

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Dragičević

**Glasba s področja Jugoslavije v konstrukciji ljubljanske lezbične scene**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nina Dragičević

mentorica: prof. dr. Tanja Rener

**Glasba s področja Jugoslavije v konstrukciji ljubljanske lezbične scene**

Ljubljana, 2017

## **Glasba s področja Jugoslavije v konstrukciji ljubljanske lezbične scene**

Procesi oblikovanja lezbičnih scen so v zgodovini podrobno opisani, tako v mednarodnem kontekstu kot v Sloveniji. Toda nikdar ali pa zelo redko je v ospredju glasba kot njihov konstrukcijski dejavnik. V magistrskem delu, torej, najprej povzamem zgodovino lezbištva v javnih prostorih, nato se oredotočim na prostor Ljubljane, tam lociram različne glasbene sloge in ugotavljam emancipatorne potenciale, pa tudi načine tvorbe seksualne subjektivizacije preko glasbe. Pri tem se naslanjam na nestabilnost identitet oziroma teorije reprezentacij in ugotavljam, da je relevantnost (hierarhična pozicija) neke identitete pogojena s specifično situacijo. V delu definiram model analize za sociologijo glasbe preko razčlenitve seksualne razlike in preko njega obravnavam lezbično apropiacijo in identifikacijo s popularno glasbo s prostora Jugoslavije v lezbičnih prostorih socialnosti. Obravnavam tako besedila in ritmično strukturo popularnih pesmi kot tudi podobe izvajalcev iz lezbične perspektive. V lezbičnem poslušanju popularne glasbe najdem tudi prostor za oblikovanje lezbičnih spolov, ki se lahko oblikujejo na podlagi družbeno uveljavljenih, in vendar onkraj njih. Naloga torej ponuja vpogled v samoumenovno plast lezbične družabnosti, ki je glasba.

Ključne besede: seksualna razlika, popularna glasba, lezbična scena, Jugoslavija.

## **Music from Yugoslavia in construction of the lesbian scene in Ljubljana**

The processes in construction of lesbian scenes have been thoroughly described, both in international contexts and in Slovenia. But never, or rarely, is music put at the forefront as a significant aspect. In the master's thesis, I therefore summarize the history of lesbianism in public spaces, and continue by focusing on Ljubljana, where I find various musical styles, establish the emancipatory potential of music and observe it as a tool for sexual subjectivisation. In that regard, I refer to instability of identities as theories of representation define them, and find that the relevance or hierarchical position of a certain identity arises from a specific situation/context. I define the model of analysis for the sociology of music through deconstruction of sexual difference, and use it for analysis of lesbian appropriation of and identification with the popular music of Yugoslavia in lesbian spaces. I address both the lyrics and rhythmic structure of popular songs, as well as the images of performers from a lesbian perspective. In lesbian listening I find the possibility for construction of lesbian genders, which can be initially based on socially asserted ones, and yet beyond them. The work therefore provides an insight into the relatively self-evident layer of lesbian sociability, which is music.

Keywords: sexual difference, popular music, lesbian scene, Yugoslavia.

## Kazalo

|   |    |
|---|----|
| 1 Uvod.....   | 5  |
| 1.1 Metodološki okvirji .....   | 9  |
| 1.2 Objekt opazovanja .....   | 12 |
| 1.3 Terminološke opombe .....   | 13 |
| 2 Konstrukcija lezbične scene.....  | 15 |
| 3 Glasba v konstrukciji lezbične scene .....                                  | 24 |
| 3.1 Emancipatorni potencial glasbe na lezbičnih scenah .....                  | 32 |
| 4 Muzikalnost ljubljanske lezbične scene .....                                | 39 |
| 4.1 Lezbijke (v Ljubljani) potrebujejo svoj prostor.....                      | 40 |
| 4.2 Živi džuboksi.....  | 47 |
| 5 Glasba s področja Jugoslavije na ljubljanski lezbični sceni .....           | 56 |
| 5.1 Model analize: k lezbični perspektivi v sociologiji popularne glasbe..... | 58 |
| 5.2 Aplikacija modela.....  | 61 |
| 5.2.1 Seksualnost in ritem.....   | 64 |
| 5.2.2 Lezbična želja in (a)političnost .....                                  | 73 |
| 6 Sklep.....  | 77 |
| 7 Literatura .....  | 83 |

## 1 Uvod

Tistega večera, slabo (ali pa dobro) desetletje nazaj, sem prvič stopila v *roza* edicijo Kluba K4. Za mešalko je bila didžejka, ki je predvajala elektronsko glasbo, lahko bi rekli, da *techno*. Veličastne podobe bolj ali manj *buč* (angl. butch) lezbijk in bolj ali manj zdolgočasnih bolj ali manj *femic* (angl. femme) so postavale ob šanku, naslanjale so se na stene in tisti dve visoki mizi barskega dela kluba. *Aha, to je torej lezbična scena*, sem si mislila.

