvsem okoli potrošništva. Subkulturne identitete so tako multiple in pretočne, ni več pravil glede vzdrževanja subkulturnih mej, ne avtentičnosti in ideološke vdanosti, samo še stilistična igra (Muggleton 2000, 47).

Slike 5.6 - 5.7: Primer 'style-surfinga' - tri obdobja Dana Z. (1995-2000 punker, 2000-2010 skinhead, od 2010 naprej crustie, glasbene preference ves čas ostajajo enake)



Vir: osebni arhiv in Ines Železnikar (2012)

Sweetman trdi, da je sodobna identiteta postala stvar izbire, je 'refleksivna', obravnava se jo individualno in v kontekstu bolj ali manj svobodno izbranih možnosti in ponudb (Sweetman 2004, 81). Sovpada z idejo o sodobni eklektični in samoreferenčni modi, ki ravno tako črpa iz različnih virov. Ne nanaša se na nikogar, razen nase, kar pomeni, da je vse dovoljeno: lahko nosimo kar želimo, obleka pa nima več nikakršnega pomena, razen da sodelujemo v modnem sistemu ponudbe. Poudarjanje fragmentiranosti in individualnosti znotraj post subkulturne teorije postavlja pod vprašaj subkulturni stil: če je vse, kar nosimo, osvobojeno pomenov, če ne obstaja nekakšen prevladujoč pravilnik oblačenja, potem ne moremo govoriti o subkulturnih ali kontrakulturnih oblačilih. Govorimo lahko le še o 'stilski promiskuiteti', ki reflektira širšo stopnjo površinskosti (Sweetman 2004, 83), kar posameznik nosi, je njegov osebni življenjski izbor, površen poizkus, da bi se od zunaj približal viziji samega sebe. Muggleton temu oporeka, med subkulturalisti vsekakor ni več stilske rigidnosti kot v času CCCS, a ravno tako tudi ne obstaja absolutno svobodno in odprto mešanje stilov, saj tudi subkulturalisti spoštujejo določene konvencije (Muggleton 2000, 12). Te so sicer šibkejšje od

kolektivno usmerjenih tradicionalnih subkultur, a vsaj na neki osnovni ravni določajo, katere kombinacije oblačil, dodatkov in predmetov so primerne za vzpostavitev in vzdrževanje statusa subkulturalista.

Posmodernistična ukinitve kolektivne identitete se ravno tako zrcali na področju subkultur - tako tudi subkulturalisti zavračajo enotno skupinsko identifikacijo. Muggleton vpelje oznako 'razlikovalna identiteta', preko katere subkulturalisti poudarjajo svojo individualnost in hkrati razlikovanje od drugih kolektivnih referenčnih skupin, kot je npr. množica običajnih konvencionalno oblečenih ljudi (Muggleton 2000, 63). Te referenčne skupine omogočajo subkulturnim posameznikom, da poudarijo svoj 'notranji' status pripadnika manjše 'eksotične' podzemne scene ter se samo-izključijo od širše kategorije neizkušenih 'outsiderjev'. Binarne opozicije, kot so individualno/kolektivno, insider/outsider, manjšina/večina nakazujejo, da tudi subkulturalisti, kljub lastni stilski mobilnosti, podobno kot pretekle subkulture Druge dojemajo kot homogeno, a nedefinirano množico. Seveda to razlikovanje poteka na idealno-tipski ravni binarne opozicije 'mi' versus 'oni' ter v nasprotju z nastavki CCCS vključuje predpostavko, da so v praksi subkulturalisti sposobni zaznati variirajoče se stopnje diferenciacije *znotraj* mainstreama (t. j. prevladujočega toka) (Veal v Muggleton 2000, 65). Medtem ko se tipsko Druge razume kot homogeno enoto, se subkulturalisti zavedajo, da znotraj te množice obstajajo različni življenjski stili.

Sarah Thornton (1995) v svoji raziskavi plesne klubske scene izpostavlja subkulturne ideologije, na podlagi katerih si subkulturni pripadniki predstavljajo svojo in druge družbene skupine. Na podlagi teh ideologij se lahko zavzemajo za svoj razlikujoč se karakter in si potrjujejo, da niso anonimni člani nediferencirane množice. Pri razlikovanju je *vedno* prisoten element moči: razlikovanje med subkulturami in drugimi ne predstavlja enakovrednega razmerja, temveč ponavadi vsebujejo določeno zahtevo, klic do avtoritete, kjer se že v naprej predvideva *manjvrednost* Drugih (Thornton 1995, 10). S takšnim diskriminatornim razlikovanjem subkulture oblikujejo svoj zemljevid družbenih svetov. "Z zakritim elitizmom in separatizmom pridobijo in ponovno potrdijo binarne opozicije, kot so alternativno in 'straight', raznoliko in homogeno, radikalno in konformno, razločevalno in skupno" (Thornton 2000, 5). 'Mainstream' je tako entiteta, od katerega se večina subkulturnikov distancira, ta odmaknjenost pa jim omogoča samo-definicijo in merjenje lastne kulturne vrednosti. Razlikovanje od drugih je ena od osnovnih karakteristik teorij subkultur nasploh, s to razliko, da je pri tradicionalnih nastavkih predvideval kolektivno razlikovalno subkulturno identiteto,

sodobni koncepti pa izpostavljajo skupinsko heterogenost, v kateri so v ospredju posamezniki, ki s svojimi individualnimi variacijami subkulturnega stila oblikujejo povezovalno skupino, s katero se ločijo od prevladujočega toka družbe. Pomembnost in vrednost individualnih variacij znotraj subkulturne skupine postane temeljit predmet raziskovanja šele znotraj postsubkulturne teorije.

Poleg ohranjanja celostne (post) subkulturne identitete preko 'zunanjega' razlikovanja med (post) subkulturami in Drugimi, potekajo procesi razlikovanja tudi znotraj same (post) subkulturne skupine. V preteklosti se v sklopu raziskovanja subkultur ni v tolikšni meri posvečalo pozornost notranji, znotrajskupinski hierarhiji in vrednotnemu sistemu, ki velja med pripadniki določene subkulture. V sklopu birminghamske tradicije se je te teme dotaknila Angela McRobbie v študiji deklet v subkulturah, tudi v sodobnih študijah je prevladovalo nekoliko dvodimenzionalno razumevanje odnosov med nosilci (post) subkulturnih stilov, globino pa je v teorijo vpeljala šele Sarah Thornton s študijo o plesni klubski kulturi.

Da bi definirala notranja razmerja med ljubitelji rave glasbe, se je Thorntonova naslonila na koncept Pierra Bourdieuja (1984) o povezavah okusa in družbene strukture. Bourdieujeva shema namesto rigidno linearno-vertikalnih modelov družbene strukture postavlja družbene skupine v kompleksen in multi-dimenzionalni prostor, kjer znotraj dinamike odnosov moči v družbenem življenju v grobem obstajajo tri vrste kapitala. Kulturni kapital³² zajema znanje, pridobljeno skozi odraščanje in izobrazbo, s katerim posameznik pridobi določen družbeni status. V preteklosti je bil kulturni kapital pogosto v sorazmerni povezavi preostalima kapitaloma (npr. razlike med visokim in nizkim družbenim razredom), v današnjem času pa so ta razmerja lahko tudi v konfliktu (npr. s pojavom 'nouveau riche', kamor spadajo nekateri športniki, igralci, podjetniki). Kulturni kapital sestavlja več podkategorij, ki operirajo znotraj določenih polj, kot so lingvistični, akademski, intelektualni, informacijski in umetniški kapital. V povezavi s področjem mladinskih kulture je Thorntonova vpeljala dodatno podkategorijo 'subkulturni kapital' (Thornton 1995, 11), ki temelji na Beckerjevi binarni kategoriji 'hipness' ('popularnost', 'biti kul') in 'square' ('dolgočasen') ter ponazarja merilo jakosti ali šibkosti subkulturalistovega statusa.

³²Poleg kulturnega kapitala Pierre Bourdieu govori še o socialnem in ekonomskem kapitalu. Prvi se nanaša na mrežo socialnih odnosov, drugi pa na stopnjo prihodkov in lastništva.

Subkulturni kapital je lahko *objektiviziran* ali *utelešen*, svojemu lastniku pa podeljuje status glede na relevantnega drugega (Thornton 1995, 11). Objektivizira se skozi npr. kolekcijo albumov, revij ali fanzinov in plakatov, lastništvu ustreznega prevoznega sredstva, primernih in pravilno nošenih kosov oblačil ter ujemajočih se dodatkov, uteleša pa s stilu primerno pričesko, telesnimi modifikacijami in okrasitvami, kot so tetovaže ter piercingi. Ravno tako se subkulturni kapital lahko odraža z uporabo pravilnega in trenutno aktualnega slenga, posebnih gibov ob pozdravu ter pravilnih gibov pri plesu³³. Kaj je pravilno in primerno, se pripadniki subkulture naučijo preko 'drugotne narave' znanja (neformalnega znanja) in ne preko formalnih izobraževalnih inštitucij (npr. šole), pri tem pa je najbolj pomembno, da se pri obnašanju, oblačenju in drugih 'zakonitostih' določenega subkulturnega stila ne pretirava, saj "nič bolj ne izčrpa kapital kot uvid, da se nekdo preveč trudi" (Thornton 1995, 12). Poleg pretiravanja bi glede na svoje izkušnje dodala tudi problematiko kopiranja stila znotraj subkulturne skupine, ki ravno tako močno vpliva na jakost posameznikovega subkulturnega kapitala. Znotraj vsake subkulturne oblike obstajajo določene stilske konvencije, a le-te ne zapovedujejo stilske uniformnosti. Še vedno obstaja določena stilska svoboda. Pravzaprav se od subkulturalista pričakuje, da kljub konvencijam še vedno zna izraziti kreativnost in inovativnost pri oblikovanju osebnega stila. Tako kot obstaja nekakšno nedefinirano pravilo, katere kombinacije so primerne in katere ne (in presenetljivo je, kako lahko samo po enem kosu napačnega oblačila ali njegove barve subkulturalisti prepoznajo, kdo je 'pravi' in kdo 'ni' oziroma 'se trudi (sili), da bi bil'), je nezaželeno tudi posnemanje oziroma kopiranje stila so-pripadnika (imeti identično frizuro, jakno, uporabiti identične dodatke itd.) Pomanjkanje lastne kreativnosti lahko sproži veliko bolj negativno reakcijo od pretiravanja.

Subkulturni kapital se lahko spreobrne v enega od preostalih dveh kapitalov. Večji kot je subkulturni kapital, bolj se ponavadi širi tudi mreža poznanstev in s tem hkrati tudi viša socialni kapital. Ekonomski kapital ni vedno nujno povezan z finančno preskrbljenostjo, lahko pa se odrazi v vrsti poklicev: od glasbenikov, DJ-ejev in VJ-ejev, managerjev, glasbenih producentov, modnih oblikovalcev, igralcev, oblikovalcev radijskih oddaj in internetnih blogov do glasbenih in stilskih novinarjev in kritikov. Na primer, z otvoritvijo CUK Kino Šiška v Ljubljani so zaposlitev dobili številni, ki so svoje znanje in izkušnje neformalno pridobili kot organizatorji dogodkov, DJ-ji, tonski mojstri itd. v klubih v AKC Metelkova mesto. Ravno tako znotraj širše klubske kulture uživajo veliko spoštovanja tudi

³³ In ne nazadnje, subkulturni kapital se lahko pridobi tudi kot sekundarno posledico 'slave', npr. da si v sorodstvenem ali partnerskem odnosu z osebo, ki poseduje visoko stopnjo subkulturnega kapitala.

organizatorji dogodkov, tonski tehniki, lučkarji, pa tudi nosilci glasbene in druge distribucije ne samo zaradi visoke stopnje subkulturnega kapitala, temveč tudi zaradi vloge, s katero definirajo in kreirajo ta kapital (Thornton 1995, 12).

Čeprav je koncept subkulturnega kapitala nastal v obdobju post subkulturnih študij, je oziroma bi bil ravno tako uporaben pri proučevanju tako delikventne mladine čikaške šole kot subkultur birminghamske tradicije pa tudi v prihodnjih modelih novo nastajajočih subkulturnih praks. V svoji 'brezčasnosti' namreč presega svet in vzorce starševske kulture ter teži k brezrazrednosti. Po Thorntonovi je to tudi razlog, zakaj imajo glasba in glasbene oblike takšen privilegij znotraj subkulturnih svetov (Thornton 1995, 12). Vendar pa moram dodati, da čeprav je subkulturni kapital prisoten pri vsaki subkulturni obliki, njegova pomembnost od subkulture do subkulture variira. Pri tradicionalnih subkulturah (npr. skinheadi, punkerji, rockabillyji), pa tudi pri subkulturah, ki so se oblikovale vse do in v devetdesetih, je pomembnost subkulturnega kapitala še vedno pomembnejša kot pri sodobnih novonastalih subkulturah, kot so na primer hipsterji. Za prve je še vedno značilna veliko večja kohezivnost skupine, s katero kljub sodobni pretočnosti še vedno vzdržujejo simbolno (politično / uporniško) vrednoto načela 'naredi-sam' ter projekcijo sebe kot upornika (čeprav simbolnega) napram Drugim. Znotraj tega je pomembno vzdrževanje in negovanje same subkulturne oblike ter njene scene, skozi katero se subkulturni kapital akumulira kot nujna in visoko cenjena substanca. Hipsterska subkultura pa pokriva široko in ohlapno področje stila in glasbe, meje so slabo določene in se ves čas prelivajo s splošnimi sodobnimi trendi. Subkulturni kapital je prisoten skozi ustvarjalce, a ne dosega tolikšne pomembnosti oziroma je prepleten s splošnimi konvencijami kreativnega in uspešnega posameznika. Subkulturni kapital je namreč pogojen tudi s (post)subkulturno mobilnostjo.

5.1.2. POSTSUBKULTURNA MOBILNOST

*Call me punk cos I wear a leather jacket
Call me a hippie cos I believe in love and peace
Call me an idealist cos of songs like this one
You can call me what you like I am all and none of these
(Labels, Subhumans)*

Kot rečeno, se subkulturna individualnost lahko ohranja na dva načina: prvič, s poudarjanjem notranje heterogenosti, to je z razlikovanjem, ki poteka znotraj lastne subkulturne skupine in

drugič, preko čez skupinskega razlikovanja, ki omogoča prepoznavanje subkulturne skupine kot cele v razmerju do konvencionalne širše kulture. Stil je samo ena od značilnosti, ki zaznamujejo in to razlikovanje omogočajo. Na primer Thorntonova, ki klubske kulture označuje kot subkulture okusa, hkrati pripisuje tem subkulturam pomembnost glasbe in jih kot take poimenuje tudi kot 'glasbene' subkulture (Thornton, 1995, 3,19). Pri sodobnih subkulturah je težko določiti značilnosti, ki bi jih zaobjele in definirale njihovo pripadnosti, skorajda nemogoče je določiti eno samo glasbo, način oblačenja, izražanja, s katero bi jih lahko umestili v nekoč določene subkulturne meje. Na podlagi tako imenovanega postsubkulturnega prehajanja Muggleton tako loči dve obliki (Muggleton 2000, 69–75): liminalne subkulture in 'crossover' kontrakulture.

Pri liminalnih ali 'vmesnih' subkulturah se široko razvejani okusi, ki definirajo subkulturalistovo samoidentiteto, zrcalijo v široko razvejanih kulturnih oblikah in praksah, preko katerih se oblikuje nestereotipno dojemanje in določevanje specifične subkulture. Glavno vrednoto predstavlja individualna svoboda, ki ostro zavrača kakršnekoli strogo načrtane meje. Nosilci liminalnih tendenc tako npr. preferirajo določen tip glasbe, vendar pa le-ta ni ekskluziven, so nagnjeni k določenemu subkulturnemu izgledu, a se težko poistovetijo s točno določeno subkulturo. Liminalne subkulture se lahko razume kot skupine, ki so začele rušiti meje, v okviru katerih so izšle, označuje pa jih nejasnost in različnost, hkrati pa tudi skladnost in možnost neke definicije. Po drugi strani pa se nekatere osebe sploh ne želijo in ne morejo uvrstiti v nobeno skupino, stilsko in drugače vsebujejo vsega po malem. To so 'crossover' ali 'križane' kontrakulture, ki prečkajo stile in ostalo med nekoč ločenimi subkulturami, so amorfne skupine brez seta pravil. Obe obliki ne predstavljata ločeni skupini, temveč "konceptualno nasprotujoča si konca idealno tipskega kontinuuma" (Muggleton 2000, 75), s tem, da vsebuje zadnji največjo stopnjo heterogenosti. Sta del 'supermarketa stilov' (Polhemus 1994), kjer lahko posamezniki mešajo in sestavljajo različne subkulturne elemente in ustvarjajo širši okvir za oblikovanje individualno edinstvenega izgleda. Obe obliki se tudi ločita od 'part-timers', ('polovičnikov'), kamor spadajo tisti, ki izražajo zvestobo subkulturnim stilom samo ob vikendih ali pa celo samo za en večer (Muggleton, 2000, 84).

V današnjem času 'čiste' in zaprte subkulture ne obstajajo več. Osebe, ki se definirajo kot pripadniki določene subkulture, katerih obnašanje in stil sta oblikovana po striktno določenih subkulturnih pravilih ter poslušajo samo glasbo, ki je za njihovo subkulturo značilna, so redke in ponavadi so s strani drugih, med njimi tudi sosubkulturalistov, razumljene kot

konzervativne, nerazgledane in celo smešne (karnevalske, klovnovske). Ironično je, da kar je bilo v času CCCS pri subkulturah razumljeno kot avtentično in homogeno, danes subkulturalisti doživljajo kot konzervativno, stereotipno in celo zlagano. Dandanes je v ospredju nekoliko bolj umirjen subkulturni stil, ki sicer vsebuje nujne subkulturne elemente, a ni tako 'viden' in izstopajoč, jedro glasbenega okusa temelji na preferirani subkulturi, a poleg nje subkulturalisti priznavajo tudi druge glasbene žanre in v marsikaterem od njih tudi uživajo. In nenazadnje, tudi stilske preobrazbe, to je prehod iz ene v drugo obliko subkulture, so pri subkulturalistih razumljene kot pozitivne, vse dokler preobrazba ni prehitra, 'čez noč'.

Sweetman se opre na delitev med 'polnopravnimi' in 'polovičnimi' subkulturalisti ter kot obliki subkulturnega prehajanja uporabi metafori 'turist' in 'popotnik' (Sweetman 2004, 91). Turist sprejema, priznava in odprto slavi površinsko, postmoderno okolje, popotnik pa išče in prisega na avtentičnost, ki mu nudi neko globino in stabilnost. Medtem ko turist prehaja iz ene 'lokacije' v drugo, popotnik na svojem potovanju naredi različne postanke na "globalnih vezjih 'lokalnih' čakalnic" (Sweetman 2004, 91). Turist vsebuje višjo stopnjo stilske promiskuitete, je veliko bolj površinski in plehek. Popotnik, z drugimi besedami, izbere stanje 'znanja' namesto turistove 'karnevalskosti' (Sweetman 2004, 91). Oba tipa se gibljeta po istem metaforičnem prostoru, s to razliko, da tam, kjer turist meša stile iz različnih obdobj, popotnik izbere en kostum in ga vsaj za neko določeno obdobje obdrži. A čeprav popotniki sebe doživljajo kot avtentične subkulturaliste, gre kljub vsemu za individualno izbiro in ne kolektivni odziv: ne glede na to, koliko časa popotnik ostane na določeni lokaciji, še vedno izbira iz množice opcij.

Ozadje naštetih oblik prehajanja pri Muggletonu tvorita 'substancialna' in 'spatialna' dimenzija identitete (Muggleton 2000, 91). Substancialna dimenzija predvideva, da identiteta temelji na notranji, fiksni esenci, ki obstaja še pred pridobivanjem osnovnih karakternih značilnosti. V primeru subkultur to pomeni, da se avtentičnost oblikuje preko notranjega sebe, ki se slučajno meša z osnovnimi vrednotami skupine. Torej, tako kot se lahko definira, da tisto, kar nekdo je (npr. punker 'po srcu'), se lahko tudi predvideva, da to nekdo ni ali ne more biti. Substancialna dimenzija se navezuje na spatialno dimenzijo, to je konstrukcijo mej, ki določajo jasno definirane identitete in predvidevajo obstoj Drugega. Po drugi strani pa Evans zanika predobstoje subkulturne esence, subkulturne identitete pa razume kot 'konstantno mutirajoče' (Evans v Muggleton 2000, 92). Subkulturna identiteta ni fiksna, temveč se oblikuje skozi

serijsko ponavljanje nikoli v celoti identičnih in s strani subkultur odobrenih in uzakonjenih praks. Poenostavljeno, subkulturnik ni nekaj, kar nekdo je, temveč, kar počne.

Stopnja in trajnost pripadnosti še vedno tvori eno od pomembnih kategorij subkulturnega sveta. Subkulturno pripadnost se mnogokrat razume kot eno od oblik sekundarne socializacije ali tranzitno obdobje v življenju mladostnika, čeprav se velikokrat izkaže, da ne gre samo za prehodno epizodo v obdobju najstništva, temveč se vsaj delno prenese v odraslo obdobje v obliki nekoliko omiljenega stila, glasbenih preferenc ali izbire kariere. Pripadnost pa lahko pomeni tudi oslon in utrditev lastne identitete. Marsikdaj postane pripadnost določeni subkulturi oslon za oblikovanje svojega sveta in da življenju smisel, še posebno v primerih, kadar posameznik ni deležen nikakršne podpore v svojem življenju, npr. s strani staršev. V Lyonu, na primer, so mestne oblasti že več kot desetletje nazaj legalizirale mestne skvot v bivališča z neprofitnimi najemninami. Del tam živečih skvoterjev, predvsem punkerjev, si tudi takšnega načina življenja ni moglo privoščiti, zato so se naselili v mestnem parku, v hladnejših mesecih pa prespali, kjer se je dalo, v praznih hišah, vežah in podobno. Dejansko so živeli kot brezdomci, z vsem, kar lahko takšno življenje prinese, vendar pa jim je pripadnost punk subkulturi dajala občutek, da se vseeno razlikujejo od običajnih brezdomcev - *bili* so punkerji, ne brezdomci³⁴.

Če se vrnem nazaj k prej navajanim teoretskim nastavkom, velja, da je v nasprotju s teorijo CCCS pri sodobnih subkulturah delitev na 'prave' ali 'ponaredke' omiljena, saj je tranzicija olajšana predvsem zaradi delno spremenjenih vrednot, ki v ospredje postavljajo posameznika in ne skupino (lastno počutje in doživljanje, zavračanje oznak, nalepk ...), njegova vseživljenska osebna rast in osebna biografija. S tem ne pride do rahljanja občutka skupnosti, le pripadnost ni več strogo zahtevana oziroma posameznik ne razume pripadnosti v smislu stroge zavezanosti le eni subkulturi. Predstava o absolutni vsezajemajoči subkulturni pripadnosti je nekoliko romantična predstava, ki se je tudi v času CCCS izkazala za bolj teoretično predpostavko kot prakso v realnem, vsakdanjem življenju. Po drugi strani pa (so in še danes) na subkulturno mobilnost nenehno vplivajo različni zunanji dejavniki, med njimi mladinsko tržišče in mediji, ki oblikujejo splošne mladinske trende. Skozi zgodovino teorije subkultur sta se razvila dva pogleda: eden zagovarja enosmerni vpliv, drugi, novejši, pa razume subkulture in medije ter mladinsko tržišče v povezanem in sovplivnem odnosu.

³⁴ O podobnih primerih poročajo tudi v ZDA, čeprav verjamem, da je ta pojav prisoten še marsikje drugje po svetu.

5.1.3. POPULARIZACIJA (POST) SUBKULTUR

"Ko so moda in mediji skovali zaroto in zabrisali mejo med 'njimi' in 'nami', se je razvilo spoznanje, da je treba najmočnejšo črto v pesku potegniti med tistimi, ki so resnično predani eni in vsem subkulturnim skupinam in tistimi, za katere so takšna stilka plemena zabavna šala in/ali navdih za zadnje modne trende."
(Polhemus 1994, 16)

Skorajda neizogibno je, da bi se subkulturne oblike izognile procesu popularizacije in s tem razširitvi na področje tržišča in medijev. Še vsaka subkulturna oblika je po določenem času izgubila 'nekonvecionalen' in 'uporniški' status ter postala ena od stilskih in glasbenih možnosti v paleti ponujenih mladinskih stilov. Nekatere subkulture so čez čas celo postale del nacionalne kulturne zgodovine. Na otvoritvi in zaključku letošnjih Olimpijskih iger so se v pokazani retrospektivi angleške (glasbene) kulture med ostalimi v repertoarju pojavili Sex Pistols s pesmijo *God save the Queen*, katere predvajanje je bilo na radijskih valovih BBC ob nastanku leta 1977 prepovedano, ravno tako pesem *Relax* skupine Frankie Goes To Hollywood (prepovedana 1984), v živo so nastopile ska legende Madness s pesmijo *Our house*, sodobna angleška indie skupina Kaiser Chiefs pa je v živo odpela pesem *My Generation* skupine The Who, medtem ko so se po stadionskem dvorišču nastopajoči statisti vozili v predelanih skuterjih, kakršne so vozili modi. Tudi v Sloveniji gojimo poseben odnos do punka, ki je povzdignjen v mitologijo uporniške subkulture zoper represivni sistem socializma bivše Jugoslavije. Na vsake toliko časa se zberejo člani punk skupin, kot so Pankrti, Bulldogi, Via Ofenziva itd. in osebe, ki so delovale v punk sceni tistega časa ter izdajajo publikacije na temo punka, organizirajo okrogle mize, posnamejo dokumentarni filmi itd.

Tradicionalna teorija je zagovarjala tezo, da subkulture ohranjajo svojo originalnost in 'čistost' vse dokler jih ne odkrijejo in razkrijejo javnosti mediji. Posledično pride do pojava subkulturne popularizacije, kjer njihov stil po eni strani prevzame visoka moda, po drugi strani pa množično tržišče, ki subkulturne stile 'prodaja' kot enega od načinov preživljanja mladinskega prostega časa. Komercializacija po Clarku in Hebdigeu vsebuje proces dveh med seboj povezanih gibanj, defuzije in difuzije. Skozi defuzijo je subverzivni potencial subkultur očiščen in skomercializiran, skozi difuzijo pa pride do geografske in družbene distribucije razširitve od originalnih inovatorjev do javnosti. V obeh primerih se je predvidevalo, da je notranje kohezivno in jasno določeno samovsebujoče subkulturno gibanje nedotaknjeno, dokler jih ne odkrijejo in njihov obstoj razširijo inštitucije dominantne družbe. V postmoderni

družbi pa so medseboj povezani mediji in mladinsko tržišče še dodatno pospešili proces subkulturne inkorporacije, hkrati pa imajo tudi subkulture izoblikovan določen odnos do obeh. Čeprav so vsi ti procesi med seboj povezani in vplivajo drug na drugega, jih bom za lažje razumevanje obravnavala vsakega posebej.

Ideja, da se avtentična kultura nahaja izven vpliva medijev in tržišča, je posledica romantične predstave o družbenih kulturah, ki se upirajo in bojujejo zoper kolonizirajoči in množično posredujoč dominantni, korporativni svet. Thorntonova trdi, da je nemogoče razumeti razlikovanje med mladinskimi kulturami brez sistematične raziskave medijskega tržišča, saj znotraj ekonomije subkulturnega kapitala mediji niso samo še ena simbolična dobrina ali označevalec razlik, temveč mreža, nujna za definicijo kdo je 'in' in kdo 'out' oziroma kdo vsebuje visoko stopnjo subkulturnega kapitala, ki se izraža skozi različno stopnjo medijskega pokrivanja, modnih stvaritev in razkazovanja (Thornton 1995, 13–14). Mediji in subkulture niso v opoziciji, razen ideološko (Thornton 2005, 383). Da bi razumeli njihovo dinamiko, je potrebno razlikovati različne kategorije medijev in vzeti v ozir različne posledice njihovega pokrivanja subkultur znotraj vsake sfere. V današnjem času je Cohenova binarna pozicija medijev in subkultur nezadostna: enosmerno obravnavanje razmerja med množičnimi mediji, to je nacionalnimi in lokalnimi časopisi in televizije, ter subkulturami, ki so obravnavane 'od zunaj' in se jim pripisuje predvsem negativne lastnosti, pomanjkljivo zajame dinamiko medsebojnega razmerja. Thorntonova trdi, da obstajajo različna razumevanja medijev. Tako razlikuje med *množičnimi*, *nišnimi* in *mikro* mediji³⁵.

Kadar se govori o množičnih medijih in njihovem odnosu do subkulture, se v ospredju znajdejo pojmi, kot so 'moralna panika', 'prepoved predvajanja' in 'prodanost'. Prvi se nanaša na senzacionalistično in večinoma negativno poročanje medijev o določeni subkulturi, ki se lahko stopnjuje v prepoved, zadnji pa govori o odnosu subkulture do medijev in njene komercializacije v tržne namene. Mladi pogosto zavračajo posredovanje njihove (sub)kulture širšim množicam in do neke mere jim celo godi, da jih mediji obsojajo, saj s tem hkrati legitimizirajo svoj subkulturni obstoj ter transformirajo subkulturno drugačnost v izzivanje, življenjski stil v družbeni prevrat in prosti čas v upornišтво. Medijska poročanja o subkulturi rapa in povezanost z oboroženimi uličnimi tolpmami, rejverska povezanost z 'novimi' sintetičnimi drogami ali nagnjenost emo subkulture k samopoškodovanju so te skupine

³⁵ Del besedila, ki se nahaja v nadaljevanju poglavja, je vzet iz članka *Glasbene revije*, ki sem ga objavila v reviji *Medijska preža*.

uvrstile na subkulturni zemljevid, hkrati pa jim dodale tisto 'nekaj več', ki jih je naredilo privlačne in razburljive. Četudi 'podzemno' ne vsebuje politične konotacije, se mu pripisuje kulturni radikalizem in najboljšo priznanje subkulturnega radikalizma je ravno zavrnitev s strani nacionalnih in komercialnih televizijskih postaj in nacionalnih časopisov. Biti 'prepovedan' pomeni strokovno priznanje npr. glasbenega (pa tudi stilskega, vedenjskega) kršenja nacionalne senzibilnosti. Po drugi strani pa, čeprav v nasprotju s termini, a v praksi zelo pogost pojav, biti 'prepovedan' pomeni imeti hit v podzemni sceni. Skoraj vsi videospoti skupine Sex Pistols so imeli prepoved predvajanja zaradi obscenosti in žalitve javnosti. Pa vendar je njihov hit *God Save the Queen*, kjer Sid Vicious na koncu videospota strelja na angleško kraljico, pristal na vrhu glasbenih lestvic, ne da bi ga kadarkoli predvajali na valovih britanskih radijev.

Če prepoved predvajanja navdaja subkulturam občutek radikalnosti, je za njih najbolj boleč ravno primer, kadar se kateri od njihovih vzornikov, pa naj bo to posameznik ali glasbena skupina, odloči, da prestopi meje podzemnega in začne nastopati v mainstream televizijskih glasbenih oddajah, predvajati svoje videospote na komercialnih glasbenih televizijah, kot sta npr. MTV ali VIVA, podajati intervjuje v mainstream revijah ali pa se pojavljati kot posebni gostje v komercialnih humorističnih ali drugih nadaljevalkah. 'Prodati se' pomeni izdajo vseh načel določene subkulture. Nanaša se na proces, kjer se izvajalec ali pesem pojavi izven kroga, ki mu pripada, k ne-članom subkulture, s tem pa se izniči pomen, ki ga je ta izvajalec ali pesem imela za prvotne 'imetnike'. To je tudi drugi način, kako lahko del informacij, ki jih vsebuje neka subkultura, 'pricurja' do javnosti. Namreč, pojem 'podzemno' je izraz, s katerim člani določene mladinske kulture označujejo tisto subkulturno, avtentično. 'Podzemni' zvoki ali stili so 'avtentični' in so v nasprotju z množično produkcijo in potrošnjo. 'Podzemno' je nejasen konstrukt; vsebuje kategorijo minljivosti in se lahko nanaša na prostor, stil ali etos ter vsebuje stilski sistem, ki je zelo relativen; vse je odvisno od pozicije, konteksta in časovnosti. Tako so npr. ska-punk glasbena skupina Mighty Mighty Bosstones nastopili kot posebni gostje v enem od delov mladinske nadaljevanke Beverly Hills 90210, največji šok in razočaranje, ki je privedlo celo do prezira iz strani prvotnih oboževalcev in občudovalcev, pa je prestop skupine Chumbawamba h komercialni glasbeni založbi EMI in pojav njenih videospotov na MTV. Chumbawamba so bili ena od najbolj cenjenih glasbenih skupin med levičarsko usmerjenimi subkulturami, ne samo zaradi angažiranih anarhističnih, protifašističnih in protirasističnih besedil, temveč zaradi lastne predane politične angažiranosti. Četudi se je bend zagovarjal z argumentom, da so na ta način s svojim

sporočilom končno prodrli do množic, je za pripadnike levičarsko skvoterskega gibanja bil udarec premočan. Thorntonova se strinja s Hebdigeom, da ko se javnost sčasoma navadi na določene nove subkulture, negativne zgodbe zgubijo svojo poročevalsko vrednost, namesto tega pa mediji začnejo objavljati pozitivne zgodbe. Ta mesec smo lahko na primer zasledili v večerno informativnih oddajah komercialne televizije prispevke o dveh večjih 'alternativnih' festivalih v Sloveniji (Metalcamp in Punk Rock Holiday, glej sliki 5.10 in 5.11), kjer so prikazovali festivalsko dogajanje kot zabaven način preživljanja poletnega dopusta.

Slika 5.10: Novica na portalu Rock the Stage, 9.8.2012



Vir: Rockthestage (2012)

Slika 5.11: Novica na portalu MMC, 7.8.2012



Vir: MMC. RTVSLO (2012)

Nasprotje od množičnih medijev so (lokalni) mikro mediji, kamor spadajo fanzini, letaki, plakati, piratske radijske postaje, elektronska sporočila, internetne strani, blogi in družabna omerežja, pa tudi ustno sporočanje (Thornton 2005, 391). Čeprav so ponavadi zastopani v nizki nakladi in so omejeni na določeno in ozko publiko, imajo v obsegu medijev mikro mediji največ kredibilnosti znotraj določene subkulture. Mikro mediji, ki so dandanes sestavni del vsake subkulture, lahko svoj razmah pripišejo ravno subkulturi panka, ki je zagovarjala načelo 'naredi-sam' (do it yourself - DIY), ki se nanaša na ideologijo demistifikacije proizvodnega procesa industrijske množične kulture s tem, da promovira lastno produktivnost in iznajdljivost (ustanavljanje majhnih neodvisnih založb, pojav doma narejenih fanzinov in oblačil kot samoproizvodov). Na ta način se je izoblikovala selektivna (mednarodna) izolirana komunikacijska mreža, ki poteka mimo uveljavljenih institucionalnih komunikacijskih sredstev.

Z mikro mediji pripadniki določene subkulture (in s tem sama subkultura) stopijo iz anonimnosti, ne pa tudi iz svoje prostovoljne izoliranosti. So temeljni dokument samorazumevanja nekaterih subkultur, predstavljajo njihovo avtobiografijo in njihov spomin,

s čimer pričajo tudi o svoji zgodovinskosti. Mikro mediji imajo različne vplive: najbolj čaščeni niso nujno tudi najbolj aktivno vključeni v oblikovanje subkulture. Ravno tako lahko npr. fanzini izhajajo nekontinuirano in mnogokrat z zamudo poročajo o dogodkih. Vendar ne glede na to, kakšen je njihov učinek, so več kot samo predstavniki subkultur. So namreč osnovni posrednik med participanti in subkulturami, se naslanjajo na svoje bralce/poslušalce/konzumente, da so 'seznanjeni' in da so 'ob pravem času na pravem mestu' ter aktivno vključeni v subkulturno organiziranje.

Pod tretje, nišne medije, pa spadajo predvsem glasbeno specializirane potrošniške revije. Te revije operirajo znotraj subkulture, saj kategorizirajo družbene/mladinske/subkulturne skupine in glasbene zvoke, opisujejo in definirajo posamezne subkulturne elemente. Podpirajo vse subkulturne scene in pri tem ohranjajo kritično distanco, potrebno za ohranjanje kulturnega razlikovanja. Nadalje podajajo definicije nejasnim kulturnim oblikam, združujejo in ovrednotijo materiale, ki postanejo subkulturne homologije. Glasbeni in modni mediji so pomembni za razumevanje mladinske kulture, saj jih ne samo obravnavajo, temveč jih tudi pomagajo konstruirati.

Po Thorntonovi obstajata dva razloga, zakaj se potrošniške revije zanimajo za subkulture (Thornton 1995, 153): prvi razlog je, da veliko ljudi, ki piše, ureja ali fotografira za te revije izhaja iz mladinskih subkultur in želijo ohranjati vez z nekdanjo mladinsko pripadnostjo. Pri tem gre za neke vrste 'bratstvo' interesa med uredništvom in bralci, saj delijo skupne subkulturne kapitalne investicije. Drugi razlog pa je potreba po oblikovanju ciljne publike in njeno ohranjanje. Tako pozorno sledijo vsem novostim znotraj posameznih subkultur in so pozorni na oblikovanje novih, da bi revije naredili čimbolj privlačne za čim več bralcev in pritegnili čim več interesnih skupin. Ena od takšnih revij je bila New Musical Express, ki je imela najvišjo naklado v začetku osemdesetih, v času panka in hard core scene, potem pa je njena prodaja počasi upadala, dokler je na tržišče ni vrnil razvoj manchesterske novovalvske in kasneje elektronske scene.

Čeprav fraza 'subkulturne potrošniške revije' zveni kontradiktorno, ta opisuje delo urednikov, ki z navigiranjem med različnimi subkulturnimi stili vzdržujejo bralstvo in skupne interpretacije skupnosti, kateri pripada uredništvo in subkulturni člani. Drugi razlog za simbolno vez med subkulturami in glasbenimi in modnimi revijami pa je, da revije sodelujejo pri oblikovanju novih subkultur, jih določajo in jim podelijo status avtentičnosti. Kot žanri, so

tudi subkulture konstruirane v procesu 'njihovega odkritja'. Novinarji in fotografi ne izumljajo subkultur, temveč jih oblikujejo, označijo njihovo jedro in določijo njihove meje. Mediji in druge kulturne industrije so integralne v procesu kreacije skupine skozi njene reprezentacije. Tako kot so nacionalni mediji pomembni pri konstrukciji moderne nacionalne kulture, imajo nišni mediji instrumentalno vlogo pri razvoju mladinskih subkultur.

Podobno kot je koncept prodanosti vs. avtentičnost povezan s svetom medijev, se navezuje skupaj z defuzijo in difuzijo tudi na področje tržišča, in sicer preko ločevanja med kreativnim inovatorjem stila in ponudbo že narejenih subkulturnih oblačil znotraj množične proizvodnje. Povedano drugače, gre za umetniško integriteto 'podzemlja' v primerjavi z množičnim potrošništvom. Komercializacija subkulturnega stila pomeni za pripadnike subkulture znak prodanosti in ogroženosti občutka ekskluzivnosti in drugačnosti. Znotraj tega razmerja prihaja do ironije, saj "nič ne dokazuje originalnost in inovativnost subkulturne glasbe in stila bolj kot njihov končni 'mainstream'" (Thornton 1995, 128). Subkulture so tako v stalnem gibanju med željo, da bi zaščitile originalnost ter s tem ohranile svoj subkulturni kapital, in potrebo po priznanju s strani širše skupine sledilcev, preko katerih istočasno izgubljajo moč drugačnosti (Thornton 1995, 143).

Z razkritostjo subkulture javnosti pride do dveh procesov: prvi nujno vodi v pasivno in kolektivno sprejemanje komercialno producirane stila, drugi pa nadaljuje subkulturno subverzivnost in posebnost preko podarjanja ali kupovanja subkulturnih kosov oblačil in dodatkov v trgovinah 'druge roke'/'second hand' (Muggleton 2000, 144). Ponovno se lahko uporabi brkljanje - tako kot so inovatorji priredili obleke in s tem ustvarili nove pomene predmetom dominantne kulture, tako lahko tudi naslednji uporabniki teh predmetov le-te prisvojijo in jih spremenijo za njihove potrebe in namene. Muggleton trdi, da vsaka nadaljnja adaptacija ne pomeni izgubo subverzivnosti in predlaga uvedbo Cagelovega koncepta 'out-there subculture', kjer z razliko od inovatorjev stila, 'out there' subkulture prevzamejo stile iz množično posredovanih virov in jih prilagodijo na subkulturni način (Cagle v Muggleton 2000, 144). Na ta način sodelujejo v rekontekstualizaciji že komercializiranih in korporiranih stilov, pri tem pa ravno tako sodelujejo v dejanju, ki se simbolično upira superiornosti dominantne/mainstream kulture.

Koncept 'out there' subkulture se pravzaprav ne razlikuje mnogo od koncepta, ki so ga zagovarjali raziskovalci CCCS. Subkulturni inovatorji so uporabili predmete in oblačila, ki so

bili v uporabi v splošni kulturi in jim s predelavo in novo kombinacijo podelili nov pomen. A to še ne pomeni, da so vsi pripadniki subkulture nato nosili enake obleke in uporabljali enake predmete, da bi dokazovali svojo pripadnost. Prisotnost zahteve po kreativnosti je namreč zapovedovala ustvarjanje vedno novih kombinacij, s katerimi se je izpostavljalo svojo individualnost znotraj subkulturne skupine. To počnejo tudi 'out there' subkulture, poskušajo vedno nove kombinacije med že uporabljenimi predmeti in s tem oblikujejo nove stilske pomeni. Gre za proces stalne, nikoli končane transformacije pomenov. Edina omejitev pri tem je lahko sama subkulturna pripadnost v smislu, da so za določeno subkulturo zanimivi in 'primerni' le določeni predmeti, tisti, s katerimi lahko s predelavo potrdijo vrednote in načela, ki se kažejo skozi subkulturni stil. Vprašanje razmerja med subkulturo in prisotnostjo potrošniškega tržišča so odprli nekateri novi koncepti, med njimi koncept 'lifestyle', ki ga obravnavam v enem od kasnejših podpoglavij, ki spadajo pod teoretski opus subkultur kot 'neo-plemen'.