Kmalu, mislim da že teden kasneje, sem prišla spet. Vse je bilo enako in vse je bilo drugače. Klub K4 je pokal po šivih od glasu Lepe Brene in lezbijke so pokale po šivih od glasu (in besed (in lepote)) Lepe Brene. Lezbijke, ki še teden nazaj za noben denar ne bi dale rok iz žepov in s tem ogrozile *kul* podobo, so jih imele zdaj tik pod stropom disko kluba, opletale so z njimi in mestoma so se roke stikale, prav oprijemale so se ena druge, in kjer se še niso, je to spremenila Neda Ukraden, ki je takoj predlagala, *da se nađemo na pola puta*<sup>1</sup>. Vodka je tekla v potokih, kmalu tudi solze, kozarci so padali in kmalu tudi poljubi. Vse je bilo enako in vse je bilo drugačno. Geografsko in arhitekturno isti prostor, bolj ali manj isti ljudje, enaka pijača, vmes ni bilo nobenega razveseljujočega premika v smeri enakopravnosti lezbijk in gejev, koliko razmerij se je od enega do drugega žura oblikovalo in koliko razdrlo, ne vem, vem pa, kaj je bilo drugačno. Glasba.

Philip Bohlman je leta 1993 v eseju *Musicology as a political act* ugotavljal, da se je v zgodovini muzikološkega raziskovanja razvila "izjemna sposobnost zamišljati si glasbo kot objekt, ki nima nič s političnimi in moralnimi turbulencami." (Bohlman 1993, 414) Prav to, poskus depolitizacije glasbe preko esencijalizacije glasbe, je, kot nadaljuje, "postala najbolj hegemonna forma politiziranja glasbe." (prav tam, 419) Avtor motri ostre odzive muzikologov na knjigo *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*, temeljno delo v feministični, tako imenovani *novi* muzikologiji avtorice Susan McClary iz leta 1991, ki tematizira spolno in seksualno razliko v glasbi oziroma, bolj precizno, zanemarjanje spolne in seksualne razlike v glasbi v muzikološkem raziskovanju. Ker ima v družbi glasba pogosto status *svetega*, ugotavlja Bohlman, bi vsakršna diverzifikacija v dojetanju (in analizi) glasbe - denimo, v kontekstu razrednih, spolnih, seksualnih, religijskih, kulturnih razlik - pomenila oskrnitev

---

<sup>1</sup> Verz iz istoimenske pesmi Nede Ukraden. V prevodu: *če/naj se najdeva na pol poti*.

statusa glasbe. "Tako predstavljena bi," zaključí Bohlman, "morebiti ne bila več glasba." (prav tam, 417)