5.2. KONCEPT NEO-PLEMEN

"...[...]. nujnost plemen je, in vedno bo, temeljni del človekove narave. Podobno kot naši najstarejši predniki se počutimo odtujeni in brez namena, če ne izkusimo pripadnosti in tovarštva. Nobeno naključje ni, da je upadanje tradicionalnih družbenih skupin, ki je postalo še bolj intenzivno od konca druge svetovne vojne naprej, dogajalo natančno vzporedno z vzponom novega tipa družbene skupine, stilskega plemena."
(Polhemus 1994, 13)

Medtem ko določeni do sedaj predstavljeni avtorji in njihovi teoretski nastavki znotraj študij postsubkultur uporabljajo pojem 'subkultura', nekateri drugi avtorji menijo, da ta termin z rastjo potrošniške kulture ne more več zadostno zajeti in opisovati pojav novih oblik (mladinskih) združevanj. V 'subkulturi', katere koncept po tradicionalni teoriji temelji na strukturni delitvi, simbolnem uporništvu in diskretnosti, vidijo upad njene hevristične vrednosti (John St 2003, 67). Med ponujenimi novimi poimenovanji se je uveljavil termin 'pleme' oziroma koncept 'neo-plemen', ki sta ga razvila Bauman in Maffesoli, nadalje pa obravnavali številni drugi avtorji, in ki naj bi primerno zajel vozlišča sodobne mrežne družbe. Oznaka 'neo-plemena' se, po Baumanu (1990), nanaša na ohlapne, pretočne, nestabilne in multiple skupine, ki jih označujejo delna pripadnost posameznikov in prepustne meje (Crawford 2005, 60). Pri tem ni poudarek na 'individualizaciji družbe', temveč po Baumanu posamezniki zaradi odtujenosti od tradicionalnih družbenih kategorij (razred, spol ali etničnost) in občutku pripadnosti težijo k novim ter pretočnim skupnostim. Izbira skupine vedno temelji predvsem na posameznikovi preferenci uporabe ali/in lastništvu določenih potrošniških dobrin. Pri tem pa lahko pride do razkola med željo in možnostjo vstopa v

skupino. Namreč, občutek skupnosti sestavljajo tako 'osebe kot mi' in 'osebe kot drugi', ki ogrožajo medsebojno povezanost in da bi posameznik postal del prve skupine, mora vsebovati pravilno 'vstopnico' (Crawford 2005, 61). Če oseba ne izpolnjuje pogoje za vstop v skupino (ne poseduje 'vstopnice'), se lahko zgodi, da ne bo nikoli dosegla statusa želene pripadnosti.

Koncept 'neo-plemen' je nadaljeval in razvil Maffesoli, pri tem pa dal večji poudarek na kolektivnost kot Bauman. Pritisk družbe v zadnjem stoletju je povzročil zlom množične kulture, posledično pa so se oblikovale fragmentirane 'manjše množice', nekakšen konstantni preplet dveh nasprotujočih si polov množičnosti in mikro-skupin, katere Maffesoli *metaforično* poimenuje *tribus*, 'plemena' oz. 'neo-plemena'³⁶ (Maffesoli 1996, 6). *Tribus* ali pleme tvori osrednjo funkcijo in je ključno družbeno dejstvo naših izkušenj vsakodnevnega življenja (Shields v Maffesoli 1996, ix). *Tribus* ni pleme v tradicionalnem antropološkem smislu, saj nima fiksnosti in dolgoročnosti. Shields celo trdi, da ga ne moremo poimenovati niti kot neo-pleme, temveč ga lahko razumemo kot postmoderno pleme ali celo kot pseudo-pleme (Shields v Maffesoli 1996, x).

'*Čas plemen*', kot nosi naslov njegovega dela, je obdobje neo-plemenskih množic, katerih člani se med seboj razlikujejo glede na osebni okus in življenjski stil, plemena pa so organizirana okoli sloganov, blagovnih znamk in glasbenih zvrsti potrošniške družbe. Med temi množicami potekata pretočnost in prekrivanje: posamezniki se gibljejo od ene množice do druge, zraven pa igrajo primerne vloge. Koncept neo-plemen temelji na družbeni interakciji, kjer vsak posameznik vstopa v serije skupinskih situacij od jutra do večera in med katerimi ima vsaka določeno stopnjo samozavedanja in stabilnosti. Tipični primeri tribusa niso samo sledilci mode ali subkulture, temveč lahko ta pojem zaobjema različne interesno bazirane kolektive: skupine prijateljev, sodelavce, ljubitelje določenih hobijev, športne entuziaste, ekološka gibanja, lobije, politična združenja itd. "Naše sodobno družbeno življenje je označeno s članstvom v mnogoterih in med seboj prekrivajočih se skupinah, znotraj katerih vloge, ki jih igra posameznik, postanejo vir identitete, maske pa omogočajo trenutne 'identitete'" (Shields 1996, xii). Dandanes je namreč v ospredju Oseba (Persona in ne Posameznik (Individuum)), ki nosi več različnih mask, ki se odražajo v različnih situacijah in katere edina vrednost je v dejstvu, da to vlogo igrajo tudi mnogi drugi (Maffesoli 1996, 10).

³⁶Maffesoli v osnovi zagovarja koncept neo-plemen, vendar pa v svojem delu ves čas meša pojma plemena in neo-plemena. Čeprav v določenem delu celo definira razliko med tradicionalnim pojmovanjem plemen in sodobnimi neo-plemeni, kot omenjeno, glede same uporabe pojma neo-plemen ni konsistenten.

Koncept individualizma v postmoderni dobi po Maffesoliju ne obstaja več, namesto tega identifikacijo znotraj skupin 'označuje pomanjkanje diferenciacije' in 'izguba' kolektivnega subjekta (Maffesoli 1996, 11). Oblikovanje tribusa temelji na etičnem zavedanju, ki na določeni stopnji presega pomembnost individualnega. Oblikujejo se empatične skupnosti, kjer ni pomemben nek abstraktni, idealistični cilj, temveč ima prednost *občutek* skupnosti, "zamaknitev v skupino kot tudi poglobitev odnosov znotraj skupine" (Maffesoli 1996, 89). Plemenske skupnosti sicer imajo nek navidezen cilj, a ta ni toliko pomemben kot energija, ki se porabi za sestavo skupine kot take. Glavno je druženje, to pa dosežejo preko 'puissance' (Maffesoli 1996, 51). Puissance pomeni notranja življenjska sila, moč, življenjski elan in stoji kot nasprotje institucionalni moči ('power'/'pouvoir'). Družbenost in *the puissance of being together* - nuje, da smo skupaj, da živimo skupaj, tvori osrednjo temo Maffesolijevega dela. Maffesoli verjame, da je 'biti-skupaj' bazično, osnovno dano. Vitalna spontanost 'puissance' in solidarnost nam ne zagotavljata samo kulture, temveč tudi njeno kontinuiteto, zato smo sposobni tudi v najbolj nemogočih pogojih, npr. vojni in lakoti skupaj obdržati lastni obstoj. Plemena so prostorsko razpršena; skupen teritorij je pomemben le v kolikor nudi možnost vzpostavljanja odnosov in mreženja. Kljub temu pa se ne sme zanemariti pomembnost lokalnosti, ki predstavlja edino relativno stabilno enoto znotraj nestabilnih neo-plemen. Nobena neo-plemenska identiteta namreč ni tako pretočna, da ne bi ohranila interakcije z lokalnim okoljem, iz katerega izhaja (Bennett v Hodkinson 2007, 12). 'Lokalno' identiteto posameznika tako spremljajo različne kolektivne identifikacije različnih skupin in združenj, med katerimi prehajajo. Odnosi med in znotraj ohlapnih skupin niso hierarhični in formalni, temveč jih lahko razumemo kot *estetske* oblike družbenosti, ki dajejo prednost določenemu (teritorialnemu ali mentalnemu) okolju, ambientu in stanju duha, ki se kaže skozi življenjski stil, ali natančneje, skozi zunanji videz, pojavnost in obliko (Maffesoli 1996, 98). Ti odnosi so kolektivno nezavedni, ohranjajo pa se skozi vsakodnevne rituale, kot so npr. vzorci obnašanja v trgovskih centrih, na ulici itd. in delujejo kot matrica za različne skupinske izkušnje, situacije, dejanja in tako dalje (Maffesoli 1996, 98). Ritualni najbolj krepijo kolektivni duh, so nujni ne glede na življenjsko dobo skupine. Nekateri so skorajda neopazni, s ponavljanjem in pozornostjo do majhnih stvari blažijo tesnobni del 'sedanjosti' in kot taki dajejo občutek lagodnosti nekemu, da sebe doživlja kot npr. 'reden' gost bara, trgovine, kjer redno kupuje in tako naprej (Maffesoli 1996, 140). V kontekstu ritualnosti lahko določeni prostori, predmeti ali obnašanje predvidevajo ikonsko pomembnost ter delujejo kot oznake prepoznavanja, ki potrjujejo in utrjujejo skupnostne vezi (Maffesoli 1996, 91). To je lahko npr. primerna

pričeska ali permanentna telesna poslikava, lahko pa tudi festival, kjer se posredno slavi povezanost, utrjujejo kolektivne vezi, hkrati pa pomeni tudi podrejanje posameznika svoji izbrani skupini.

Občutek pripadnosti spremljata nasprotujoči si izključitev in izjemnost: vsako pleme ima svoje 'meje' in z njimi poudarja tisto, kar mu je blizu (osebe in prostore), hkrati pa se nagiba tudi k zaprtosti do Drugih. Teritorij se v tem primeru prelevi 'lokalizme', npr. pleme se zadržuje v svoji soseski, njegovi pripadniki se družijo na določenem omejenem območju³⁷. Po drugi strani pa ravno mrežna struktura prisili plemena, ki temeljijo na svojem teritoriju in vrednotah, da se prilagodijo med seboj, na širši ravni pa dosega, da se miriade plemen podrejajo istim pravilom segregacije in tolerance, privlačenja in odbijanja ter s tem omogočijo, da nobeno pleme ne more posedovati absolutno zvestobo svojih članov (Maffesoli 1996, 141).

Podobno kot čikaška šola, Maffesoli na koncu v vsakdanje življenje delovanja plemen vpelje hedonistični princip, ki ga poimenuje 'pohod sedanjosti', ki se manifestira na neformalen način preko manjših skupin, katerih "aktivnosti preprosto zaobjemajo pohajanje in raziskovanje sveta" (Maffesoli 1996, 143). Vsako 'novo potovanje' v družabne dogodke spremlja eksperimentiranje z novimi pristopi (Maffesoli 1996, 143). Nekatera od teh (v začetku tudi naključnih) plemen skozi čas postanejo bodisi stabilna, kot so npr. športna ali kulturna društva bodisi postanejo skupine z močno emocionalno vsebino, kar je značilno za subkulture. Čeprav vsa plemena ne preživijo, pa je pomembno, da nekatera od njih predvidevajo različne stopnje socializacije in ustvarijo družbeno 'obliko' neenakomerne in fleksibilne organizacije, ki se odzove v konkretnem smislu na različne omejitve, ki ji poseduje širše družbeno okolje (Maffesoli 1996, 143). Nekatera plemena tako ustvarijo nove družbene 'logike', s katerimi razbijajo oznake marginalnega.

Maffesolijev koncept neo-plemen je omogočil novo teoretsko podlago za raziskovanje novih (post) subkulturnih praks. Andy Bennett je koncept apliciral na pojav britanske elektronske plesne scene, da bi zajel spreminjajočo se naravo mladinskih glasbenih in stilskih preferenc

³⁷ Znotraj lokalizma prihaja do tega, kar Maffesoli imenuje 'mafijski duh' ('Mafia spirit'): pri iskanju nastanitve, dela in ostalih privilegijev imajo prednost pripadniki plemena ali tisti, ki se gibljejo v sferi vpliva plemena (Maffesoli, 1996, 141). Naj bo znotraj družine, prijateljstva ali klientelizma, medsebojna pomoč temelji na *dolžnosti* v povezavi s častjo. Mafijski duh daje občutek ekskluzivnosti, hkrati pa v veliko pogledih povzroča dvom ter nezaupljivost do vsega novega (npr. prišleki).

ter pretočnost mladinskih kulturnih skupin (glej slike 5.12 in 5.13). Po njem temelji občutek skupnosti v rave in drugi elektronski plesni sceni na artikulaciji zabave in sprostitev ter ju uvršča med možne oblike začasne zaposlitve, ki oblikujejo neo-plemenske družbe (Bennett, Khan-Harris 2004, 12). Pojem subkulture je za te oblike mladinskih združevanj problematičen, saj večdimenzionalni karakter 'klubinga' ne predvideva monolitne in ene same aktivnosti, temveč serijo fragmentiranih izkušenj (Bennett v John St 2003, 67), pridobljenih med gibanjem po različnih plesnih območjih, kjer stopajo v stik z različnimi množicami, preko eksperimentiranja pri miksanju smplov različnih glasbenih žanrov (DJ-i) in vizualnih izsekov (VJ-i) itd.

Slika 5.12 in 5.13: Nelegalni free party v organizaciji Spiral Tribe (free party sound system), sredi devedesetih, Anglija - eno od prizorišč in posnetek iz zraka



Vir: Lodge (TASH) (2012)



Vir: Lodge (TASH) (2012)

Klubskost je simptom eklektičnosti, ki karakterizira senzibilnost povojnih stilskih plemen in na podlagi katere mladi eksperimentirajo s komoditetami življenjskega stila kot način artikuliranja identitete (John St 2003, 68). Vendar pa je odnos 'vse je dovoljeno' ('anything goes') varljiv, eksperimentiranje je sicer dovoljeno, a ni nujno, da je željen cilj dosežen. Tudi tu je pomembno posedovanje prave 'vstopnice'. Potrebno se je zavedati, da pri izbiri 'neo-identitet' vsi nimajo enakih možnosti, te izbire so pogosto na kompleksne načine opredeljene z oblikami družbenega kapitala, ki v ozadju razkrivajo širše (strukturno pogojene) identitete (Carrington in Wilson 2004, 70). Pripadnost subkulturi te razlike vsaj za določen čas zabriše, a tudi znotraj teh skupin poteka kompleksen in neenak vrednotni sistem, ki kljub prepustnim mejam še vedno določa, kdo lahko nosi status pripadnosti in kdo ne. Soobstoj splošne mladinske kulture, četudi je med pripadniki subkultur predmet neodobravanja, nosi pomembno vlogo, in sicer s svojo ponudbo omogoča, da je vsak mladostnik vsaj delno in začasno vključen v mladinske (sub)kulturne trende, s tem pa mu je omogočen občutek lastne individualnosti in razlikovanje od prevladujočih splošnih trendov.

5.2.1. 'LIFESTYLES'

*I'm all lost in the supermarket
I can no longer shop happily
I came in here for the special offer
Guaranteed personality
(Lost in the supermarket, The Clash)*

O vplivu strukturnih kategorij na pripadnike neo-plemen je opozoril tudi Bauman. Različni družbeni krogi namreč zahtevajo različne stile in ne glede na to, da so neo-plemena neformalna in neizključujoča, pogojujejo prevzemanje identitetnih simbolov plemena. Načini življenja so tako neločljivo povezani s tržiščem, kot pravi Bauman, so neo-plemena v osnovi *načini življenja* ali *življenjski slogi* ('lifestyles') in ti so v osnovi povezani s *stili potrošništva* (*styles of consumption*) (Bauman v Keat in drugi 2005, 62). Tisti, ki so jim določene zahtevane dobrine zaradi omejenih finančnih virov nedosegljive, so tako 'nedodelane persone', saj jim je onemogočena izbira, kdo naj bi bili in kadarkoliščen vstop v nov želeni življenjski stil (Keat in drugi 2005, 62). Čeprav nas vsakodnevno oglaševanje prepričuje o enakopravnosti življenjskih slogov, imajo morebitni potrošniki različne prihodke, ki so posledica neenakosti na trgu dela in družbene stratifikacije.

Nasprotno mnenje podaja Shields, ki koncept 'potrošništva kot življenjskega sloga' ('lifestyle consumption') razume v smislu združitve ekonomije in kulture ter oblikovanja spremenjenih vlog prostorov potrošništva (nakupovalni centri, tržnice) (Shields, 1992a, 2). V naravi potrošništva in proizvodnje je prišlo do kvalitativne spremembe, in sicer je vloga potrošništva vse bolj simbolna, proizvodi pa so se začeli vrednotiti glede na njihov simbolni pomen in ne na njihovo uporabnost in denarno vrednost. Novonastale povezave med željo, mankom in porabništvom je potrebno razumeti kot "kontingentno in eterično konstrukcijo postmoderne subjektivnosti" (Shields 1992a, 12), ki vsebuje pojav novih 'identifikacij' (Shields 1992, 2).

Novi prostori potrošništva so kombinacija praks in obnašanj, ki so bila v nekoč ločena, so prostor zabave in prostor nabave (to je ekonomije) in tudi tisti, ki so na družbeno ekonomski in kulturni ravni nepriviligirani, to presežejo z 'razsvetljenostjo obstajanja' (Shields 1992a, 12) kot potrošnik v nakupovalnem centru. Povedano drugače, v nakupovalnih centrih se vsi počutijo enakopravne, ne glede ali so nakupovalci, si prodajno ponudbo samo ogledujejo, ali pa po nakupovalnem centru pohajajo in se družijo. Konec koncev je druženje latentna

funkcija kupovanja. Ti prostori namreč omogočajo odmik od vsakodnevne rutine in pravil obnašanja ter prestop v 'liminalne cone'. Četudi je oseba definirana z razrednim poreklom, spolom, etnično pripadnostjo itd., se preko njihovega križanja oblikuje posameznikova subjektiviteta, ki to križanje presega. Te elemente subjektivnosti Shields imenuje množično potrošna 'Persona' (Shields 1992a, 12), ki znotraj celovite identitete vsebuje različne 'identifikacije', tako kot Maffesolijeva postmoderna Persona nosi mnogotere maske, ki se izražajo v različnih situacijah. "*Logika identitete* je zamenjana z bolj površinsko, tipsko *logiko identifikacije*; posamezniki postanejo maskirane *persone* (Shields 1992a, 16).

Potrošnike se ponavadi razume kot heterogeno množico, vendar, kot je bilo že rečeno, imajo različni potrošniki različne namene. Od kupcev do iskalcev zabave, pa tudi prodajalcev in varnostnikov, ki ponazarjajo 'red', se znotraj nakupovalnih centrov oblikujejo različna plemena. Tudi te skupine imajo določeno usmeritev, se označujejo glede na vključenost in izključenost (npr. kdo je prodajalec in kdo kupec), so med seboj pretočne (prodajalec lahko postane kupec), fleksibilne, nakup vsebuje družbeno kodificirano izmenjavo, prisotni so rituali (pozdrav ob vstopu v trgovino) itd.

Potrošništvo kot način življenja obravnava potrošništvo kot obliko družbene izmenjave, preko katere se uresničuje skupnost, katero tvorijo različne pretočne skupine. Čeprav deluje, da je status posameznika izpodrinjen na ljubo skupine, imajo njeni člani, kot je bilo že omenjeno, enkratne identifikacije znotraj individualnih identitet (Shields 1992a, 16). Individualizem se 'zlomi', da bi se preoblikoval v skupinsko uveljavljeno identifikacijo. Potrošništvo se razume kot aktivna kategorija, ki v sebi že vsebuje kode stiliziranega obnašanja, oblačenja in okrasitve itd., preko katerega se z vsakodnevnimi praksami oblikuje novo razumevanje prostorskega (časa in prostora) in s tem dojemanje sveta. "Porabništvo kot okrasitev, izraznost in skupinska solidarnost so postale ne samo pomeni življenjskega sloga, ampak uzakonjanje življenjskega sloga" (Shields 1992a, 16). V sklopu koncepta potrošništva kot življenjskega sloga so subkulture samo še ena od oblik združevanj sodobnih potrošnikov. Združujejo se na podlagi skupnega kulturnega kapitala, ki si delijo vzorce kulturnega potrošništva, predstavljajo 'kupce' s specifičnim okusom in 'identitetnim paketom' (Langman 1992, 59–60) ter predstavljajo eno od možnih 'karier' na življenjski poti.

Korak naprej k popolni opustitvi koncepta subkulture in iskanja nadomestne zadovoljive različice je naredil David Chaney (2004). Naj je ali ni koncept subkulture nekoč zadovoljivo

zajemal zavest o generacijski, spolni, etnični in drugi kulturni delitvi kot vzroku za 'revolt skozi stil', je postal zaradi fragmentacije in razvoja raznolikega karakterja post moderne kulture odvečen (Chaney 2004, 36).