Poskusi depolitizacije glasbe so morebiti zgodovinsko pravilo, a gotovo ne brez izjem. Teh je pravzaprav v času več, ne manj; od kritične perspektive na ustvarjanje in konzumiranje glasbe v esejih Theodorja W. Adorna v prvi polovici 20. stoletja (Adorno 2002), razmišljanj Walterja Benjamina o vlogi novih tehnologij v načinih produciranja in konzumiranja glasbe (Benjamin 2008), motrenja glasbe in glasbenika iz političnoekonomske perspektive Jacquesa Attalija (2009) do novejših analiz zvoka in glasbe v kontekstu druge svetovne vojne (Birdsall 2012; Duraković 2015), vojne v Iraku (Daughtry 2015), hladne vojne (Tompkins 2013), vojne na Hrvaškem v devetdesetih letih 20. stoletja (Baker 2010), mučilnega oziroma nasilnega potenciala glasbe (Cusick 2006; Johnson in Cloonan 2008); od študije Uroša Čvore (2014) o reprezentacijah nacionalnih identitet in turbofolk glasbi v bivši Jugoslaviji, študije o partizanskih pesmih v Sloveniji (Hofman 2014), kulturološke perspektive na novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi (Velikonja 2013) do tekstov, ki spajajo antropološko raziskovanje, študije emocij in muzikologijo v jugoslovanski in postjugoslovanski popularni glasbi (Kozorog in Muršič 2017) itn. Potem je tu, poleg že omenjenega dela Susan McClary, mogoče opazovati proliferacijo feministične muzikologije oziroma sociologije glasbe; drugi val feminizma je vzpostavil množstvo revij in zinov (*Hot Wire*, *Paid My Dues*, tematske številke revije *Sinister Wisdom* itn.), ki pokrivajo delovanje žensk v glasbi, preizprašujejo emancipatorni in zdravilni potencial glasbe, pozivajo k povezovanju žensk na vseh ravneh glasbene produkcije, predstavljajo avtorice in njihova dela, takisto pa nato počnejo raziskovalke na akademski ravni. Omeniti gre vsaj naslednja dela: *Women making music: The Western art tradition, 1150-190* (Bowers in Tick 1987), zbornik *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*, ki ga je uredila Ruth A. Solie (1995), študijo o ženskih lamentacijah in grški literaturi (Holst-Warhaft 1992), študijo *Gender and the musical canon* (Citron 2000) in historiografsko-muzikološke študije o skladateljicah Ruth Crawford Seeger (Tick 2000), Louise Talma (Leonard 2014) in Pauline Oliveros (Mockus 2008), kjer avtorice tematiziranje spolne razlike umetnic spnejo tudi s preizpraševanjem seksualne razlike; v tukajšnjem prostoru pa imamo do sedaj le eno monografsko delo, ki eksplicitno tematizira spolno seksualno razliko v zvočnih umetnostih (Dragičević 2016).

A kljub obsežnemu raziskovalnemu delu feminističnih muzikologinj in umetnostnih zgodovinarok gre za še vedno izrazito neraziskano področje, še posebej, ko gre za lezbično perspektivo. Ta je pri raziskovalkah bolj pogosto kot ne tista, ki poskuša seksualno razliko artikulirati preko hkratnega opazovanja biografij avtoric in njihovega umetniškega ustvarjanja. Vprašanje, ki ostaja relativno neodgovorjeno ali površno odgovorjeno - v širšem in tukajšnjem družbenem prostoru - je: kako posamezna zvočna kompozicija, ki jo je ustvarila oseba kateregakoli spola ali seksualne identitete odmeva *pri* lezbični spektatorki (poslušalki)? In dalje, kako lahko glasba sodeluje pri konstrukciji lezbične skupnosti ali scene? Ta vprašanja so relevantna že zaradi temeljnih specifik lezbičnih scen: ker je glasba v središču lezbične socialnosti (Faderman 2012), ker je glasba v jedru javnih prostorov družabnosti - barov in nočnih klubov -, ki pa so prav mesta oblikovanja lezbične scene, kjer pa se nato družabnost v kvantitativnem in kvalitativnem smislu nadaljuje v opolnomočenje in političnega delovanje.

Jacques Attali je zapisal morebiti ključno ugotovitev o človeški percepciji sveta. Izrekel je tisto, kar se je morda zdelo očitno, a tako očitno, da se je venomer izmuznilo spoznanju; zapisal je, da svet ni za gledanje, pač pa za *poslušanje*. (Attali 2009, 3) Tudi tisto, kar gledamo (vidimo), poslušamo. Tudi tisto, česar ne vidimo (gledamo), lahko slišimo (poslušamo). To si je imel možnost izrecno potrditi John Cage v znanem eksperimentu, ko je vstopil v nepredušno komoro in v nasprotju s pričakovanji, to je, če je vstopil s pričakovanji, v prostoru totalne tišine naletel na kompleksno zvočno kompozicijo, ki je bila on sam, zvočnost lastnega nevidnega, samoumevnega življenja. Če je, torej, zvočnost v samem jedru sveta (Attali 2009; Dragičević 2016), kako delujev specifičnih prostorih, kjer je še amplificirana, nastavljena frontalno? In dalje, kakšno vlogo ima pri tistih poslušalkah, ki se iz različnih objektivnih in subjektivnih razlogov ne zmorejo, (še) ne znajo ali ne upajo izreči za *specifične*? Skratka, kakšno vlogo ima zvočna kompozicija v prostorih lezbijk, te multiplo diskriminirane skupine, ki venomer občuti stigmo, nevarnost, nato v družbi išče razpoke, se vanje naseli, ne kot alternativa, ne kot dominantnemu *druga*, pač pa *tretja* in hkrati *enako prva* oziroma tista, ki je tam še ni (bilo), potem dalje tvori svojo kulturo na zgodovinsko trdno zakoličenih temeljih, to je, tvori *novo* kulturo, ki ustaljene temelje povsem preorje, subvertira? Katera zvočnost je v jedru *tega* sveta?

Navidezno preprosti vprašanji sta izjemno kompleksni, saj odpirata (še) več vprašanj, kot bi si nanje drznili podajati odgovore. Formulirala sem jih v treh osnovnih sklopih, ki bodo krovna vodila pričujočega raziskovanja. Če jih navedem:

RV 1: Kako močan dejavnik v konstrukciji lezbične scene je glasba? Kako močan dejavnik je bila glasba v konstrukciji ljubljanske lezbične scene od njenega nastanka v začetku 80. let do danes?

RV2: Kaj so najpomembnejše vsebine lezbične socialnosti? Kako te teme, ki so hkrati identitetni označevalci, vplivajo na glasbeni izraz lezbične scene v Ljubljani?

RV3: Kateri glasbeni izrazi, slogi ali žanri so opredeljevali ljubljansko lezbično sceno od 80. let naprej in zakaj?

O lezbičnih scenah in lezbičnih kulturah gre venomer govoriti v množini, saj ne gre niti za geografsko niti za zgodovinsko oziroma časovno uniformne fenomene, pač pa nanje vplivajo kulturne specifične opazovanega prostora in časa, četudi obstajajo podobnosti v dinamikah. Prav tako so dinamike *znotraj* posamezne lezbične scene mnogovrstne, čemur botrujejo razredne, ideološke in druge razlike. Svoja vprašanja bom postavila v prostor, kjer jih (vprašanj) ni; na ljubljansko lezbično sceno. Po nekaj terminoloških in konceptualnih opombah bom izvedla obči pregled konstrukcije lezbičnih scen v zgodovini - izpostavila bom tiste karakteristike, ki se ponavljajo vedno znova -, kar naj služi za prepoznavanje in razumevanje tako stalnic kot raznolikosti v tvorjenju lezbičnih vezi in scen. Nato se bom fokusirala na faktorje v konstrukciji lezbične scene v Ljubljani. Če so lezbijke v ZDA identitete oblikovale preko podob tamkajšnjih zvezdnikov, so se tukajšnje morebiti referirale na kulturno bolj sorodne persone. Prevzem in subverzija moške podobe se z glasbo nadaljuje, saj lezbijki nudi možnost izvesti lezbično apropiacijo besedil pesmi, kar morebiti implicira, da ji svoje želje do objekta želje v razmerah homofobije ni treba dejansko izreči; glasba lahko (tudi) tu funkcioniira kot generator in mediator pomena (Born in Hesmondhalgh 2000). Če se poskuša pomen v glasbi oblikovati znotraj percipiranega zgodovinskega, kulturnega, ideološkega, identitetnega itn. konteksta, skratka, v specifičnem prostoru in času (Rosen



2011; Born 2013), kakšen pomen nastane v lezbičnem klubu in v glasbi specifičnega kulturnega prostora (recimo, jugoslovanskega)? Drugače rečeno: je mogoče ugotovljati, da je bil za tukajšnje lezbijke Zdravko Čolić to, kar je bil za ameriške Elvis Presley?

## 1.1 Metodološki okvirji

V Sloveniji se je lezbična skupnost razvijala z novimi družbenimi gibanji v osemdesetih letih 20. stoletja, a venomer na obrobju. Če so lezbijke iskale domicil v feministični skupnosti, so se tudi tam počutile kot na obrobju obrobja (Jalušič 2002; Velikonja in Greif 2012), v gejevski skupnosti pa so se spet in spet srečevale s spolno hierarhijo. Gostovale so v občih prostorih (lokalih in klubih) heteroseksualne javnosti. A vedno le za kratek čas, saj jih je strah lastnikov pred izgubo večinske klientele vsakič pregnal. Potrebovale so svoj prostor, ki bi zagotavljal varnost in kontinuiteto, bistveno za razvoj družabnega ter kulturnopolitičnega delovanja. Ta prostor so v našle v disko klubih. V jedru disko kluba pa je glasba. Na lezbičnih večerih so se tako prvič pojavile didžejke lezbijke; vrtele so glasbo, namenjeno lezbijkam. Toda ne katerokoli. Ugotoviti, katero pa ja, zakaj natanko to in kako, če sploh, je vplivala na oblikovanje lezbičnih identitet, scene in/ali skupnosti, je cilj raziskave.