Sestop kulture zajemajo tri dimenzije (Chaney 2004, 38): prva z ekonomsko usmerjenimi mediji in širitvijo zabavne industrije s trženjem podobe in performansa (npr. turistična industrija), druga s preходом iz ekonomske vrednosti v simbolno vrednost (npr. restavracija ne zajema samo ponudbe hrane, temveč tudi priložnost druženja) in tretja, z uporabo kulture kot teme in inštrumenta javne politike (npr. preoblikovanje nezanimivih mest v turistično zanimiva). Kultura je postala posplošena in vpeta v vse spone našega življenja (kot nasprotje nekdanj odmaknjeni 'visoki' kulturi) in raznolikost je že tako široka, da je sprejeto in dovoljeno vse. Ker ni več nikakršnih omejitev in je dostopno vse, Chaney trdi, da je naša predstava o različnosti samo še iluzorna, v resnici pa narašča kulturna ortodoksija, ki jo označi kot 'mcdonaldalizacijo' (Chaney 2004, 36), totalno dominacijo množične kulture.

Ideja subkulture se je oblikovala v obdobju, ko je še obstajala popularna kulturna integracija, pred dominacijo množične kulture. A tudi takrat – torej, se pravi, nikoli - subkulture niso predstavljale eno od oblik heterogenih kulturnih praks, temveč so bile 'dramatična različica' načinov 'investicije v kulturne identitete' (Chaney 2004, 36). Dandanes pa je investicija, ki je označevala predstavo o subkulturi vse bolj splošna in običajna v vsakdanjem življenju, zato je ideja o subkulturi postala odvečna. Kar se je nekoč opisovalo kot subkulture, so danes "samo še kolektivne izjave življenjskih slogov, ki se raje refleksivno pogajajo, kot da bi služile kot direktno ogledalo strukturnih izkušenj družbenih razredov" (Chaney 2004, 42). To seveda ne pomeni, da so strukturni konflikti izginili, temveč da elementi prevladujoče kulture več nimajo hierarhičnega statusa. Prevladujoča kultura je namreč izgubila avtoriteto, zato je razlikovanje med 'dominantno' in 'sub' kulturo brezvredno oz. povedano drugače, tako imenovana dominantna kultura je dandanes "fragmentirana v pluralnost življenjskih slogov, njihovih senzibilitet in preferenc" (Chaney 2004, 47).

Chaney podobno kot Shields razume dužbeno strukturo na osnovi produkcije in potrošniških praks, kjer so predmeti, izkušnje, prostori in družbeni akterji vrednoteni glede na njihov simbolni pomen in preko katerega se vzpostavlja družbeni red. Oblikovani življenjski slogi tako predstavljajo 'prostore in strategije' za nove oblike identifikacije in pripadnosti. Koncept potrošništva kot življenjskega sloga se oddaljuje od koncepta teorije subkulture kot take ter se

navezuje, po nastavkih CCCS in konceptih postsubkulturalistov, na vzporedno prisoten pojav in obstoj splošne mladinske kulture in mladinskega potrošništva. V navezavi z mladinskim potrošništvom sta se oblikovali dve smernici: ena je pojav trgovin, v katerih ponujajo celotno paleto subkulturnih stilov in kjer so na policah, druga ob drugi, razstavljena oblačila, ki naj bi predstavljala stil punka, gotikov, hip hopa, rejva itd (glej sliko 5.14). Potrošnik lahko izbira med različnimi stili in na ta način oblikuje svojo identiteto. Drugi pojav pa je sočasni obstoj tako subkulturnega stila kot pojav mladostniškega subkulturnega trenda. Pri prvi varianti gre ponavadi za ponudbo subkulturnih stilov, ki so se pojavili v preteklosti in niso več aktualni, temveč predstavljajo možnosti izbire, pri drugi varianti pa gre za proces, ki se zgodi ob pojavu nove subkulture, ki se v hitrem času spremeni v mladinski trend. V zadnjih petih letih se je ob pojavu emo subkulture (ki se je razvila naprej v scene kids) skorajda istočasno na policah trgovin kot so H&M, New Yorker in podobnih pojavil splošni modni trend, ki je zaobjel stilske značilnosti emo subkulture (kombinacije oblačil darkerjev in hardkorašev). Podobno je s trenutno popularnim hipsterskim stilom, ki je z *'new age fun with vintage feel'*³⁸ zajel tako modno sceno kot komercialno množično ponudbo oblačil, od posameznih kosov oblek do številnih dodatkov, med njimi očala s črnimi plastičnimi okvirji, ki se jih nosi obvezno ne glede na dioptrijo. Stil hipsterjev je tako širok in raznolik, da tisti, ki ne spremljajo modne trende ali dogajanje na področju glasbe in subkultur, hipsterjev niti ne definirajo kot subkulturno obliko, temveč jih razumejo kot nosilce trenutnega modnega trenda (glej sliko 5.15).

Slika 5.14: Oglas v reviji BTC

■ Funky Fashion

Bodi drugačen, bodi funky

Funky oblačenje je v svetu znano kot moderno in nekonvencionalno oblačenje, ki ga zaznamujeta enkratnost in originalnost. V trgovini Funky Fashion boste našli oblačila in modne dodatke različnih stilov: Rockabilly, Pin up, Motor head, Heavy metal, Punk rock, Chick rock, Emo, Punk, Cyber, Gothic, Dark wear ...

V trgovini so na voljo najbolj »ultra funky kreacije« ter vroči kosi oblačil in modnih dodatkov, ki so ta hip med modnimi »frik« najbolj »in«. Bodi drugačen, bodi funky.

Dvorana A, pritrilje
T: 01/585 18 15
www.zorga-tradecompany.si



Vir: Vodnik, brezplačni časopis BTC City Ljubljana (2012)

Slika 5.15: Hipsterji ali modni trend?



Vir: Movements and Nonsense (2011)

³⁸ Novodobna zabava s starinskim pridihom.

Po drugi strani pa koncept potrošništva kot načina življenja razoseblja subkulturo kot tako, ji odreče obstoj s prenosom v eno od ponudb mladinskega tržišča. Pa vendar, kdorkoli je bil vsaj določeno daljše obdobje del določene subkulture, se nikoli ne bi mogel poistovetiti s tem konceptom. Seveda so tudi pripadniki subkultur potrošniki, a kupljen kos oblačila predstavlja samo del njegovega stila, ali kot osnova za predelavo (npr. dodajanje našitkov) ali kot del, ki se ga vljuči v določeno kombinacijo oblačil. Pripadnik subkulture ne bo nikoli kupil celotne subkulturne 'uniforme', ki je ponujajo v določenih trgovinah, saj bi s tem izgubil občutek avtentičnosti. Poleg tega pa subkulturo ne predstavlja samo stil, temveč tudi obnašanje, vrednote in načela ter določene dejavnosti in to so stvari, ki jih ni moč kupiti v nobeni trgovini, temveč se oblikujejo in razvijajo skozi subkulturno pripadnost in podporo subkulturni sceni. Subkulture niso samo kolektivne izjave življenjskih slogov, ravno tako niso sestavni del dominantne kulture, temveč še vedno predstavljajo odmik in upor do dominantne množične kulture. Četudi še vedno na simbolni ravni ali pa v obliki direktnega upora skozi akcijo. Določene subkulturne oblike, ki nikakor ne spadajo pod omenjen koncept, če niso ravno celo njegovo nasprotje, lahko uvrstimo pod teoretski nastavek bünde.

5.2.2. KONCEPT BÜNDE

*So drink and be merry for tomorrow we may die
It's better to laugh than it is to cry
Live for life's sake, don't let life pass you by
(Drink and be merry, Amebix)*

V povezavi s teoretskimi nastavki sodobnega potrošništva in Maffisolijevega koncepta neo-plemen je Kevin Hetherington oživel koncept *Bünde*, ki je nastopal kot označevalec za Nemško mladinsko gibanje v začetku prejšnjega stoletja. Bünde, katerega so v preteklosti opisovali kot skupnost (*gemeinschaft*) Hetherington razume kot *združbe*, katerih najmočnejši povezovalni element je intenzivna medsebojno naklonjena solidarnost (Hetherington 1995, 93). V študiji novodobnih popotnikov (*New Age Travellers*), ki se vsako leto združijo na največjem in najbolj znanem festivalu v Stonehenge v Angliji, je analiziral 'porabniški način življenja' ('lifestyle consumption') (Hetherington 1995, 85). Ob takšnem načinu življenja so njihove identitete označene kot 'rizične', saj doživljajo visoko stopnjo neodobravanja lokalnih oblasti in prebivalcev, kot tudi širše javnosti, ki ne odobravajo izbranega načina življenja.

V življenju novodobnih popotnikov festivali predstavljajo centre simbolne produkcije: poleg ponudbe hrane in pijače, časopisov in fanzinov, oblek in okrasja, drog in raznih veščin, ki jih

ponujajo obiskovalci festivala (glasba in druga področja nastopanja, popravljanje in vzdrževanje prevoznih sredstev, homeopatsko zdravljenje itd.), so tudi prostori druženja, kot so npr. srečevanja s starimi prijatelji in spoznavanje novih. Festivali so 'liminalni prostori', križišča, ki vsebujejo ritualne oblike transgresije (Turner v Hetherington 1995, 86), katere osrednja dejavnost je poraba - naj bo organizirana ali spontana -, ki temelji na recipročnosti in izmenjavi darov, in ki so hkrati povezani z destrukcijo, to je transformacijo produktov dela v odpadke (Hetherington 1995, 87). Takšna takojšnja poraba produkcije v odpadni material je že hkrati način življenja, katerega ohranjanje temelji na zavezanosti članov, da takšen način življenja vzdržujejo. Kot tak ima dvojno notranjo vlogo, prva, da se oblikuje identiteta skozi prakso solidarnosti in druga kot omogočanje distance od rutine in vsakdanjosti življenja (Hetherington 1995, 87).

Po Hetheringtonu sodobna fragmentacija množice izvira v 'kulturi izpodrinjenosti' nezadovoljne in brezmočne mladine srednjega razreda, katere kulturna identiteta je brezcentralna in kjer se prepletajo nasprotujoči se procesi individualizacije in de-individualizacije. Bünde nastopajo kot metaforični prostor, kamor se posamezniki zaradi občutka 'premaknjene individualnosti' zatečejo in 'izgubijo' ter ponovno preko močne skupinske identitete odkrijejo osebno znanje, spretnost in samorefleksivnost (Hetherington 1995,94).

Bünde so tako kot neo-plemena intenzivne in nestabilne, pretočne in fleksibilne. Sestavljajo jih vozlišča prijateljev ali interesnih skupin, ki "delujejo kot kloni določenega modnega stila" (Shields 1995, 14). Vsebujejo marginalne rizične identitete, ki so v odnosu do Drugih ne-članov zaprte, zato lahko hitro postanejo svoj lastni cilj. Kohezivnost se kaže preko določenega stila oblačenja, političnega in religioznega verovanja, določenih glasbenih stilov ali načinov življenja, ki se jih namerno poudarja in brani. So 'prostor sinergije' estetskih, etičnih in izraznih stilov, ki so strnjeni v strastne skupinske identifikacije centrirane okoli karizmatičnega vodje ali verovanj (Shields 1995, 14–15).

Bünde se ohranja skozi aktivno samorefleksivno skupinsko nadziranje solidarnosti, ki je primarni cilj skupine. Solidarnost je sama po sebi krhka, zato jo je potrebno zavestno vzdrževati skozi simbolično posredne interakcije med svojimi člani in ustvarjanjem različnih simbolnih praks, preko katerih se oblikuje določen način življenja. Simbol daru predstavljajo večšine članov, na podlagi katerih prispevajo k skupnem dobrem. Te večšine ponavadi

zunanjim opazovalcem dajejo vtis neorganiziranosti, tudi kaosa, a znotraj združbe imajo visoko vrednost, so zelo praktične, učinkovite in ohranjajo skupino kot tako. Čeprav so te združbe ponavadi kratkotrajne, se v času trajanja poleg že omenjene solidarnosti ohranjajo preko različnih simbolnih praks, ritualov, iniciacij ter konzervativno zaprtostjo do tujcev. Edina sankcija je izključitev, lahko pa posameznik ob ponovnem 'odkritju' individualizma skupino dokončno zapusti in preide v bolj stabilne oblike družbe (Hetherington 1995, 94).

Koncept bünde učinkovito pokriva združenja, kot so novodobni popotniki (glej sliko 5.16), skvoterji in razne novodobne komune. Navidezno razpuščen način življenja, kjer se prepletata intenzivni hedonizem in simbolno ali direktno politično udejstvovanje, je za večino teh združenj hkrati način življenja. Izraziti stili, vprašljiva higiena, 'dumpster-diving' freganstvo, močna glasbena udejstvovanja, visoka poraba različnih substanc, intenzivna mreža solidarnosti in povezanosti med skvoti in klubskimi prostori, distribucije, veščine, kot so popraviljanje prevoznih sredstev, kovinarstvo, sitotisk itd., povezano z razpuščenim 'up-yours' odnosom, za večino zunanjih opazovalcev deluje kaotično, če že ne strašljivo. A tako kot 'urbane podgane' za nekatere predstavljajo neprimeren in nedopusten odklon od prevladujočih konvencij obnašanja in delovanja, predstavljajo za nekatere 'trešerji', kot sami sebe radi označujejo, odmik od vsakdanjih pravil ter najbolj zanimiv in razburljiv način življenja.

Slika 5.16: Srečanje novodobnih popotnikov, Stonehenge, 1984



Vir: Hubpages (2012)

Osrednji temi teoretskih nastavkov 'neo-plemen' in 'lifestyles' sta predvsem pretočnost in razpršenost, ki se kažeta skozi prehajanje iz skupine v skupino in s tem prevzemanje in spreminjanje stilskih in vrednotnih karakteristik posameznika. Z oddaljitvijo od strukturnih razlik in odnosa med prevladujočo kulturo in njenimi manjšimi enotami so zanemarili vprašanje uporniškega statusa subkultur. Koncept neo-plemen ga sicer ne izpostavlja, pušča pa znotraj svojih nastavitev prostor za izražanje 'uporništv', kot so na primer aktivistično usmerjeni elektronsko glasbeni kolektivi, ki so izvajali zasedbe ulic in jih spreminjali v prostore zabave (Reclaim the streets), medtem ko 'lifestyle' subkulture spreminja v potrošnike, ki sledijo toku ponudbe in kjer je prostor (simbolnega ali/in političnega) upora nepomemben oziroma niti ne obstaja.

Bünde po drugi strani izvajajo neposredno potrošništvo, s katerim zadovoljijo svoje trenutne potrebe, hkrati pa potrošniški material spreminjajo v koncept daru, s katerim ohranjajo solidarnost. Subkulturne skupine, ki jih lahko uvrščamo v ta koncept, ponavadi skušajo živeti na način, ki se kolikor se da odmakne od konvencionalnega življenja kot takega, četudi samo za krajše obdobje. Tak način življenja že v osnovi predstavlja upor zoper ustaljene norme in prakse. Novodobne popotnike bi lahko primerjali z gibanjem hipijev v šestdesetih, ki si prizadevajo živeti v skladu z naravo, a se občasno priključijo direktnim protestniškim akcijam, predvsem izven mestnega okolja (npr. zasedbe območja, kjer naj bi se gradile ceste, sabotaze lova na lisice itd.). Urbana skvoterska gibanja že v svoji osnovi izvajajo direktno akcijo z zasedbo prostorov, znotraj kolektivnega življenja pa na vsakodnevni ravni kot ob direktni problematiki izvajajo številne direktne akcije, proteste, sabotaze ter so na splošno visoko politično uporniško motivirani. Tudi v tistih skvotih, kjer je konkretni aktivizem v ozadju, prevladuje pa predvsem hedonizem v smislu uživanja različnih substanc in organizacije koncertov, že sam način življenja sam po sebi nosi simbolno obliko upora zoper prevladujočo kulturo in način življenja. Če je tradicionalna subkulturna teorija ves čas poudarjala revolt kot eno od osnovnih karakteristik subkultur, so postsubkulturne teorije prednost dale primerjavi med splošnimi značilnostmi postmoderne in njenega vpliva na status in oblike sodobnih subkultur, pri tem pa nekoliko zanemarile vprašanje uporništv. A določene sodobne subkulturne prakse kažejo, da je subkulturni revolt še vedno prisoten.

5.3. VPRAŠANJE POLITIČNEGA

"...[.] subkultura postane toliko politična, kolikor zapusti temačnost koncertnih klubov in stopi v luč javnega prostora."
(Marchart 2003, 96)

Kot je bilo v do sedaj predstavljenih konceptih subkulturnih praks na različnih nivojih že prikazano, je ena od osnovnih značilnosti subkultur (osebna) emancipacija. Uporništvo je zavzemalo eno od osrednjih tem tradicionalne subkulturne teorije: od prestopniške mladine, ki se je želela odtrgati od starševske kulture, do semiotskega gverilskega vojskovanja subkultur delavskega razreda zoper dominantno hegemonijo. Mladinski revolt se je večinoma izražal na simbolni ravni, znotraj področja kulture, a vzporedno s splošno 'razvodenitvijo subkulturnih dogajanj' (Stankovič 1998, 34) je konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let vse bolj izgubljal tako na učinku kot pomembnosti. Nato se je zgodil rave, ki so ga mnogi subkulturni raziskovalci razmeli le kot stil brez substance, in ki je za sabo kmalu povlekel množično heterogeno subkulturno gibanje, katerega ni bilo več mogoče zadovoljivo vpeti v do tedaj postavljene koncepte subkultur. V ospredje so stopile vrednote uživanja, brezskrbnosti ter hedonizma in delovalo je, da je 'subkulturnega herojstva' enkrat za vselej konec. To ne pomeni, da so se subkulture stopile s preostalo množico, nasprotno, še vedno naj bi predstavljale resno alternativo sodobnem konvencionalnem načinu življenja. Vendar pa z izpostavljanjem momentalnega uživanja v ospredju ni več subkulturni upor, temveč *odmik* - odmik od tiste logike, 'na kateri je modernost utemeljena' (Stankovič 1998, 41), od vrednot, načel in dejavnosti sodobnega sveta (npr. delavnost, varčnost, akumuliranje itd.). Kot take so subkulture 'obmoderne', sobivajo s konvencionalno moderno kulturo ter predstavljajo 'rešitve napetosti' sodobnega sveta (Stankovič 1998, 41, 44). Subkulture vsekakor predstavljajo eno od oblik, katerih vrednote so usmerjene k odmiku od vsakdanje konvencionalne realnosti, vendar pa bi bilo preveč posplošeno ostati le pri boemskem značaju.

Različne subkulture dajejo prednost različnim vrednotam, nekatere so bolj potrošniško materialno usmerjene, druge dajejo prednost zabavi, a iz primerov v praksi se vedno znova potrjuje kompleksnost subkulturnega značaja, ki ni in ne more biti samo uživaški. Prvič, gledano iz razmerja hedonizma in vsakdanjega delovanja subkultur, so se pri subkulturah oblikovali različni načini delovanja in omogočanja občutka boemskosti same in na kar se boemstvo veže, in tu gre za več kot pa le preprost odmik ali pobeg od realnega vsakdanjega življenja (kot npr. pri narkomanski kulturi). Subkulture niso samo pasivne uporabnice

hedonizma, temveč ustvarjajo mnoge načine, ki to uživanje omogočajo, hkrati pa zahtevajo tudi aktivno udeležanje in (vsaj minimalno) delovanje po principih konvencionalnega sveta: igranje v glasbenih skupinah, organizacijo koncertov, DJ-anje, skrb za glasbeno in drugo distribucijo, urejanje fanzinov, blogov itd. To so sestavni deli (vsaj mladinske) subkulturne scene, ki kljub različni trajnosti idealno-tipsko predstavljajo temelj, okoli katerega se gojijo in nadaljujejo subkulturne vrednote in prakse, ki segajo tako na področje stila, glasbe, zabave kot (vsaj pri nekaterih) družbeno-politične participacije.

In drugič, odmik od logike konvencionalnega sveta lahko razumemo kot neke vrste simbolični upor. Tradicionalne subkulture, kot so jih obravnavali raziskovalci CCCS, so ravno tako sobivale s konvencionalnim svetom, a so s svojim izgledom, obnašanjem in vrednotami izražale, čeprav simbolno, nestrinjanje s prevladujočimi normami. Tudi uživaštvo je eden od simbolnih načinov zavračanja, torej v sebi vsebuje element upora. Ravno tako subkulture lahko pomenijo eno od rešitev napetosti sodobnega sveta, lahko so samo mašilo, prehod iz enega obdobja v drugo, vendar pa številni primeri iz preteklosti, pa tudi v zadnjem času ponazarjajo, da niso le nekakšen samoumevni element znotraj multikulturne družbe, temveč da še vedno predstavljajo 'grožnjo' sodobnem konvencionalnem svetu. Nekaj tednov nazaj so v tujih medijih poročali o kamenjanju do smrti več kot ducat pripadnikov emo subkulture v Bagdadu kot posledice šiitske militantne kampanje zoper 'zahodnjaški način življenja'. Šest mesecev nazaj so v Indoneziji aretirali 65 pripadnikov punk subkulture, ki so se udeležili lokalnega punk koncerta, ker naj bi predstavljali grožnjo islamskim vrednotam. Pridržani so bili deset dni, v tem času pa deležni moralne prevzgoje: striženje in odvzem oblek, opraviti so morali očiščevalni obred (simbolično kopanje v reki) ter obiskovati verski pouk, da bi se 'vrnili na pravo moralno pot' (glej slike od 5.16 do 5.19).