Za postavitev teoretskega okvirja so bile potrebne vsaj tri točke; potrebno je bilo opredeliti mesta, na katerih se srečata glasba in kultura (kot kompleksna in dinamična identitetna struktura), ter zapaziti, kako vplivata ena na drugo. Pokaže se namreč, da ne bi bilo dovolj trditi, da konzumirana/producirana glasba vpliva na kulture posameznih družbenih skupin ali na družbo kot celoto, pač pa da proces poteka *tudi* obratno; skratka, da kultura, specifična neki družbeni skupini, vpliva na glasbo, ki jo bodisi konzumira bodisi producira (ali oboje) ta družbena skupina, in še več, da ta glasba dalje vpliva na širši kulturni prostor. Takšen model teoretiziranja glasbe in kulturnih struktur opredeli Georgina Born in ga utemelji v delu *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (2000), ki ga uredi z Davidom Hesmondhalghom. Na tem spoznanju lahko nato tematiziram glasbo v kontekstu lezbičnih scen, pa tudi obratno, torej, kako lezbična identitetna plast vpliva tako na lezbično kot tudi širšo kulturo.

Toda najprej je bilo potrebno lezbijke umestiti v prostor in upoštevati, da je v osrčju lezbičnega gibanja izstop iz nevidnosti. Če so lezbijke od nekdanj obstajale, so šele sčasoma pričele obstajati v družbenem, to je, *javnem* prostoru. Izstop iz *klozeta*, pravzaprav iz vsakršne zasebnosti, je bil v vseh geografskih prostorih prvi korak k ustvarjanju skupnosti in politizaciji skupnosti, ki je nato pričela artikulirati svoje zahteve po enakopravnosti. Kako so ti procesi potekali, podrobno raziskujejo zgodovinarke, kot denimo Lillian Faderman v delu *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, ki razširi definicijo lezbištva in ga najde v *romantičnih prijateljstvih*, skratka, tam, kjer ga je bilo prej (iz falocentrične perspektive) z lahkoto zavrniti ali vsaj relativizirati in banalizirati na raven 'zgolj' prijateljskega odnosa (Faderman 2002); s tem ne le odpre bogastvo zgodovine lezbičnih odnosov in lezbične kulture, pač pa vzpostavi metodologijo za prepoznavanje oziroma razbiranje seksualne razlike (lezbične) v teoretskem raziskovanju, pa tudi občem razumevanju fenomena *lezbištvo*.

A tudi pri tem moj teoretski model ni zaključen. Kajti lezbično sceno opredeljuje tudi številčnost. Če izrazito poenostavim: lezbični bar je postal lezbični bar, ko je bilo v njem relativno mnogo lezbijk. Koliko je mnogo, morda niti ni pomembno, bistveno pa je, da sta (bili) (najprej) najmanj dve. Kajti šele tako, pravi Teresa de Lauretis v eseju *Film in vidno*, je vsaka izmed njiju lahko šele pričela postajati lezbijka (Lauretis 1998).

Poleg študija teoretskih modelov v kontekstu glasbe in lezbičnih življenj sem se usmerila v iskanje empiričnih podatkov. Izvedla sem več poglobljenih intervjujev z relevantnimi akterkami na lezbični sceni v Ljubljani. Govorila sem z Biljano Maletić alias DJ Bilybabe. Prav njo sem izbrala zato, ker mi je bilo že znano, da je spekter glasbe, ki jo vrti na lezbičnih zabavah, precej širok; gre za tako imenovano *komercialo*, kot jo imenujejo obiskovalke lezbične scene; avtorica ne diskriminira med žanri in obdobji, zato je v enem večeru ali uri mogoče slišati, recimo, Aretho Franklin in najnovejše hite z Billboard in MTV lestvic, vmes pa še Severino in zasedbo Blondie. Didžej seti Bilybabe so specifični še v tem, da je v njih mogoče pogosto slišati glasbo s področja Jugoslavije, zato sem prav pri njej lahko pridobila podatke o tem, katera glasba s področja Jugoslavije se je vrtela in/ali se še vrti ter jo povprašala o odzivih in spremembah v odzivih javnosti na plesišču tekom let. Kot bo mogoče razbrati v nadaljevanju, mi je avtorica ponudila informacije, ki pomembno pripomorejo k

ustvarjanju širše, a tudi detajlirane slike o konstrukciji in dinamikah na lezbični sceni v kontekstu glasbe.