Slika 5.16: Aretacija punkerjev v Indoneziji Slika 5.17: prisilno striženje



Vir: Social Reproductions (2012)



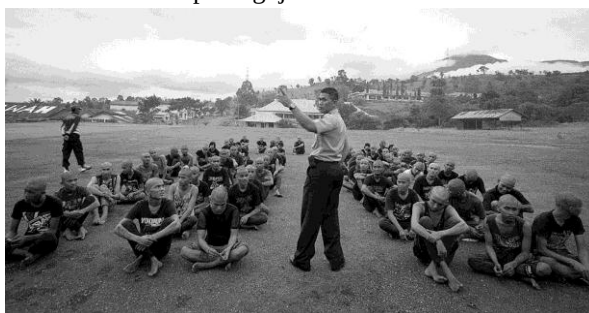
Vir: Social Reproductions (2012)

Slika 5.18: očiščevalni obred



Vir: Censorship in America (2011)

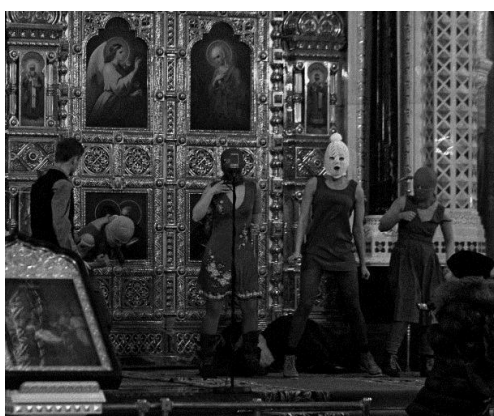
Slika 5.19: verska prevzgoja



Vir: Maximumrocknroll (2011)

Ravno tako je še nedavno odmevala aretacija treh članic feministične punk skupine Pussy Riot zaradi videospota 'Punk prayer', posnetega v moskovski katedrali Kristusa Odrešenika in besedila, s katerim so kritizirale trenutno rusko politiko in predsednika Vladimirja Putina (glej slike 5.20 in 5.21). V hitrem sodnem procesu so bile 17. avgusta 2012 spoznane za krive huliganstva ter obsojene na dve leti prisilnega dela. V času procesa, pa tudi po izreku kazni so bile deležne množične in močne svetovne podpore, v številnih evropskih in drugih mestih so se odvijali benefit koncerti, protesti pred ruskimi veleposlaništvii, performansi itd. In če slučajno prevlada mnenje, da se kaj takega ne more zgoditi 'pri nas', v zahodni demokratični družbi, lahko obudimo spomin na še ne tako nedavne aretacije, ko so bili določeni pripadniki subkultur odpeljani sredi ulice, na nadzorovanja posameznikov, za katere se je sumilo, da so aktivni udeleženci v protestniškem gibanju, na številčne evikcije skvotov in podobno v času antiglobalističnih protestov. Ob vsem tem je nemogoče trditi, da je subkultura karakteristika upornišva poniknila. Revolt je namreč večdimenzionalen, izraža se v različnih oblikah in na različne načine. Skozi stil, besedila, obnašanje in dejanja.

Slika 5.20: Izsek iz videa 'Punk prayer'



Vir: Breiham (2012)

Slika 5.21: Članice Pussy Riot v priporu



Vir: Goldman (2012)

Vendar pa se je ob liniji tradicionalnega pojmovanja simboličnega subkulturnega uporništva, kateri je sledila postsubkulturna teorija, ki v osnovi zagovarja vključitev subkultur v množično kulturo in nadalje pojavu protestniškega gibanja, v katerega so bile vključene tudi različne subkulture, odprlo pomembno vprašanje: ali subkulturni upor vsebuje element političnega? Natančneje, kako, če sploh lahko, enačiti revolt na ravni stila in na ravni direktne akcije. Čeprav tradicionalna teorija uporablja oznake, kot so herojska subkultura, upor in subverzivnost, v političnosti tradicionalnih subkultur ni politike. Po drugi strani pa je politika vsekakor prisotna v dejanjih nedavnega protestniškega gibanja. Gre za dva različna pristopa, tradicionalna teorija obravnava uporništvo subkultur na mikro ravni, medtem ko so protestniška gibanja obravnavana na makro ravni kot eksplicitno politična gibanja.

Predvsem je problematičen način prehoda iz mikro političnega v makro politično pojmovanje uporništva. Da bi olajšali ta prehod, so raziskovalci CCCS vpeljali delitev med subkulturami delavskega in srednjega razreda, kjer so slednjim (predvsem iz subkultur srednjega razreda izhajajočim kontrakulturam) pripisovali upiranje dominantni kulturi na eksplicitno politični in ideološki ravni preko direktne politične akcije in z oblikovanjem alternativnih inštitucij. A eksplicitna političnost je bila za takratno subkulturno teorijo dobesedno postranskega pomena - Hebdige na primer kontrakulturam nameni pozornost v opombi (Hebdige 1997, 148) - ter v ospredje raje postavljajo izražanje upora skozi stil. Tradicionalna subkulturna teorija je tako zabrisala mejo med kulturnim in političnim, s tem pa tudi mejo med mikro in makro vidikom politike in kot taka ostane vse do pojava sodobnih protestniških gibanj, kjer je latentno kulturno postalo politično eksplicitno. Marchart vpelje 'teorijo prehoda', s katero razloži "moment politične reaktivacije, ko se subkulture spreobrnejo v politične kontrakulture" (Marchart 2003, 90). Prehod tako zaznamujejo štiri stopnje: najprej se mora razviti situacija eksplicitnega antagonizma, ki vodi v pojav kolektivnosti, tej sledi funkcija organizacije, preko katere se razvije gibanje h univerzalizaciji (Marchart 2003, 94). Na razvoj Gibanja³⁹ tako vpliva proces, ko se določena zahteva poveže s širšim setom zahtev in izoblikuje nekakšen univerzalen projekt.

Subkulture same po sebi še ne predstavljajo Gibanja, temveč se mu v določenih obdobjih priključijo. A da bi to dosegle, torej da bi prestopile na makro raven, morajo preseči lastne

³⁹ Pojem Gibanje na tem mestu uporabljam kot splošno oznako kolektivno organizirane množice posameznikov, ki imajo zastavljen nek skupni politični cilj, katerega skušajo doseči skozi javno politično angažiranost. Gibanje so lahko kontrakulture, študentsko gibanje, protiglobalistično protestniško gibanje itd.

partikularne interese, se dvigniti čez subkulturno sfero in se povezati z drugimi družbenimi skupinami. Šele takrat lahko univerzirajo lastne zahteve. V šestdesetih letih so se hipiji in druge subkulture priključili študentskemu gibanju in sooblikovali kontrakulturo, konec devetdesetih pa so se predvsem pripadniki punkerske subkulture v navezavi z anarhistično ideologijo združili z aktivističnimi skupinami ter se skupaj priključili in sooblikovali kasneje poimenovano antiglobalistično protestniško gibanje. Skupine, ki so se znašle pod to oznako, so neformalne in so za sabo imele tradicijo politične participacije, njihov aktivizem pa obsega vse od protestniških taborov ob blokadi cest do lovskih sabotаж, zasedb ulic, hiš itd. Ker izbirajo neformalne, a hkrati inovativne poti za uresničitev svojih ciljev, so bile kmalu poimenovane tudi kot 'DIY kulture'.

5.3.1. DIY KULTURE

"Direktna akcija je nujna, vendar sama po sebi ni dovolj. Potrebno je razviti teorijo, ki je primerna za naše radiaklne akcije. Drugače lahko svoje akcije razumemo in legitimziramo samo z obstoječimi, široko razpoložljivimi ideologijami. Te ideologije pa so ukoreninjene v, in funkcionirajo z namenom, da reproducirajo prav tiste družbene odnose, ki jih sami želimo preseči: družbene odnose odtujenosti, izkoriščanja, državno represije, brezciljnega in dušo morečega dela, neskončnega gospodarskega razmaha in vsakdanje bede. Z drugimi besedami družbene odnose kapitala."
(Aufheben, 1998 102)

Kot je bilo omenjeno v prejšnjem poglavju, je za tradicionalne subkulture veljala latentna politična narava njihovih praks in z vidika makro-političnega je njihovo uporništvo razumljeno kot apolitično. Če so teoretiki CCCS nekoliko pretirali v izražanju političnega, so sodobni preučevalci subkultur krivi za njihovo pod-politizacijo (Muggelton in Weinzierl 2003, 14). Trditve (začetnih) postubkturnih teorij, da so subkulture predvsem brezskrbne in uživaške, individualistične in politično zadržane ter da jih zanima le avtentičnost preko kopičenja subkulturnega kapitala, so se zamajale s političnim aktivizmom novih postsubkulturnih protestniških oblik. Oznake, kot so 'subkulture', 'klubkulture' ali 'neo-plemena', ne predstavljajo ustrezne koncepte, ki bi vsebovali političnost novih mladinskih oblik, saj podcenjujejo politično emanipacijske elemente znotraj mladinske kulture. Neo-plemena so na primer večinoma orientirana v sedanjost, zato so jim utopistične ideje nezanimive, pri konceptu Thorntonove pa deluje, kot da je v osnova delovanja subkultur le elitistična hierarhičnost razlikovanj glasbenih okusov. Uporništvo se tako lahko razume kot samoumevno ali kot dejstvo preprosto zaradi pozicije do dominantne kulture, mladinsko

kulturo pa oropa kakršne koli makro-politične dimenzije: četudi katera skupina meni, da je radikalna v svojih dejanjih, v resnici želi samo akumulirati subkulturni kapital kot dokaz svoje avtentičnosti (Muggleton, Weinzierl 2003, 12). Če sem v prejšnjem poglavju orisala teoretski prehod iz subkultur v kontralukture (ali subkulturne politične oblike), lahko na tem mestu konkretiziram prevladujoča razloga za direktno oporekanje prevladujočemu ekonomskemu trgu in političnim zasnovam globalnega kapitalizma: prvič, vse večja vključitev subkulturnega kapitala v kulturno industrijo in s tem propadanje neodvisnih subkulturnih oblik produkcije in distribucije ter drugič, prenos lokalne subkulturne politične participacije (veganstvo, skupine za zaščito živali, okoljevarstvo itd.) na širšo, globalno raven. Uporništvo se je tako iz kulturnega polja razširilo v politično.

Za McKaya (1996, 1998) so nova protestniška gibanja, ki jih poimenuje 'kulture upora'⁴⁰ ali 'DIY kulture', transformacija zapuščine mladinske kontrakture⁴¹ iz šestdesetih let. McKay kot subkulturi, ki sta najbolj vplivali na današnjo DIY kulturo, izpostavi hipije in kasnejši pojav panka (McKay 1998, 5–6). Od prvih je 'nasledila' pojmovanje življenja v skupnosti, ki temelji na solidarnosti in samopomoči, od drugih stil in način produkcije, ki ga zaznamuje načelo 'naredi-sam' (angl.: *Do-it-Yourself*), od obeh skupaj, glede na svoje osnovno ideološko izhodišče enačenja kulture in politike, pa držo radikalne kritike do obstoječega družbenega sistema v celoti (in to obe, mirovniško-hipijsko in revoltno-punkersko), ki se navzven manifestira tako v vsakdanjem življenju kot tudi skozi javne dogodke - proteste, številne direktne akcije in sabotaže - ter jih povezuje v nova protestniška gibanja.

Muggleton in Weinzierl trdita, da je nekoliko prenagljeno prenesti koncept kontrakture v sodobne mladostniške oblike iz dveh razlogov (Muggleton in Weinzierl 2004, 14-15): prvič, zaradi ideoloških razpotij, ki so obstajale znotraj kontrakture, predvsem v delitvi med radikalci (Nova levica) in hedonisti (hipiji), kjer so se samo prvi udeležali skozi aktivistično politiko, s katero so želeli doseči pozitivne spremembe, slednji pa so raje raziskovali alternativne življenjske stile. Tudi Tomc mladinske subkulture označi kot tista gibanja mladih, ki oblikujejo predvsem svoje lastne oblike ustvarjanja in življenjskega stila, kot mladinske subpolitike tista, ki razvijajo lastne oblike političnega prepričanja in delovanja, mladinska

⁴⁰ Besedilo, ki se nanaša na 'kulture odpora' oz. DIY-kulture, je del besedila, ki se nahaja v mojem diplomskem delu *Življenjski stil ali urbana gverila* (Jasna Babič, 2003, Ljubljana).

⁴¹ Koncept kontrakture je v 70. letih natančneje obravnaval Theodore Roszak (Roszak, 1978) na primeru ZDA. Po njem vzrok družbenih trenj v sodobnem svetu ni v obstoju družbenih razredov in nima političnega značaja, temveč je generacijski. Gre za trenje dveh kultur – vladajoče, dominantne kulture odraslih in njej nasprotujoče kulture mladih (kontrakture) (Babič 2003, 28).

kontrakultura pa združuje oboje v enotno držo (Tomc 1989, 10). In drugič, v času kulturne hibridnosti, kjer prihaja do razkroja družbenih razredov, razlikovanje med subkulturami delavskega in srednjega razreda ni več smiselno. Če so kontrakture sestavljale nekoč subkulture srednjega razreda, so danes v aktivizem vpete subkulturne skupine, ki niso več vezane na razredeno pripadnost. Lep primer znotraj polja subkultur je mešanica subkulturnih stilov v elektronski plesni sceni, ki se je na določenem nivoju povezala z aktivističnimi skupinami in organizirala različne protestniške ulične partije, kot npr. Reclaim the Streets ('Zahtevajmo nazaj ulico'). Na ta način nove protestniške oblike kombinirajo subkulturne komunikacije in kontrakulturno ideologijo ter operirajo hedonistično in ideološko hkrati (Muggleton, Weinzierl 2004, 15).

V zgoraj navedenih argumentih se kaže predvsem problematičnost CCCS-jevske razredne delitve in vključenost samo enega segmenta subkultur (to je pripadnic srednjega razreda) v politično participacijo. Tudi v času kontrakture se je tako znotraj Nove levice znašlo ogromno manjših skupin, ki niso izključno pripadale srednjemu razredu (konec koncev, že študentska populacija je heterogena), kot tudi znotraj vrst subkultur v tistem času niso bili del gibanja samo hipiji. Hipijska subkultura je bila takrat trendovska, prevladujoča, in že mnogi teoretiki so nakazovali, da so 'hipiji' pravzaprav skupek različnih subkultur⁴², tudi ne nujno boemskih. V takratnem kontrakulturnem gibanju so se znašle številne skupine in subkulture, medtem ko so raziskovalci CCCS uporabili idealno-tipsko strukturno delitev, da bi lažje ponazorili in prilagodili svoje teoretske nastavke. Ravno tako so se tudi v protiglobalističnem gibanju znašle številne različne skupine in subkulture, kajti kadar je v ospredju neka večja, univerzalna zahteva, se z njo identificirajo številni posamezniki in skupine. Tudi ko je moč antiglobalističnega gibanja začela pojenjati, so se mnogi, ki so sodelovali, med njimi tudi pripadniki subkultur, umaknili, politične aktivistične aktivnosti pa so se nadaljevale znotraj manjših, že prej nosilnih skupin na bolj lokalni ravni. Če se vrnem nazaj na prenašanja koncepta kontrakture v današnji čas, je veliko bolj pomembna njena zapuščina v smislu eksplicitne ideologije in direktne politične akcije ter oblikovanje alternativnih institucij in ne

⁴² Polhemus se sprašuje, če je ta subkultura res obstajala, saj njene korenine segajo v mnoge druge subkulture kot so bitniki, folkies, psihadeliki itd. Sprašuje se, kdo je bil del 'poletja ljubezni' in predvideva, da zmes vseh teh stilov in ne hipiji. Že ime, potegneno iz hipsterjev, je nastalo v medijih, medtem ko so se mnogi 'hipiji' raje označevali kot freaks ali heads. Hipiji so se kot subkultura utrdili šele v z vojno v Vietnamu, kot kontrakultura. Šele takrat postane 'moč cvetja' realnost, prednost dobi komunalno življenje v skupnosti, poudarja se etničnost...Po vojni 'hipiji' razpadejo in subkulture, ki so jih sestavljale, se razvijajo v svojo smer. (Polhemus, 1994, 66).

toliko notranja raznolikost ter strukturna pripadnost. In to zapuščino nadaljujejo in negujejo DIY kulture.

McKay definira DIY kulturo kot "mladinsko centriran in usmerjen grozd interesov in praks okoli zelenega radikalizma, politike direktne akcije, novih glasbenih smernic in izkušenj" (McKay 1998, 2). Čeprav so DIY kulturo v javnosti opazili predvsem zaradi političnega udejstvovanja ob večjih dogodkih, kot so demonstracije, direktne akcije, evikcije itd., se jo dojema v družbeno kulturnem in političnem smislu. Njihov protest zoper obstoječo družbeno ureditev je zasidran v samem nazoru, ki se kaže vsakodnevno v vseh sferah njihovega življenja. Hoggett in Bishop označujeta njihov pogled kot "kolektivni entuziazem" (Hoggett in Bishop v Urry 2000, 143): njihove dejavnosti niso omejene na prosti čas ali hobi, temveč potekajo celodnevno in so vezane na njihov lastni interes, kjer je pomembna osebna zadovoljitev in ne zaslužek. Njihovo delo temelji na samoorganiziranosti, visoki stopnji vzajemnosti in medsebojne pomoči.

Sodobne kulture upora se organizirajo okoli različnih vsebin: prehrabnenih navad (npr. vegetarijanstva), permakulture, okoljevarstva, pravic in zaščite živali, alternativne medicine, DIY produkcije (v umetnosti, distribucija fanzinov in kaset, LP-jev, CD-jev ...), plesne kulture, festivalov, življenja v skupnosti (npr. komune), ženske skupine (npr. anarhofeminizem) ... Sestavljajo jo skvoterji, novodobni popotniki, neo-plemena, kot so raverji in organizatorji svobodnih festivalov (free festivals), cestni protestniki (road protesters), saboterji lova (hunt saboteurs), eko-protestniki, osvoboditelji živali itd. Vse omenjene skupine imajo po McKayu tri značilnosti (McKay 1998, 3):

1. Konstrukcija lastnih con, prostora, ki je 'osvobojena', 'avtonomna cona';
2. So konstruirane kot mreža neodvisnih kolektivov in skupnosti;
3. Njihov protest zaznamujeta dva med seboj neposredno povezana koncepta: načelo 'naredi-sam' (DIY) in koncept nenasilne direktne akcije (angl.: non-violent direct action, NVDA).

Konstrukcija lastnih con je osrednji način, s katerim se kulture upora definirajo zoper kulturo večine, hkrati pa je pogoj za oblikovanje skupnosti, skozi katero skušajo udejanjiti svojo vizijo alternativne realnosti. Cone se lahko razlikujejo glede na subkulturne elemente glasbe

ali življenjski stil, vse pa so 'osvobojene', 'začasne avtonomne cone'⁴³. ZAC pomeni vzpostavitev neodvisnega, svobodnega in avtonomnega prostora, znotraj katerega ne veljajo zakoni lokalnih in državnih oblasti, obstoječi tržno-ekonomski odnosi in kakršen koli poskus stratifikacije. Je osnovno udejanjanje zavračanja obstoječega političnega sistema današnje družbe. Znotraj ZAC in hkrati na širši, globalni ravni, kulture upora oblikujejo horizontalno neformalno in ohlapno mrežo kolektivov, preko katerih poteka medsebojno informiranje in sodelovanje, posamezni kolektivi pa organizirajo glasbene festivale in rave partyje, skrbijo za distribucijo fanzinov in glasbene produkcije, oblikujejo komune, potujoče ali skvoterske skupnosti ter skupine, ki se povezujejo glede na skupne (politične in družbene) interese⁴⁴ (glej sliko 5.22). Odnosi med posameznimi deli mreže temeljijo na načelih darovanja, prostovoljnega dela, kooperacije, izmenjave in prijateljstva. Takšen način povezovanja ima simbolno vrednost: predstavlja upor zoper svet, strukturiran in reguliran z globalnimi relacijami, kjer prevladuje tržna logika. Svoje delovanje utemeljujejo na dveh med seboj povezanih konceptih, DIY⁴⁵ in nenasilno direktno akcijo⁴⁶, kjer DIY pomeni 'narediti sam nekaj konkretnega' v sferi kulturnega, socialnega in političnega, ki v povezavi z nenasilno direktno akcijo presega tradicionalne protestne shode in ponuja raznolikost akcij ter pristopov 'izražanja upora': cestne blokade, okupacije prostorov, sabotaze, organizacije svobodnih zabav, aktivističnih kampov itd. oziroma vzpostavlja svobodne začasne avtonomne cone (McKay 1998, 4).

Na ravni političnega subkulture nastopajo v dveh oblikah - kot manjši med seboj povezani kolektivi in skupine, ki delujejo predvsem lokalno ter kot širše (antiglobalistično) protestniško

⁴³ Koncept 'osvobojenih', 'začnih avtonomnih con' (ZAC) ali TAZ (angl.: Temporary Autonomous Zone) je razvil Hakim Bey (Bey 1991, 197–137). Bey definira ZAC kot 'piratsko utopijo', ki lahko obstaja v geografskem, socialnem, kulturnem ali imaginarnem prostoru. Številčnost začasnih avtonomnih con za Beya ni pomembna, večji poudarek je na spontanosti in na trdnih medsebojnih odnosih, ki vodijo v realizacijo skupnih želja. Začasna avtonomna cona je lahko celonočna rave zabava v skvotiranem industrijskem hangarju, zasedeno zemljišče, kjer potekata glasbeni in gledališki festival, ali zemljišče, na katerem se začasno ustalijo novodobni popotniki, poulične zabave, kjer se zaseda križišča najbolj prometnih ulic mest, zasedbe zemljišč, kjer so predvidena rušenja zaradi sprememb v urbani infrastrukturi, grajenje drevesnih hiš na območjih predvidenih za posek, samodeklarirane 'svobodne države' 'in zasedene hiše, ki ponovno postanejo bivališča ali/in javni prireditveni prostori.

⁴⁴ Na primer Food Not Bombs (FNB), ki delijo na ulici brezplačne vegetarijanske obroke, praviloma iz hrane za odpis, Anarchist Black Cross (ABC), mreža skupin, ki pomaga političnim zapornikom, Animal Liberation Front (ALF), skupina za osvobajanje živali itd. Mrežna povezava je horizontalna in presega meje nacionalne države.

⁴⁵ Načelo 'naredi-sam' (DIY) se nanaša na ideologijo demistifikacije proizvodnega procesa industrijske množične kulture s tem, da promovira lastno produktivnost in iznajdljivost (ustanavljanje majhnih neodvisnih založb, pojav doma narejenih fanzinov in oblačil kot samoproizvodov) (Bašin 1999, 126).

⁴⁶ Pojem 'nenasilna direktna akcija', ki se je oblikoval znotraj novih družbenih gibanj, pa pomeni delovati sam in direktno v zvezi s konkretnim problemom brez kakšnega koli dovoljenja politikov, birokratov ali drugih predstavnikov oblasti in brez uporabe nasilja. Izvaja se kot izražanje protesta proti zunanjim dogodkom ali problematiki, vendar pa se z njo hkrati izražajo tudi notranje, lastne vrednote.

gibanje, kjer se ti kolektivi združijo tako med seboj kot z drugimi 'političnimi' skupinami in posamezniki. Prva oblika je stabilnejša, medtem ko je druga časovno krajša, a v času svojega delovanja veliko bolj intenzivna. Antiglobalistično protestno gibanje je doseglo vrhunec v letih 1999 do 2001⁴⁷, v katerem je sodelovalo nekaj sto tisoč protestnikov. V nadaljnjih nekaj letih so se protesti nadaljevali, vendar je število protestnikov začelo upadati, jedro pa se je ohranilo ravno zaradi obstoja manjših neformalnih kolektivov in skupin, ki politično delujejo na vsakodnevni ravni. Namreč, poleg osveščenosti in kritičnosti se jedro njihove moči nahaja ravno v dejstvu, da so zmožne prestopiti mejo družbene pripadnosti in geografij ter se povezati v protestniške mreže. V zadnjih nekaj letih je delovanje teh kolektivov potekalo predvsem na lokalni ravni, letos avgusta pa se je mednarodna mreža ponovno okrepila, in sicer na petdnevem Mednarodnem anarhističnem srečanju v St. Imierju v Švici, kjer so je ob obletnici ustanovitve anti-avtoritarne internacionale zbralo 4000 anarhistov in anarhistk iz vseh delov sveta (glej sliko 5.23).

Slika 5.22: Reclaim the Streets; Camden Street Party; High Street; camden Town; London; May 1995



Vir: Cobbing (2012)

Slika 5.23: Mednarodno anarhistično srečanje, St. Imier, 9.-12. 8. 2012



Vir: Anarhistična pobuda Ljubljana (2012)

Omenjene protestniške skupine nekateri postsubkulturni raziskovalci uvrščajo med neo-plemena, drugi med bünde, vendar pa oba koncepta zanemarjata ravno element političnega oziroma mu v sklopu raziskovanj postsubkultur ne priznavata pomembnosti. Nasprotno pa koncept DIY kultur ali kultur upora zajame tako dinamiko delovanja teh skupin kot umešča politično kot osrednji element sodobnega (subkulturnega) načina izražanja upornišтва. Če je za tradicionalne subkulture veljal radikalizem na kulturni, simbolni ravni, poteka upor postsubkultur na družbeno-politični ravni. Povedano drugače, tradicionalno so bile avtentične

⁴⁷V Seattlu je leta 1999 potekal protest ob srečanju predstavnikov WTO, v Pragi 2000 ob srečanju predstavnikov IMF in Svetovne banke in Genovi 2001 ob srečanju G8, kjer je bil eden od protestnikov, Carlo Giuliani, ustreljen s strani policije.

subkulture tiste, ki so temeljile na stilskem uporništvu, danes pa subkulture vedo, da "ultimativna avtentičnost leži v politični akciji", kjer se je grozeča drža zamenjala z dejansko grožnjo (Clark 2003, 234). In kot take jih priznavajo tudi državne in mednarodne uradne inštitucije, ki na te skupine še vedno mnogokrat reagirajo z represijo in dokazovanjem lastne moči.

5.4. VPELJAVA KONCEPTA SCENE

" Po eni strani je zelo enostavno izpostaviti punkerje in gotike, saj svoje razlikovanje od povprečnosti nosijo v obliki 'semiotkega gverilnega vojskovanja', takšno vpadljivo izkazovanje svojega prepričanja pa imamo za standard tega, kako posameznik prikazuje pripadnost subkulturnemu stilu oblačenja;...[...]...Kaj pa naj si po drugi strani mislimo o tistih, ki svoje pripadnosti ne izkazujejo tako spektakularno, a vseeno vztrajno in marljivo očrtujejo svojo drugačnost, pa čeprav na manj viden in opazen način? Kako naj začnemo zaznavati in razločevati med mnogimi pripadniki skupin, ki sestavljajo ozadje ,...[...]...? (Stahl 2004, 53)

Bodi del scene in ne scenografija.

Slogan

Vzporedno z iskanjem novih konceptov, ki bi nadomestili tradicionalno razumevanje subkultur, se je znotraj študija popularne glasbe razvilo raziskovalno polje, kjer je s kombinacijo glasbe in fizične lokacije želelo razložiti produkcijo in distribucijo zvočnih zapisov. Znotraj teh okvirjev je raziskovalce zanimala dinamika in posledice geografske distribucije posnete glasbe, kako je prišlo do povezanosti določene glasbe z določenim prostorom ter predvsem pojav glasbenih 'blagovnih znamk', s katerimi se na lokalni ravni potrošniki lahko identificirajo. Osrednje mesto je zavzel koncept 'scene', s katerim so želeli pojasniti vlogo in učinek glasbe kot način definiranja identitete, kmalu pa je postal tudi ključni del 'prostorskega preobrata' v urbanih in kulturnih študijah (Shuker 2008, 199) s katerim so želeli nadomestiti koncept subkultur ter subkulturnega osvajanja prostora.

'Scene' so geografsko specifična območja skozi katera se artikulirajo številne glasbene prakse. Oznaka 'scene' je zelo široka in za kulturno analizo precej problematična, saj "opisuje enotnost izrazito spremenljive lestvice in ravni abstrakcije", od lokalne mrežne dejavnosti, ki omogoča družabnost, do enotnih globalnih praks, ki tvorijo 'virtualne skupnosti okusa' (Straw 2006, 248). Sam pojem ni nov, uporablja se ga v različnih kontekstih, saj označuje različne kulturne enote, katerih meje so vidne in elastične. Zaradi svoje fleksibilnosti se lahko

uporablja za oznako še tako megljeno povezanih serij ljubiteljskih dejavnosti, ki so večinoma povezane z glasbo, pri tem pa se izogne fiksnim teoretično problematičnim enotam kot je na primer razred ali subkultura. Zaobjema fenomen na lokalni in globalni ravni: "Scene lahko prebudijo oboje, prijetno intimnost skupnosti in pretočni kozmopolitizem urbanega življenja. Pri prvem pridoda občutek dinamičnosti, pri zadnjem pa prepoznava notranje kroge in težke zgodovine, ki dajo vsaki navidezni površini skrivnostna pravila" (Straw 2006, 248). Podobno meni Landry, ki pravi, da scene pokrivajo 'trdno' in 'mehko' infrastrukturo: trdno sestavlja izgrajeno okolje, kot so izobraževalne ustanove, kulturni centri, klubi in drugi prostori druženja, mehko pa družbena omrežja, povezave in interakcije, ki spodbujajo tok idej (Landry v Stahl 2004, 55). Prilagodljivost 'scene' omogoča širjenje in krčenje znotraj dveh skrajnosti kulturne analize: znotraj prve zaobjema fizično polje različnih družabnih prostorov (restavracij, klubov itd.) kjer se preko medsebojnih odnosov oblikuje in usklajuje družbena energija, znotraj druge skrajnosti pa pri določenem pojavu namesto definiranja oblike mej 'scena' omogoča njihovo razrahljanje: "Z naraščajočo pozornostjo do urbanega znotraj kulturnih študij so kategorije, kot so subkultura, skupnost ali gibanje postale vse manj sposobne zajeti tako različnost znotraj njih potekajočih se aktivnosti kot pretočno mobilnost v kateri sodelujejo" (Straw 2006, 252). Nasprotno pa so scene pri tem zelo učinkovite.

'Scena' je tako specifična oblika urbanega kulturnega konteksta in praks prostorskega kodiranja, ki omogoča analizo medsebojne povezanosti kulturnega prostora mesta, njegove industrije, institucij in medijev, poudarja heterogenost njegovih elementov in jih hkrati povezuje. Koncept je predvsem primeren za zajetje in analizo tistih subkulturnih praks, ki temeljijo na določeni glasbeni preferenci, niso pa izrazito stilsko eksplicitne oziroma so 'nespektakularne'. Sem spadajo tisti, ki jih dandanes označujemo posplošeno kot 'rokerje' ali 'progresivce' ali pa na primer ljubitelji grunge glasbe, katerih stil je, v primerjavi z določenimi drugimi subkulturami, precej 'skromen', saj ga v osnovi sestavljata jeans hlače in karirasta flanelasta majca, oblačili, ki jih marsikdo nosi, čeprav ni pripadnik subkulture (čeprav sta to bila v obdobju vrhnca grunge glasbe v devetdesetih najbolj prodajana artikla na svetovni ravni). S tem se koncept 'scene' oddalji od tradicionalnega subkulturnega koncepta homogenosti in skladnosti ter omogoči zajetje vseh tistih subkultur, ki jih je tradicionalna subkulturna teorija 'izpustila'. Ignoranca CCCS je temeljila predvsem na tem, da so subkulture analizirali na osnovi stila in njegove sporočilnosti, medtem ko so zanemarili vidik pomembnosti glasbe in njenega vpliva na sooblikovanje subkulturne identitete. Če bi v svojo teorijo vpeljali dejavnik glasbe, bi verjetno strukturne meje bile veliko bolj ohlapnejše ter

prehodne, poleg subkulturne mobilnosti pa bi omogočili tako medrazredno kot medsubkulturno brkljanje. V povezavi z glasbo koncept scene ravno tako lahko zajame spreminjajoče se simultane ali časovno linearne vloge npr. ustvarjalca glasbe (od fana do glasbenika, od amaterja do profesionalca, hkrati pa npr. tudi DJ-a) in omogoča bogat pregled odnosov med glasbeno in drugo sceno (glasba in npr. film), širše pa omogoča razlago stopnjo dinamičnosti med družbenimi, ekonomskimi in institucionalnimi vplivi in glasbeno izraznostjo. Stahl loči dva poglobitna vidika scene: na semiotski ravni presega subkulture z zajetjem kompleksnih serij spreminjajočih se in mobilnih praks (kar bi se nanašalo na način življenja), širše pa na simbolni in materialni ravni obsega stanja kulturne produkcije, čustvena stanja, estetiko, ideologije, oblike družbene mobilnosti in tako dalje (Stahl 2004, 54).

Koncept 'scene' presega določene omejitve, ki so prisotne pri 'subkulturah', predvsem glede osvoboditve od strukturnih omejitev, kot sta npr. razred in spol, a s tem izgubi tudi eno od glavnih subkulturnih značilnosti - element upornišva. Koncept sam po sebi ne vsebuje revolta, saj scena sama po sebi ne nasprotuje ničemur, nima zunanjega 'sovražnega' Drugega. Edino politično ostrino, ki jo lahko najdemo pri 'sceni', je v izzivu, da tisto nedoločeno množico praks in odnosov v urbanem scenskem življenju zakorenini in spremeni v fiksne enote (Straw 2006, 252–3). Ponavljanje vzorcev se preoblikuje v rituale, na podlagi katerih se oblikuje obvezujoči etični protokol. Kot take so scene v osnovi konzervativne in delujejo "vse bolj kot območja, organizirana zoper spremembe" (Straw 2006, 255). Znotraj teh območij se s pomočjo manjših institucij (neodvisnih založb, specializiranih prizorišč itd.) ohranjajo različni manjši okusi in navade.

Hesmondhalgh je mnenja, da koncept 'scene' kaže pretirano ambicioznost pri zamenjavi koncepta subkultur, predvsem zaradi njegove široke uporabe, ki prinaša zmedenost: včasih označuje glasbene prakse v kateremkoli žanru znotraj določenega mesta, drugič označuje kulturni prostor, ki transcendirata lokalnost (Hesmondhalgh 2009, 42). Sprašuje se, v kolikšni meri sta zabrisanost in meglenost mej ter uporaba metaforike v pomoč pri analizi prostorskih dimenzij popularne glasbe, kot alternativo pa predlaga uporabo pojma 'žanr', ki naj bi nudil zadovoljiv začetni odziv (in ne kot nadomestilo!) za raziskovanje odnosa med določeno družbeno skupino in glasbenimi okusi kot subkulture (Hesmondhalgh 2009, 43 in 45). Po drugi strani se pa Shulker strinja, da koncept 'scene' na podlagi fleksibilnosti omogoča uporabnejši način za vpogled v lokalne vzorce glasbenega ustvarjanja in potrošništva kot 'subkulture', nikakor pa ga ne more zamenjati (Shulker 2008, 202). Obe, 'subkulture' in 'scene',

sta nujni pri obravnavi lokalnega. Scena obsega fizični prostor, hkrati pa to fizično tudi presega, skupaj s subkulturami in določenim glasbenimi zvoki določa konkretno lokacijo, ki jo sestavljajo med seboj prepleteni lokalni klubi, glasbeni ustvarjalci, podporna publika, neodvisne založbe itd., ki lokalno transcendirajo na širše mednarodno območje. Tak primer je recimo manchesterska glasbena scena, ki izvira iz osemdesetih in devetdesetih let. Prostorsko je bila simbolno vezana na klub Haçienda in iz njega izhajajočo neodvisno glasbeno založbo Factory Records, obeh je bil lastnik in manager Tony Wilson aka Mr. Manchester (glej sliko 5.24). 'Madchester', kot je scena neformalno poimenovana, je vsebovala preplet alternativne kitarske glasbe, psihadeličnega rocka in plesne ('dance') glasbe, ter je s številnimi glasbenimi skupinami, med njimi najbolj znanimi Joy Division (glej sliko 5.25) in New Order zakoličila postpunk, kasneje pa s Happy Mondays oblikovala acid sceno ter vplivala na izbruh ravea in druge elektronske glasbe. Manchesterska scena je imela globok vpliv na razvoj in širjenje glasbenih smernic, med glasbenimi poznavalci še dandanes nosi kultni status, poklon pa je dobila s filmom *24 Hours Party People*⁴⁸. Veliko mest je, ki imajo status 'glasbenih, alternativnih' mest zaradi visokega števila glasbenih skupin, ki izhajajo iz tega področja in preigravajo isti žanr glasbe, ki je presegel meje prostora, iz katerega izhaja ter postal širše sprejet. Tako mesta delujejo kot simbolni predstavniki določene glasbene zvrsti ter se jih skorajda enači z za to mesto značilno zvrst. Še več, delujejo kot neke vrste zaščitni znak ter zagotovilo kvalitete, saj je včasih dovolj, da pri izvajalcu organizator dogodka napiše mesto, iz katerega prihaja in če je to mesto znano po glasbeni zvrsti, ki jo izvajalec igra, bodo poslušalci avtomatsko predvidevali, da bodo poslušali kvalitetno avtorsko delo z dodelano izvedbo. Takšna mesta so na primer Portland, ki je še deset let nazaj bil zaščitni znak za crust, danes pa postaja eden od centrov indie glasbe; podobno Boston, ki je še donedavno veljal za mesto hard corea in ska žanra, tudi v povezavi z oi!skinhead gibanjem, danes pa postaja mesto, iz katerega izhajajo skupine, ki preigravajo doom. Tudi v Sloveniji se je določeno obdobje (konec devedesetih) Ajdovščino enačilo z straightedge emo core sceno.

⁴⁸ Režiser Michel Winterbottom, 2002.

Slika 5.24: Peter Saville, Tony Wilson and Alan Erasmus



Vir: Radio Clash (2012)

Slika 5.25: Joy Division, pionirji Madchesterja



Vir: Blackberry Jam (2008)

V povezavi z subkulturo je odnos med lokalnim in globalnim ključen za dinamiko lokalne alternativne glasbene scene, ta pa se s svojimi sledilci internacionalizira preko mednarodne distribucije fanzinov, glasbenih publikacij in interneta. Subkultura in subkulturna scena "sta - potencialno in dejansko - dva vidika znotraj iste subkulturne prakse" (Velikonja 1999, 16), ki ju povezujejo prepoznavni znaki, kot so stil, način obnašanja, vrste konzumiranja, določene vrednote itd. Velikonja dosledno in pregledno naniza njune skupne značilnosti (Velikonja 1999, 16):

- scene izhajajo iz subkultur in so nanje vezane, a v milejši, družbeno sprejemljivejši obliki;
- oblikujeta se na podlagi vzajemnega delovanja dveh različnih procesov, brkljanja in skladnosti;
- v nasprotju s tradicionalnim modelom sta veliko manj determinirani z različnimi kulturnimi dejavniki, kot so razrednost, generacijska, etnična, spolna, poklicna in druga pripadnost;
- posamezniki 'vstopajo' v subkulture in subkulturne scene zavestno in prostovoljno.

V primerjavi s subkulturami so scene bolj družbeno sprejemljive in posplošene - subkultura je 'jedro', scena pa 'mehkejša različica'. Tvorijo stičišče med dominantnimi kulturami in subkulturami, ki omogoča in blaži prehod (Velikonja 1999, 18). Argumenti, zakaj ne moremo enačiti subkulture in subkulturne scene, in če se navežem na zgoraj opisan koncept 'scen', razlogi, zakaj 'scene' ne morejo nadomestiti 'subkulture', pa so (Velikonja 1999, 19–20):

- scene so bolj fleksibilne in ohlapne, nastajajo in ohranjajo se ob popuščanju rigidnih kulturnih pregrad;
- mnoge nove subkulturne scene so že od začetka vpletene v logiko delovanja dominantnih kultur in trga;
- poleg komercialnega vsebujejo tudi ideološki vidik integracije z dominantno kulturo (niso politizirane, ne problematizirajo družbe);
- so tolerirane s strani dominantne kulture;
- skupinska identiteta pripadnikov subkulturne scene je šibkejša;
- scena je bolj množična in pretočna, a tudi bolj atomizirana od subkulture;
- znotraj scen prevladuje uživaštvo ter apolitičen pogled na svet;
- scene so nagnjene h križanju in mešanju elementov matičnih subkultur in drugih (sub)kultur;
- subkulturna scena je povezana s komercializacijo stila ('ready made' moda).

Scene tako predstavljajo nek vmesen, v postsubkulturni terminologiji rado uporabljen izraz 'liminalni' prostor, so hkrati presežek subkulture in manj kot kultura kot celota (Velikonja 1999, 20). Znotraj nje lahko operirajo tudi tisti, ki se ne deklarirajo kot pripadniki določene subkulture, a hkrati zatrdijo, da so del ali podporniki določene scene. Posamezniki dandanes, tudi če so nosilci določenega subkulturnega izgleda, zase skorajda nikoli ne trdijo, da so samo to, kot 'liminalne subkulture' raje prehajajo iz ene subkulturne možnosti v drugo, hkrati pa priznavajo obstoj določenih scen, ki jih tudi odkrito podpirajo.