Govorila sem tudi z Natašo Koražija, ki je bila programska vodja kluba Monokel v obdobju 1998-2002. Nataša Koražija je torej tista, ki v tem času oblikuje in koordinira dogajanje v edinem lezbičnem klubu v Ljubljani, skratka, navigira smer kulturnodružabnega življenja ljubljanske lezbične scene. Obenem pa je tudi didžejka, kar ima za mojo analizo dodatno vrednost, saj prostor aktivno oblikuje z glasbo in mi lahko danes nudi vpogled v ta vidik lezbične scene tistega časa. Njen pogled je tako najmanj dvojni: je tista, ki ima direkten stik z lezbično sceno in njenimi dinamikami, program oblikuje (tudi) tako, da pozorno opazuje lezbične podskupine, ki imajo specifične želje, hkrati pa sceno motri in poganja z didžej pulsa.

Da sem izbrala prav njiju, DJ Bilybabe in Natašo Koražija, je posledica še enega premisleka. Namreč, če besede Nataše Koražija ponudijo vpogled v dogajanje od leta 1998 do 2002, je 2002 leto, ko prične didžejati Biljana Maletić - Bilybabe. Izbira person za poglobljene intervjuje tako definira časovni okvir opazovanja. Skozi zgodovino lezbične scene v Ljubljani se sicer sprehodim celostno, a se nato osredotočim na obdobje, v katerem se je oblikoval samostojni lezbični klub, obenem pa so potekale mešane (lezbično-gejevske) zabave v Klubu K4. To omogoči opazovati, kako, če sploh, se glasba, ki jo poslušajo lezbijke v 'svojem' klubu, razlikuje od glasbe, ki jo konzumirajo v 'mešanih' homoseksualnih (in heteroseksualnih) prostorih. Tekom raziskave sem se pogovarjala še z drugimi obiskovalkami lezbičnih večerov. Podatke sem pridobivala in preverjala tudi pri lezbični aktivistki, esejistki in pesnici Nataši Velikonja, ki je tudi soavtorica zbornika o lezbičnem gibanju *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino* (2012) in zbirke esejev *Devetdeseta* (2017).

Zaradi objektivnih preprek intervjuji povečini niso bili izvedeni v 'klasični' strukturi enega dolgega pogovora, pač pa sem se k intervjuvankam preko e-pošte in telefonskih pogovorov vračala z novimi vprašanji in podvprašanji. Takšen postopek je bil pravzaprav neizogiben, saj so vprašanja od intervjuvank zahtevala vsebinsko precizne odgovore (faktografske podatke) in zato poskus 'natančnega' spomina, za kar so mestoma potrebovale več časa, preverjanje

lastnih arhivov ipd.

K intervjujem nato dodam še ugotovitve, pridobljene preko metode dolgotrajnega opazovanja z udeležbo. Od leta 2008 obiskujem klub Monokel, in sicer kot obiskovalka *in* kot didžejka. Tako sem tudi sama lahko opazovala iz vsaj dveh perspektiv. Ideja za pričujoči tekst pa se je pričela oblikovati že pred nekaj leti in prav v omenjenih klubih, zato so se zametki apliciranja te metode prav tako pričeli že pred časom, a brez detajlnega sprotnega beleženja, zato je ugotovitve izpred let potrebno obravnavati kot spomin. Tudi zato, ker večletna participacija v omenjenih klubskih prostorih poteka v kontekstu družbenopolitičnih dinamik - scenskih in občih. Turbulence, ki pri tem nastajajo, gotovo pustijo pečat, zato je bilo zame kot opazovalko, ki si ne domišlja, da je lahko povsem nepristranska, ključno, da poskusim vzpostaviti kritično distanco in vedno znova preizprašujem podobo, ki se mi izrisuje preko spomina, in tudi tisto, ki se mi izrisuje v realnem času opazovanja.

V raziskavi se ves čas naslanjam tudi na obstoječe sekundarne vire. Pregledala sem napovednike dogodkov, revije in zine homoseksualne scene v Ljubljani, s čimer sem si ustvarila vtis o pomembnosti glasbe na homoseksualni oziroma lezbični sceni in dobila vpogled v diskurze v komentiranju klubskega življenja in lezbične socialnosti.