Poleg tega, da scena lahko zajema različne subkulture, tiste 'vidne' in malo manj 'vidne', lahko dodam, da lahko znotraj sebe vsebuje tudi več manjših scen. Manjše scene so tako bolj homogene, sestavljajo jo lahko pripadniki določene scene, ki pa se občasno združijo še z drugimi manjšimi scenami. Lahko gre za kratkotrajnejšo združitev, kot recimo na festivalih, kjer nastopajo skupine, ki preigravajo različne žanre, a vseeno spadajo pod nek skupni imenovalac 'alternative', npr. festival Obscene Extreme pritegne tako metalce, grinderje, punkerje, crusterje, pa tudi marsikaterega drugega (ne)pripadnika subkulture, ki ima afiniteto do nastopajočih glasbenih skupin, ali pa trance zabave, kjer se na plesišču znajdejo poleg trancerjev tudi raverji, houserji, novodobni popotniki, duberji, pa tudi marsikatera drugače ne-elektronsko usmerjena subkultura. Dolgotrajnejša združitev pa pomeni združitev moči drugače manjših in šibkih scen, da lažje ohranjajo svoj (simbolni) teritorij in mreženje. Eden

od najbolj znanih sloganov, ki opisuje takšno združitev, 'Punks&skins united!', je pomenil združitev dveh scen za ohranjanje sorodnih glasbenih zvrsti, ima pa še globlji pomen: potrjuje možnost skupne koeksistence na podlagi skupne levo usmerjene, anarhistične politične opredelitve, s katero demonstrirajo anti-državno pozicijo kot opozicijo do desničarsko usmerjenih, predvsem subkultur (v tem primeru nazi skinheadov in punkerjev).

Sodobne študije subkultur so ponudile množico novih načinov razumevanja in definiranja tega kulturnega fenomena: premik k postsubkulturam in oblikovanju postmodernih identitet, klubkulture ali kulture okusa in njihov notranji vrednostni status, DIY-kulture ali kulture upora in njihova politična vpetost, pretočnost neo-plemen, Bünde, vpeljave potrošniških 'načinov življenja' in fleksibilnost scen. Naštete ponujene konceptualne možnosti potrjujejo, da je koncept subkulture (v takšni ali drugačni obliki) še vedno ena od osrednjih tem v teoretskih in empiričnih študijah mladih. Modeli, zajeti v tej nalogi, predstavljajo osnovne smernice za nadaljnje analize subkulturnih praks, seveda pa obstajajo še mnoge študije primerov, ki so bile na tem mestu izpuščene, tako zaradi številnosti in razpršenosti, kot tudi zaradi pomanjkanja tukaj dostopne literature. Pa vendar bodo služili za preverjanje hipotez, naštetih v uvodu tega besedila.

6. ZAKLJUČEK

"...[...]. Subkultura je oboje, diskurz, ki za veliko ljudi ostaja smiselno orodje, obenem pa je tudi nekakšna lutka v rokah kulturne industrije. "
(Clark 2003, 227)

Glede na razvoj in oblikovanje konceptov subkulturne teorije bi lahko oblikovali dve verziji subkulturne zgodovine (Muggleton 2000, 162–165): prva je *ortodoksna* verzija, v kateri se po linearnem modernem časovnem zaporedju zvrstijo subkulture delavskega razreda. Te skupine so vsaka zase bile močno skupinsko centrirane in notranje povezane ter zaprte tako do nečlanov kot tudi niso dopuščale, da bi njihov član lahko pripadal tudi kateri drugi subkulturi. Poleg drugih mladinskih skupin delavskega razreda so bile ravno tako v 'homolognem nasprotju' tudi s subkulturami srednjega razreda. Pretočnost, vsaj kar se tradicionalnih teoretskih nastavkov tiče, med subkulturami ni bila mogoča. Ob pojavu punka pa nastopi postmoderno subkulturno obdobje, saj je punk je zmešal linearno zaporedje z izropanjem in recikliranjem vseh prejšnjih stilov ter tako premostil razredne meje (Muggleton 2000, 162) s čimer se prične *alternativna* verzija zgodovine (tj. od sedemdesetih let dalje), kjer 'čiste' subkulture zamenjajo fragmentirane, raznolike in pretočne (post) subkulture.

Omenjena interpretacija zgodovine je v neki meri tudi vodilo pričajoče naloge, s tem, da se Muggletonov historični pregled prične s birminghansko tradicijo. Predvidevam, da je razlog za manko zgodnjega ameriškega koncepta analize mladine v tem, da Muggleton daje poudarek predvsem stilski podobi in (post) subkulturnikovem lastnem dožemanju stila, ki je do izraza - videza, ki šokira (Hebdige) -, prišel šele s pojavom delavskih subkultur. A v tem je le del resnice, namreč, četudi je ameriške sociologe zanimal predvsem skupinski odnos, ki je po njihovem prepričanju temeljil na delikvenci in anomiji, so 'fantje na vogalu' v stilskem smislu nosili 'ulična', 'casual' oblačila, ki so se razlikovala od kodeksa formalnega oblačenja pri delu in s tem nakazali razlikovanje od odraslega (odgovornega, zaposlenega) sveta kot tudi nakazali 'pravila', ki veljajo v prostem, ne-delovnem in ne-šolskem času. Ravno tako so se vzporedno na podlagi prostega časa in predvsem ekspanzije takratne popularne glasbene produkcije že razvili določeni stili, ki so med seboj ločevali ljubitelje določenih glasbenih zvrsti (zooti in hipsterji v jazz glasbi, rockabilly izgled 'upornika brez razloga' itd.).

Čeprav deluje, da je subkulturna zgodovina, pa tudi sedanjost, vedno povezana s stilsko pojavnostjo - kar seveda tudi je -, je po mojem mnenju pomembno, da se ob analizi stila, načinov obnašanja, odnosov in vsega, kar spada v raziskovanje subkultur, vzame v ozir tudi splošni družbeno historični kontekst, v katerem so se določene subkulture in subkulturni stili oblikovali. V času, ko so začeli raziskovati mladinsko kulturo, se je le ta šele oblikovala - čeprav nam je ta pojav dandanes samoumeven, je status mladostnika (najstnika) privilegij, rezultat poveljnega obdobja, ki uvede obvezno šolanje in omogoči gospodarsko prosperiteto v smislu demokratične dostopnosti do dela in s tem dvig standarda. Obdobje med otroštvom in odraslim zaposlenim svetom postane poleg šole tudi obdobje prostega časa, ki omogoči druženje, pa tudi razvoj mladinskega tržišča (glasbena produkcija, distribucija albumov, koncertna ponudba, modne zapovedi itd.). Mladinska ležernost je bila za takratno odraslo javnost in med njimi tudi za sociološke raziskovalce nov pojav, ki so ga večinoma doživljali kot 'kršenje' 'družbenih pravi' in 'vedenjskih norm', zato niti ne preseneča, da so se prva raziskovanja mladine navezovala na kriminologijo in delikvenco v urbanem, predvsem velemestnem okolju.

Po drugi strani pa je angleška zgodovina močno zaznamovana z razredno pripadnostjo, ki se je sicer v milejši obliki obdržala tudi v poveljnem času. Če je razredna pripadnost že vpeta v sam družbeni vzorec, se je tudi pojav subkulturnih oblik avtomatično prenesel v ta model. In verjetno so se tudi res prvi subkulturni stili oblikovali med mladino nižjih razredov, že zaradi z dolgočasnosti, življenjskega enoličja, ki ni ponujal veliko kariernih možnosti, po drugi strani pa zaradi dostopnosti in želje po dobrinah, ki jih je ponujalo vse bolj razvijajoče se mladinsko tržišče. Izraziti stili, ki so se pojavili v tistem času, so pomenili tudi radikalen odmik od angleškega, nekoliko konzervativno naravnane vizualnega izgleda povprečnega odraslega. 'Vidnost' subkultur je bila neizogibna, stilski odklon *je* šokiral in *je* sporočal, da so subkulture želele biti drugačne, še več - da zavračajo prevladujočo kulturo oziroma kulturo staršev. Zato je tudi razumljivo, da so takratne raziskovalce subkultur pritegnili ravno prvi elementi, ki so nakazovali odklon od prevladujočega, to je stil. Ravno tako je konec sedemdesetih in začetek osemdesetih let, v času, ko so bile angleške subkulture 'na vrhuncu', Britanijo zaznamovala globoka gospodarska kriza, ki je hkrati pomenila tudi prehod iz liberalizma v konzervativizem, ki je v poskusu rešitve ekonomske situacije vse bolj poudarjal lokalno delo in podjetništvo. Nezaposlenost, ki je prizadela predvsem delavsko populacijo na eni strani, po drugi strani pa je po načelih podjetništva vplivala na porast koncertnih prizorišč, klubov in glasbene ter modne proizvodnje in distribucije, vse to je vplivalo na razvoj in oblikovanje 'upornišтва'

takratnih subkultur. Razredni boj se je odvijal na 'simbolni', semiotski ravni, preko stila in obnašanja zoper tako 'starševsko' kot 'dominantno' kulturo vladajoče hegemonije.

In dalje, sodobne subkulturne prakse so povezane z ekspanzijo globalnih medijev, telekomunikacij in interneta, razvoja tehnologije ter kulturnega in ekonomskega povezovanja. To so najlepše ponazorile plesne subkulture z uporabo 'sodobnih' elektronskih zvokov, mešanico stilov in pa predvsem z množičnostjo. Istočasno je globalna homogenost (v smislu dostopnosti in možnosti) spodbudila premik debate v sociologiji k poudarku razlike, to je razlikovanja v pozitivnem smislu in vprašanja individualizma. Na ravni analize subkulturnih praks se tako pojavijo teme v zvezi z identiteto (vprašanje avtentičnosti, mobilnosti, prehajanja, notranje medsebojno razlikovanje in razlikovanje do zunanjih Drugih) in razmerja med posameznikom in skupino. Hkrati se oblikuje močna tendenca po zamenjavi pred tem veljavnega koncepta subkultur z vpeljavo postsubkulturnih študij do najnovejših konceptov, ki so se po eni strani navezali na glasbeno produkcijo, po drugi strani pa na koncepte potrošniške družbe.

Subkulturni koncepti so tako sledili in se spreminjali glede na kulturne in družbene spremembe v različnih obdobjih⁴⁹. V grobem, če ponovim, je čikaška šola ustvarila širok razpon modelov, s katerimi je skušala razložiti in 'normalizirati' oblike deviantnega obnašanja znotraj pojavnosti mladinskih (sub)kultur. V svojih raziskavah jim je uspelo zajeti številne oblike notranje dinamike in vrednostnih sistemov, s katerimi so skozi čas omehčali oznako 'prestopništva' ter te skupine priznali kot 'legitimne' subkulture, katere deviantnost se je razumela v smislu načinov omogočanja ne-konformističnih poti do doseganja užitka ali razburljivosti, ne da bi pri tem 'izzivali' ali 'zmotili' prevladujočo družbo kot tako. Birminghamska tradicija je premaknila fokus iz lokalnosti in skupnosti k vidiku subkultur kot simbolnih in spektakularnih predstavnikov medrazrednih konfliktov, to je delavskega razreda do dominantne hegemonije. Pri tem so uporabili nastavek čikaške šole, da subkulture pripomorejo k razumevanju deviantnosti kot normalnega obnašanja v določenih družbenih okoliščinah, jo predelali in jo aplicirali na stilske odzive mladine delavskega razreda kot serijo kolektivnih reakcij na strukturne spremembe v povojni Britaniji. Postsubkulturne teorije pa so zavzele globalni pristop, na podlagi katerega so zavrnile strukturno determiniranost ter

⁴⁹ Zavedam se, da je to le grob oris in da obstaja še veliko subtilnejših kulturnih in družbeno ekonomskih in političnih dejavnikov, ki so vplivali tako na celotno družbo kot znotraj subkulture. A naj ta pregled služi za lažje preverjanje hipotez, postavljenih na začetku naloge. Hipoteze so med seboj prepletene, številni vzvodi in vzroki veljajo za vse tri, vendar bom za lažje razumevanje obravnavala vsako posebej.

izpostavile medsebojno povezanost in vplive med sodobnimi subkulturami in različnimi družbenimi institucijami. V ospredje postavijo subkulturne identitete ter kako se le-ti oblikujejo skozi in v navezavi z mediji, mladinskim tržiščem, po drugi strani pa skozi ta vprašanja prevrednotijo subkulturno avtentičnost, vrednostne sisteme in razmerje med uporništvom in političnostjo.

Predstavljeni koncepti subkulturnih in postsubkulturnih študij v tej nalogi pričajo o raznolikost pristopov k razlagi (post) subkultur in (post) subkulturnih praks. Če bi se torej morala odločiti med odgovoroma 'da' ali 'ne', bi prvo hipotezo potrdila: da, za proučevanje (sodobnih) mladinskih subkultur ne obstaja univerzalna subkulturna teorija. Vendar pa je vseeno potrebno poudariti, da so mnogi nastavki, ki so bili postavljeni v tradicionalni subkulturni teoriji, uporabni še danes. Z nekaterimi vrednostnimi sistemi, ki jih je analizirala čikaška šola, je mogoče še danes artikulirati medsebojno dinamiko manjših (subkulturnih) skupin, ravno tako sta koncepta, kot sta 'brkljanje' in 'skladnost', še vedno uporabna pri razčlenjevanju postsubkulturnih stilov. Nadalje sta uporabna tudi koncepta difuzije in defuzije v analizi zunanjih dejavnikov, ki so vplivali na subkulture in njihovo popularizacijo. Velja pa tudi obratno. Tudi pri tradicionalnih kulturah bi lahko uporabili koncept 'pastiše' kot dodatek 'brkljanju', ravno tako bi lahko analizirali nišne in mikro medije ter njihov vpliv na razvoj subkulturnih praks ter na podlagi subkulturnega kapitala razčlenjevali notranje medosebne odnose znotraj posameznih subkulturnih oblik itd.

Postsubkulturne študije so polje teoretskih nastavkov še razširile: od postkulturnikov, neo-plemen, Bünde, scen, če naštejemo le nekaj njih. Vendar pa kljub zmešnjavi poimenovanj in nastavkov dejansko lahko ugotovimo, da so ti različni koncepti samo abstrakcije različnih vidikov iste družbene realnosti. Tako so na primer plesne klubkulture, ki slavijo elektronsko glasbo, lahko hkrati tudi kulture okusa ali neo-plemena, liminalne subkulture tvorijo scene, nastavki bünd pa se ob vpeljavi političnosti prelevijo v DIY kulture, Baumanova 'vstopnica' pa je lahko hkrati tudi stopnja subkulturnega kapitala. Ti različni koncepti niso nujno nekompatibilni, še več, vsa ta poimenovanja se včasih uporabljajo istočasno in enakopravno, da bi lažje in bolj temeljito zajeli različne mladinske kulture oblike.

Sodobne postsubkulturne študije so se razvile predvsem iz kritike tradicionalne subkulturne teorije, nekateri sodobni nastavki pa skušajo tradicionalne koncepte povsem zaobiti in postaviti nove temelje raziskovanja (post)subkultur. Obstoj homogenih na razredni strukturi

temelječih subkulturnih praks je ena od osnovnih značilnosti birminghamskega koncepta subkultur. Meje in razredna pripadnost so bile strogo določene in nikjer se v nastavkih CCCS ne omenja ali vsaj nakazuje, da je bil prehod v drugo skupino ali pa sočasna pripadnost v dveh različnih subkulturah mogoč. A že takrat se je v praksi pokazalo, da so različne subkulture med seboj povezane. Stroga razredna delitev med delavskimi in subkulturami srednjega razreda ni (bila) mogoča, saj so že takrat številni primeri v praksi pokazali, da razredna pripadnost ne pogojuje članstvo v določeni subkulturni skupini, temveč prej osebne preference posameznikov do načel in izgleda določene skupine: punkerji in skinheadi so npr. poslušali določeno isto glasbo (ska, twotone, oi punk, punk rock) in se pogosto znašli skupaj na istem koncertnem prizorišču. Ravno tako je posameznik, rojen v delavski skupnosti, svoj izraz našel znotraj npr. hipijevske subkulture, pripadnik srednjega razreda pa v npr. punku. In nenazadnje, v različnih elementih subkultur ne uživajo samo subkulturni pripadniki, temveč tudi mladi, ki se pripadajo nobeni subkulturni skupini.

Ravno statičnost in rigidnost enotno razredno-baziranih subkulturnih praks tvorita tudi enega od najmočnejših očitkov v sodobni analizi subkultur, ki je sprožil vrsto novih konceptov znotraj post subkulturne teorije. Osrednje mesto zasedle teme fragmentacije, pretočnosti in identitete post subkultur, razredno družbo pa je zamenjala multikulturna družba, ki temelji na potrošniški kulturi. Številni avtorji, omenjeni v tej nalogi, so poudarjali prehodnost iz ene v drugo post subkulturno skupino in kratkotrajnost post subkulturne pripadnosti. Sodobne postsubkulture so 'liminalne', ali pa kot 'križane kontrakulture' zajamejo vse in hkrati ničesar, so 'turisti' ali 'popotniki', odvisno od trajanja postanka v določeni subkulturni skupini, so neo-plemena, vozlišča sodobne prepletene družbe, nestalne bünde, 'dramatična različica' načinov 'investicije v kulturne identitete' ali pa se raztopijo znotraj 'scene'.

Po drugi strani pa sodobne etnografske študije, predvsem tiste, ki so se ukvarjale z etničnostjo in diasporo subkulturne mladine, še vedno poudarjale pomembnost faktorjev, kot so razred, lokalnost in etničnost ter te elemente kombinirale s post subkulturnimi nastavki. Ti elementi so bili pomembni predvsem zaradi definicije lokalnosti pri kulturnih identitetah druge in tretje generacije manjšinske mladine. Tako so istočasno poudarjali pretočnost, mnogoterost in s tem negotovost identitete ter hkrati fiksno in stabilnost faktorjev, kot sta npr. družbeno-ekonomski položaj in prostor. Ne glede na postavke tradicionalne subkulturne teorije, sta bili v praksi pretočnost med subkulturami in večkratnost subkulturnih in drugih identitet (ali bolje identifikacij) vedno prisotni. Homogena enotnost subkultur, ki temelji na razredni strukturi je

le teoretski konstrukt tradicionalne subkulturne teorije za lažje razlikovanje med posameznimi subkulturnimi praksami, 'čiste' subkulture pa le idealno tipska teoretska abstraktnost. Zatorej lahko potrdim tudi drugo hipotezo: da, sodobnih subkultur ni mogoče več razložiti s konceptom, ki predvideva homogeno enotnost na razredni strukturi temelječih subkulturnih praks.

Kot je bilo skozi nalogo že večkrat omenjeno, je tradicionalna teorija zagovarjala tezo, da subkulture ohranjajo svojo originalnost in 'čistost', vse dokler jih ne odkrijejo in razkrijejo javnosti mediji in s tem sprožijo proces njene komercializacije, ki poteka v dveh medsebojno povezanih procesih defuzije in difuzije. Postmoderne subkulturne teorije so tezo o 'prvotni', od medijev in tržišča izolirani subkulturni avtentičnosti ovrgle, medije in tržišče pa razumele kot sestavni del subkulturnega procesa, ki pripomore k utrjevanju definicije tako imenovane avtentičnosti. Avtentične subkulture so, spet, idealno tipski produkt tradicionalne teorije za lažje razlikovanje med subkulturnimi skupinami. Na primer, punk kot glasba je obstajal preden se je razvil tako imenovani punk stil. Pripadniki subkultur večinoma niso nikoli bili in ne morajo obstajati kot neka zaključena kulturna entiteta, ki bi potrjevala idealni tipski izgled, temveč so (bili) vedno pretočni in fragmentirani 'hibridi', ki so križali različne stilske pripadnosti ter (pre)oblikovali svoje identitete glede na družbeni kontekst. Pri tem ima močno vlogo tudi glasba kot povezovalni element med številnimi privrženci in katere obstoj ne pogojuje stogo pripadnost samo eni subkulturni obliki.

Danes posameznik lahko zbira med množico preteklih, retro in sodobnih subkulturnih stilov, jih med seboj spaja in tako oblikuje svojo, mnogokrat 'začasno' identiteto. Subkulture so potrošniki z izrazitim okusom, a tudi to nišo sodobno tržišče pokriva in ga omogoča. Še več, ponuja 'celotni paket' subkulturne identitete, instantno različico tistega, kar se je v procesu nastajanja določene subkulture šele oblikovalo na podlagi izkušenj in kreativnosti. Tudi časovni razmak med pojavom nove subkulturne oblike in tržne različice je vse krajši, sodobne subkulture so hkrati že vpete v mladinsko tržno ponudbo, od stila do glasbe, nova subkultura skoraj takoj postane že nov mladinski trend. Ta proces so še najbolj zajeli nastavki, ki govorijo o 'lifestylu', 'življenjskem slogu' in o 'proto-skupnostih', katerih skupno stališče zajema prizadevanje zajeti ohlapne, preskakujoče in prehodne identifikacije, med katere spadajo tudi subkulture. Koncept življenjskega stila se usmerja na področja porabniške kreativnosti, načine, kako porabniški predmeti funkcionirajo kot kulturni viri, katerih pomeni so generirani na stopnji vsakdanjega skozi inskripcije kolektivnih pomenov (Bennet in Khan-

Harris 2000, 13). Pri tem je glavno vodilo reflektivnost, ki na podlagi že ponujenih (subkulturnih) možnosti informira posameznika, da kreativno 'predela' dobljene informacije in se vključi v ustvarjanje svojega imidža in identitete. Podobno, a iz drugega vidika, je tudi v nastavkih 'scene', ki poudarja medsebojno povezanost produkcije in porabništva znotraj glasbenega konteksta na globalni in lokalni ravni. Kar se realizira na lokalni ravni, znotraj kohezivnih odnosov subkulture, se prenese na širšo, globalno raven preko medijev in glasbene distribucije ter sproža tako širitev subkulturne pripadnosti, podpornikov in sledilcev stila in s tem identitetnih oznak. Ob vsem zapisanem lahko potrdim tudi tretjo hipotezo, in sicer, da so sodobne subkulture vpete v marketing lastnih identitet.