## 1.2 Objekt opazovanja

Ko se v nadaljevanju sprehodim skozi zgodovino lezbične družabnosti, se zaustavljam predvsem pri konstrukciji lezbične scene v barskih okoljih, kar pomeni, kot bo mogoče videti, da govorimo o lezbijkah iz delavskega razreda v prvi polovici 20. stoletja v ZDA. Tega pa ni mogoče storiti, ne da bi pri tem tematizirala spolne vloge *buč* (angl. butch) in *fem* (angl. femme ali fem). Vendar pa v nadaljevanju, ko fokus prestavim na lezbično sceno v Ljubljani, ne govorim zgolj o lezbijkah iz delavskega razreda. Lezbična scena v Ljubljani se je sicer konstruirala na podobnih procesnih stebrih kot scene drugod, a so med njimi vendarle pomembne razlike; denimo, ljubljanska scena se prične razvijati več kot pol stoletja kasneje od scen v ZDA (ali ponekod v Evropi), njena predzgodovina je bistveno drugačna že v družbenopolitičnih konstelacijah prostora (specifike režimov itn.), tukajšnji prostor je

geografsko manjši, zaobjame manjše število lezbijk in tako dalje. Od sogovornic sem sicer poskušala dobiti odgovore, iz katerih bi lahko ugibala o razredni sestavi lezbičnih večerov v (lezbičnih ali pa ne) klubih, enako sem poskušala storiti iz lastnega opazovanja s participacijo. Toda konkluzivnih odgovorov ni mogoče podati brez preciznih sociodemografskih podatkov v širokem časovnem okvirju. Teh podatkov ni na voljo - obstajajo le za leto 1998, ko jih je v raziskavi *Komunikacijski prostori lezbijk* zbrala Nataša Velikonja (2017, 300-302)<sup>2</sup>, prav tako jih za pričujoče delo nisem pridobivala sama, saj bi s tem raziskava močno preseгла svoje okvirje.

### 1.3 Terminološke opombe

Na tem mestu naj v izpostavim nekaj terminov, ki se bodo v nadaljevanju večkrat pojavljali, a pozorni bralki morebiti ne bo povsem jasno, kaj pomenijo oziroma kaj poskušam z njimi zaobjeti:

*Lezbični bar in lezbični klub:* Potrebno je definirati, kaj (vse) pomeni lezbični bar. Ali je to bar, ki ga upravljajo lezbijke? Ali je to katerikoli bar, v katerem se zadržuje relevantno število lezbijk? Katero je relevantno število, da je bar mogoče poimenovati lezbični? Ali gre za bare, ki so v času dobili naziv *gay-friendly* oziroma gejem (in lezbijkam?) prijazni bari? Pojem *gejem-prijazen-bar* je morebiti še najbolj nejasen. Gre za termin, ki se je v tukajšnjem prostoru pojavil šele v zadnjem desetletju. Mesto Ljubljana si je nadelo naziv *LGBT osebam prijazno mesto* (LGBT prijazno 2017), kar je deklaracija vodstvenega kadra, a je ob mnogih oblikah homofobnega nasilja, ki so ves ta čas prisotni, precej majava. V tem času je nekaj ljubljanskih lokalov na svoja vrata nalepilo napis 'gay-friendly', kar je gotovo dobrodošla deklaracija za mnoge turiste in lastnike lokalov, za druge - politično radikalnejše ali konservativnejše - pa je lahko vzvod odboja. V obeh primerih deklaracija nikakor ne pomeni, da lokal, ki se izreče za gejem (in lezbijkam?) prijaznega, ta segment populacije tudi bolj ali manj redno obiskuje. Ali je v tem primeru lokal mogoče šteti za gejevskega (ali lezbičnega)?

---

<sup>2</sup> V raziskavi zaobjame sto lezbijk in biseksualk, ugotovi da je 44 odstotkov študentk, 24 odstotkov samozaposlenih, 13 odstotkov brezposelnih, 2 sta 'na čakanju', 1 pa je upokojena.

Pregled zgodovine lezbičnih združenj v Evropi in Severni Ameriki pokaže, da so se lezbijke onkraj zasebnih prostorov združevale v barih, ki so bili v osnovi odprti za občo javnost (večinsko heteroseksualno), nato pa so odpirale svoje bare, ki so jih upravljale lezbijke in vanje so zahajale lezbijke, za prve pa je značilno, da jih je vanje prihajalo vse več; vzele so ga za *svojega*. V tem kontekstu ni potrebno definirati, *koliko* natančno, temveč upoštevati predvsem to, da je šlo za *kontinuirano* zasedanje nekega prostora. V maniri snežne kepe se je glas o prostoru (baru), v katerem se zadržujejo lezbijke, širil, kar je spodbudilo druge lezbijke, da so prišle in se vedno znova tja vračale (Kennedy in Davis 2007). Za lezbične klube velja podobno. Tematizirala jih bom v kontekstu Ljubljane in tam se bo pokazalo, da so klubske prostore najprej naseljevale mešane skupine - geji, lezbijke, tudi heteroseksualne osebe -, potem pa so lezbijke ustvarile *lasten* klub, ki so ga prav tako obiskovale včasih samo lezbijke, včasih tudi geji in heteroseksualne osebe, a lezbijke so bile tam kontinuirano. Tako naj lezbični bar in lezbični klub za namene pričujočega teksta zaobjemajo bare in klube, ki jih ali pa jih ne upravljajo lezbijke, a jih v večjem številu kontinuirano naseljujejo.