Skozi zgodovino analize subkultur se je spremenil tudi sam odnos do pojma. Če se je v preteklosti obravnaval terminološki odnos pojma sub-kulture do kulture in vprašanja njegove podrejenosti, je danes v ospredju njun odnos glede na enakovredno pozicijo. Čeprav se je predpona sub- ohranila, je termin že tako zakoreninjen, da se uporablja vedno, kadar se opisuje mladinske, pa tudi druge prakse, ki predstavljajo hkrati soobstoj in odmik od kulture v splošnem. Sodobni postsubkulturni nastavki so z novimi poimenovanji še dodatno zapletli že tako pestro polje subkulturnih praks. Vedno nova poimenovanja samo še razvodenijo sam pomen vse do izginotja samega pojma in oznake, teoretski nastavki pa postajajo vse bolj šibki in težje artikulirani. Strinjam se, da se je ob nekaterih konceptih, ki uporabljajo drugačno terminologijo, še vedno težko izogniti uporabi pojmov subkulture in subkulturnih praks, saj ti še vedno nastopajo kot najboljši označevalci za stilske in vedenjske oblike določenega segmenta mladine. Zato bi morali to terminologijo ohraniti, ji odstraniti dobesedni pomen, ki se skriva v ozadju in jo še naprej vključevati v koncepte, predstavljene v tej nalogi, pa tudi tiste, ki šele bodo ustvarjeni. Konec koncev, se je v preteklosti že nekajkrat napovedovalo konec in izginotje subkultur, a se te vedno znova pojavljajo v novih oblikah in razsežnostih.

7. LITERATURA

Anderson, Richard. 2012. *Urban Ecology and the Chicago School*. York university. Dostopno prek: http://www.yorku.ca/anderson/soc1730/urban_ecology_files/frame.htm (17.9.2012).

Annette Heart Media. 2011. *Brighton Riot 1964*. 13. september. Dostopno prek: <http://heart-media.blogspot.com/> (17.9.2012).

Another visual reference thing. 2009. 19. avgust. Dostopno prek: <http://www.fyms.de/tag/riot/> (17.9.2012).

Aufheben.1998. The Politics of Anti-Road Struggle and the Struggles of Anti-Road Politics, The Case Of The No M11 Link Road Campaign. V *DiY Culture, Party & Protest in Nineties Britain*, ur. George McKay, 100–128. London in New York: Verso.

Babić, Jasna. 2003. *Življenjski stil ali urbana gverila*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.

Babić, Jasna. 2009. Glasbene revije. Ljubljana: Medijska preža (36): 75.

Barker, Chris. 2000/2005. *Youth, Style and Resistance*. V *Cultural Studies*, 374–402. London, Thousand Oaks, New Delhi: Theory and practice, Sage Publications.

Bašin, Igor. 1999. Punkerji punk ni mrtev, punkerji so! V *Urbana plemena, Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 125–134. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.

Becker, Howard S. 1997. The Culture of a Deviant Group, The 'Jazz' Musician. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 55–64. London in New York: Routledge.

Beckman, Janette. 2007. *Sex Pistols, London, 1977*. Punk. Morrison Hotel Gallery. Dostopno prek: <https://www.morrisonhotelgallery.com/set/default.aspx?setID=87> (17.9.2012).

Bennett, Andy in Keith Khan–Harris, ur. 2004. *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave, Macmillan.

--- 2004. Introduction. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 1–18. New York: New York: Palgrave, Macmillan.

Bey, Hakim.1991. *T.A.Z., The Temporary Autonomus Zone, Ontologocal Anarchy, Poetic Terrorism*. Brookylin, New York: Autonomedia.

Blackberry Jam. 2008. *Joy Division's "Warsaw" – Review*. 10. julij. Dostopno prek: <http://blackberryjam.wordpress.com/2008/07/10/joy-divisions-warsaw-review/> (18.9.2012).

BodyJewelryShop. 2008. Forum. 1. avgust. Dostopno prek: <http://www.bodyjewelleryshop.com/forum/showthread.php/30915-Pendulum-cover-Metallica/page4> (18.9.2012).

Brake, Mike.1983/1984. *Sociologija mladinske kulture*, Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS, Ptuj: Ptujška tiskarna.

Breiham, Tom. 2012. *Pussy Riot – "Putin Light Up The Flames"*. Stereogum. 17. avgust. Dostopno prek:
<http://stereogum.com/1129602/pussy-riot-putin-light-up-the-flames/mp3s/> (18.9.2012).

Cagle, Van Montgomery. 1995. *British Cultural Studies, Conjunctural Analysis and the Conceptualization of Subcultural "Difference"*,19–48. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

Carrington, Ben in Brian Wilson. 2004. *Dance Nations, Rethinking Youth Subcultural Theory*. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett, Andy in Keith Khan–Harris, 65–78. New York: Palgrave, Macmillan.

Censorship in America. 2011. *Freedom of Expression: Sharia Police Arrest 'Punks' in Indonesia's Aceh*. 4. december. Dostopno prek:
<http://censorshipinamerica.com/2011/12/14/freedom-of-expression-sharia-police-arrest-punks-in-indonesias-aceh/> (18.9.2012).

Chaney, David. 2004. *Fragmented Culture and Subcultures*. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 36–48. New York: Palgrave, Macmillan.

Clark, Dylan. 2003. *The Death and Life of Punk, the Last Subculture*. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 223–236. New York: Palgrave, Macmillan.

Clarke, Gary.1997. *Defending Ski-Jumpers. A Critique of Theories of Youth Subcultures*. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 175–180. London in New York: Routledge.

Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson in Brian Roberts. 1997. *Subcultures, Cultures and Class*. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 100–111. London in New York: Routledge.

Cobbing, Nick. 2012. *Reclaim the Streets; Camden Street Party; High Street; Camden Town; London; May 1995*.
Dostopno prek: <http://photofusionpictures.photoshelter.com/image/I0000vVMn6xabR3k> (18.9.2012).

Cohen, Albert K. 1997. *A General Theory of Subcultures*. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 44–54. London in New York: Routledge.

Cohen, Phil.1997. *Subcultural Conflict and Working-Class Community*. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 90–99. London in New York: Routledge.

Cohen, Stanley.1972/1993. *Folk devils & Moral Panics, The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford : Basil Blackwell.

Craford, Garry. 2004/2005. *Consuming Sport. Fans, Sport and Culture*. Oxon, New York: Routledge, Tylor and Francis Group.

Dostopno prek:

http://books.google.si/books?id=n94QHfC6xOwC&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (13. julij 2012)

Criter, Chas. 2003. *Moral Panic and the Media*, Buchingham, Philadelphia: Open University Press.

Cummins, Kevin. 2012. *Punks Walking along Bridge Street, Peterborough – Early 1980s*. Peterborough In Pictures. Dostopno prek:

<http://www.peterboroughinpictures.co.uk/town-centre/punks-walking-along-bridge-street-peterborough-early-1980s/> (17.9.2012).

Deb's blog. 2010. *Zoots suit*. 25. januar.

Dostopno prek: <http://my.opera.com/debplatt/blog/zoot-suit> (17.9.2012).

Dipity. 2011. *The non-Sooty Zoot Suit Riots Timeline*. Dostopno prek:

<http://www.dipity.com/vgadh/The-non-Sooty-Zoot-Suit-Riots-Timeline-Timeline-in-English/> (17.9.2012).

Edwardian Teddy Boy. 2012. *Welcome to the Home and Premier Site of the Authentic British Teddy Boy*. 2012. Dostopno prek: <http://www.edwardianteddyboy.com/> (17.9.2012).

Epstein, Jonathan S., ur. 1998. *Youth Culture. Identity in a Postmodern World*. Malden, USA, Oxford, UK: Blackwell Publishers.

ExploreResearchB. 2011. *1990's Rave Scene*. 21. april.

Dostopno prek: <http://lauramartinexploreprocess.wordpress.com/2011/04/21/1990s-rave-scene/> (18.9.2012).

Firth, Simon. 2004. Afterword. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 173–178. New York: Palgrave, Macmillan.

Firth, Simon in Andrew Goodwin, ur. 1990. *On Record. Rock, Pop and Written Word*. London in New York: Routledge.

Gelder, Ken. 1997. Introduction to Part Two. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thorton, 83–89. London in New York: Routledge.

Goldman, Vivien. 2012. *The Riot Girls' Style*. T Magazine blog. 8. avgust. Dostopno prek: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/08/08/the-riot-girls-style/> (18.9.2012).

Greenberg, Arielle, ur. 2007. *Youth Subcultures. Exploring Underground America*. New York, San Francisco, Boston, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Madrid, Mexico City, Munich, Paris, Cape Town, Hong Kong, Montreal: Pearson Longman.

Hall, Stuart in Tony Jefferson, ur. 1989. *Resistance Through Rituals, Youth Subcultures in Post-War Britain*. Boston, Sydney, Wellington: Unwin Hyman.

Hartley, Neil. 2011. *The Mod Suit*. A Suit that Fits. 9. september. Dostopno prek: http://www.asuitthatfits.com/shop/index.php?option=com_myblog&task=tag&category=Mods+in+London&Itemid=370 (17.9.2012).

Hebdige, Dick. 1979/1997. *Subculture, The Meaning of Style*. London in New York: Routledge.

--- 1997. Posing...Threats, Striking...Poses, Youth, Surveillance and Display. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 393–405. London in New York: Routledge.

Hesmondhalgh, David. 2009. Recent Concepts in youth Cultural Studies, Critical Reflections from the Sociology of Music. V *Youth Cultures*, 37–50. London in New York: Routledge. Dostopno prek: <http://eprints.whiterose.ac.uk/43753/9/hesmondhalghDJ7.pdf> (17. julij 2012)

Hetherington, Kevin. 1992. Stonehenge and its Festival Spaces of Consumption. V *Lifestyle Shopping, The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 83–98. London in New York: Routledge.

Hodkinson, Paul. 2007. Youth Cultures, A Critical Outline of Key Debates. V *Youth Cultures Scenes, Subcultures and tribes*, ur. Paul Hodkinson in Wolfgang Deicke, 1–23. London in New York: Routledge.

Dostopno prek: <http://www.paulhodkinson.co.uk/publications/hodkinsonyouthcultures.pdf>. (4. februar 2012).

Horyn, Cathy. 2010. *Causing Outrage*. On the Runaway. All Things Fashion. 8. april. Dostopno prek: <http://runway.blogs.nytimes.com/2010/04/08/causing-outrage/> (17.9.2012).

Hubpages. 2012. *Travelling Daze: a Review of a Book about New Age Travellers by Alan Dearling & Friends*. Dostopno prek: <http://cjstone.hubpages.com/hub/Travelling-Daze> (18.9.2012).

iOWNTHEWORLD. 2010. *She Should be Performing in Beatnik Clubs*. 28. december. Dostopno prek: <http://iowntheworld.com/blog/?p=51187> (17.9.2012).

Izismile. 2009. Emo World. Part 2. 1. oktober. Dostopno prek: <http://izismile.com/tags/subculture/> (18.9.2012).

John St., George. 2003. Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. V *The Post-Subcultural Reader*, ur. David Muggelton in Rupert Weinzierl, 65–82. Oxford in New York: Berg.

Karm, Bob. 2010. *Protest in Washington on This Day in 1967*. 21. oktober. Dostopno prek: <http://pdxretro.com/2011/10/protest-in-washington-on-this-day-in-1967/> (17.9.2012).

Keat, Russell, Nigel Whitele in Nicholas Abercrombie, ur. 2005/1994. *The Authority of Consumer*. London in New York: Routledge, Tylor and Francis Group. Dostopno prek: <http://books.google.si/books?id=dtMUqZzOLS0C&pg=PA64&lpg=PA64&dq=Bauman+neo+tribes&source=bl&ots=I4WyTf63qQ&sig=O4ffpl->

JgdkJ3C4953KUxKviUJQ&hl=en&sa=X&ei=dmfxT_7bDtHE8QOUmvCGDQ&ved=0CDkQ6AEwAg#v=onepage&q=Bauman%20neo%20tribes&f=false (25. junij 2012).

Langman, Lauren. 1992. Neon Cages, Shopping for Subjectivity. V *Lifestyle Shopping, The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 40–82. London in New York: Routledge.

Lodge, Alan (TASH). 2012. Castlemorton.

Dostopno prek: <http://www.myspace.com/spiraltribe/photos/15418941> (18.9.2012).

Lutters, Wayne G. in Mark S. Ackerman. 1996. *An Introduction to the Chicago School of Sociology*. Interval Research, Proprietary.

Dostopno prek: http://userpages.umbc.edu/~lutters/pubs/1996_SWLNote96-1_Lutters,Ackerman.pdf (7. januar 2012).

Maffesoli, Michel. 1996. *The Times of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Marchart, Oliver. 2003. Bridging the Micro-Macro Gap, Is There Such Thing as a Post-subcultural Politics? V *The Post-Subcultural Reader*, ur. David Muggelton in Rupert Weinzierl, 83–97. Oxford in New York: Berg.

Martin, Peter J. 2004. Culture, Subculture and Social Organization. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 21–35. New York: Palgrave, Macmillan.

Maximumrocknroll. 2011. *64 Indonesian Punks Detained and "Re-educated"*. 14. december. Dostopno prek: <http://maximumrocknroll.com/64-indonesian-punks-detained-and-re-educated/> (18.9.2012).

McKay, George. 1996. *Senseless Acts of Beauty, Cultures of Resistance since the Sixties*. London in New York: Verso.

---, ur. 1998. *DiY Culture, Party & Protest in Nineties Britain*. London in New York: Verso.

McRobbie, Angela in Jenny Garber. 1997. Girls and Subcultures. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 112–120. London in New York: Routledge.

Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*, Oxford, New York: Berg.

MMC. RTVSLO. 2012. Rekordni začetek zadnjih "peklenskih" počitnic, imenovanih Metalcamp. 7. avgust. Dostopno prek: <http://www.rtvsl.si/zabava/druzabna-kronika/rekorden-zacetek-zadnjih-peklenskih-pocitnic-imenovanih-metalcamp/288983> (18.9.2012).

Morris, Keith. 2008. *London Punks, June 1977*. His life behind the lens. Dostopno prek: http://www.keithmorrisphoto.co.uk/index.php/single/london_punks_june_1977/ (17.9.2012).

Movements and Nonsense. 2011. *Straight Nonsense – Evolution of the Hipster*. 4. april. Dostopno prek:

<http://movementsandnonsense.com/2011/08/straight-nonsense-evolution-of-the-hipster/>
(18.9.2012).

Muggelton, David. 2003. Inside Subculture, The Postmodern meaning of Style. V *The Audience Studies Reader*, ur. Will Brooker in Deborah Jermyn, 199–211. London in New York: Routledge.

Muggelton, David in Rupert Weinzierl, ur. 2003. *The Post-Subcultural Reader*. Oxford in New York: Berg.

--- 2003. What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? V *The Post-Subcultural Reader*, ur. David Muggelton in Rupert Weinzierl, 3–23. Oxford in New York: Berg.

Naterer, Andrej. 2010. Koncept subkulture, Njegovi temeljni elementi in razumevanje v sociološki in antropološki tradiciji. V *Subkulture, Prispevki za kritiko in analizo družbenih gibanj VIII.*, ur. Andrej Fištravec in Andrej Naterer, 8–68. Maribor: Subkulturni azil, Frontier, 047.

Pappafava, Cristian. 2012. *Gli Hippies di Woodstock*. Pappa's Blog. Dostopno prek: <http://thepappablog.blogspot.com/2011/08/gli-hippies-di-woodstock.html> (17.9.2012).

Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena, Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Polhemus, Ted. 1994. *Street Style, From Sidewalk to Catwalk*. London in New York: Thames and Hudston.

--- 1996. *Stylesurfing. What to Wear in the 3rd Millennium*. London in New York: Thames and Huston.

Poštrak, Milko. 2002. *Uporniške mladinske subkulture, Raziskovanje lastne države*. V *Cooltura, Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 157–172. Ljubljana: Scripta.

Radio Clash. 2012. *Radio Clash 127: Tony Wilson*. Dostopno prek: <http://www.radioclashblog.com/archives/tag/hacienda/> (18.9.2012).

Redhead, Steve. 1997. *Subculture to Clubcultures, An Introduction to Popular Cultural Studies*, Malden, Oxford: Blackwell Publishers.

Redhead, Steve, Derek Wynne in Justin O'Connor, ur. 1997. *The Clubculture Reader, Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Malden Blackwell Publishers.

Rock&roll hall of fame. 2006. *Black Sabbath*.
Dostopno prek: <http://rockhall.com/inductees/black-sabbath/> (17.9.2012).

Rockthestage. 2012. Najbolj nore poletne počitnice leta 2012! Punk rock Holiday 1.2. 9.avgust. Dostopno prek: <http://www.rockthestage.si/2012/08/09/najbolj-nore-poletne-pocitnice-leta-2012-punk-rock-holiday-1-2-od-15-do-18-avgusta-2012-sotocje-tolmin/> (18.9.2012).

Russel's Shirts. A Catalog of Adventures in the Making of Clothing and Other Items. 2010. *Hipsters*. 12. november.

Dostopno prek: http://russellsshirts.blogspot.com/2010_11_01_archive.html (17.9.2012).

Shields, Rob, ur. 1992. *Lifestyle Shopping, The Subject of Consumption*, London in New York: Routledge.

--- 1992a. Spaces for the Subject of Consumption. V *Lifestyle Shopping, The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 1–20. London in New York: Routledge.

--- 1992b. The Individual Consumption Cultures and the Fate of Community. V *Lifestyle Shopping, The Subject of Consumption*, ur. Rob Shields, 99–113. London in New York: Routledge.

Shuker, Roy. 2008/1004. *Understanding Popular Music Culture*, 191–202. London in New York: Routledge, Tylor and Francis Group.

Skelton, Tracy in Gill Valentine, ur. 1998. *Cool Places, Geographies of Youth Cultures*. London in New York: Routledge.

Social Reproductions. 2012. *Aceh Punks Arrested for "Re-education"*. 4. februar.

Dostopno prek:

Stahl, Geoff. 2004. 'It's Like Canada Reduced', Setting the Scene in Montreal. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 51–64. New York: Palgrave, Macmillan.

Stankovič, Peter. 1998. Luknje v modernosti, Bohemski življenski stili. *Družboslovne razprave*, (XIV/27-28): 33-47.

Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena, Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.

Straw, Will. 2006. Scenes and Sensibilities. V *Popular Music Scenes and Sensibilities*, ur. Straw Will, 245–257. Durham: Duke University Press.

Dostopno prek: <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/article/download/30335/27864> (20. julij 2012).

Style High Club. 2011. *Inspirational Images: Early Skins and Rude Boys/Girls*. 16. avgust. Dostopno prek: <http://www.jointhestylehighclub.com/tag/rude-boys/> (17.9.2012).

Sweetman, Paul. 2004. Tourists and Travellers? 'Subcultures', Reflexive Identities and Neo-Tribal Society. V *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, ur. Andy Bennett in Keith Khan–Harris, 79–93. New York: Palgrave, Macmillan.

Teddygeeks Blogspot. 2012. *Teddy boys*.

Dostopno prek: <http://teddygeeks.blogspot.com/p/introduction.html> (17.9.2012).

The Chosunilbo. 2011. *Legendary Hongik Uni Club Day to Be Revived*. 20. maj.

Dostopno prek:

http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2011/05/20/2011052000937.html (18.9.2012).

Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.

--- 1997a. General Introduction. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 1–7. London in New York: Routledge.

--- 1997b. Introduction to Part One. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 11–15. London in New York: Routledge.

--- 2005. The Media Development of Subcultures or the Sensational Story of Acid House. V *Popular Culture*, ur. Raiford Guins in Omayra Zaragoza Cruz, London, Thousand Oakes, New Delhi: Sage Publications.

Tomc, Gregor. 1989. *Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.

Top 10 Youth Subcultures. 2012. Dostopno prek: <http://www.toptenz.net/top-10-youth-subcultures.php> (17.9.2012).

Turner, Ralph H. in Samuel J. Surace. 1997. Zoot–Suiters and Mexicans, Symbols of Crowd Behaviour. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 379–387. London in New York: Routledge.

Urry, John. 2000. *Sociology beyond Societies, Mobilities for the Twenty First Century*. London in New York: Routledge.

Velikonja, Mitja. 1999. Drugo in drugačno, Subkulture in subkulturne scene v devetdesetih. V *Urbana plemena, Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 14–22. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.

Vodnik, brezplačni časopis BTC City Ljubljana. 2012. letnik 2. Junij/julij (4):6.

Wikipedia. The Free Encyclopedia. 2012. *File:1900-* Western Culture Timeline*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/File:1900-*_Western_Culture_Timeline.jpg (18.9.2012).

Young, Jock. 1997. The Subterranean World of Play. V *The Subculture Reader*, ur. Ken Gelder in Sarah Thornton, 71–80. London in New York: Routledge.