*Glasba:* Če sem v preteklosti problematizirala rabo pojma glasba in predlagala njegovo ukinitvev (Dragičević 2016), se mi zdi pomembno pojasniti, zakaj jo bom tekom pričujočega teksta ves čas uporabljala. Glasbo sem do sedaj problematizirala kot polovico binarnosti glasba-hrup, pri čemer gre za pripisovanje specifične pozitivne vrednosti določenim zvočnim kompozicijam (glasba), drugim pa ravno obratno, negativnih (hrup kot motnja). Dihotomija glasba-hrup je, kot pojasnujem, družbeni konstrukt; kaj je glasba in kaj ne, kaj je hrup in kaj ne, skratka, katere zvočne kompozicije so prijetne in katere povzročajo nelagodje, je pomembno odvisno od uveljavljenih družbenokulturnih ter političnih diskurzov in ideologij nekega prostora in časa oziroma kompleksnega nabora karakteristik družbene skupine nekega prostora in časa. Še več, beseda *hrup* se pogosto uporablja za zvočne kompozicije, ki jih spektatorka ne prepozna za intencionalno ustvarjene in posredovane; medtem ko je za glasbo predvidoma jasno, da jo je avtorica ustvarila zato, da bi bila glasba, in zato, da bi bila konzumirana kot umetniški artefakt, pa v zvočnih kompozicijah prometa, recimo, ali zvočni pokrajini, ki jo ustvarijo kompleksne strukture barske komunikacije, konzumentka dražljajev v prostoru ne zazna kot zvočno intencionalnih.

Ker pa bom v tem besedilu ves čas govorila o tistih zvočnih kompozicijah, ki so očitno intencionalne, saj so izvajane na odrih, poslušane preko džuboksov ali v klubskih didžej setih ter so v ta namen tudi nastale, in ker za namene pričujoče raziskave druge zvočne kompozicije niso relevantne, bom poenostavila in govorila o glasbi. Sicer stežka, saj bi bilo mogoče pokazati, da tudi v tej glasbi ne gre nič bolj za glasbo kot gre za hrup, predvsem pa za nič od tega, a vseeno.

*Lezbične glasbenice ali glasbenice lezbijke? Lezbična glasba ali glasba lezbijk?* V svojem delu zavračam formulacijo 'lezbična glasba' kot tudi 'lezbična glasbenica'. Razlogov za to je več: Kaj je 'lezbična glasba' ni jasno, a še več, takšno tudi ne more in ne sme biti. Ne sme, ker bi esencializacija univerzalizirala umetniško ustvarjanje raznolikih, specifičnih posameznic in se približala zgodovinsko prisotnim diskriminatornim praksam, skratka, patriarhalnim in heterocentričnim izhodiščem, ki so pri glasbenicah poskušala iskati skladateljsko in/ali izvajalsko 'feminilnost' ter jih tako venomer izključevati in diskreditirati v javnem prostoru; to je še posebej izrazito pri kompozitorkah (recimo, Ethel Smyth) večjih (odrskih, orkestrskih) del, ki jim je bil pripisan 'poskus maskulinega kompozitorstva' v kontrastu s 'feminilnimi', 'ženskam primernimi' krajšimi deli. Glasbenica in lezbijka sta dve vlogi posameznice, ki sicer zmoreta obstajati hkrati, a ju predlagam ne razumeti kot eno izhajajočo iz druge, pač pa kot samostojni, a interinfluenčni. Zato predlagam, da govorimo o glasbenici lezbijki. Njeno delo ni lezbično, pač pa je delo glasbenice lezbijke. Glasba, ki jo konzumirajo lezbijke v svojih prostorih socialnosti pa lahko tematizira lezbijkam specifične vsebine, lezbijke lahko to glasbo vzamejo za svojo, a to še vedno ni lezbična glasba, pač pa kvečjemu 'njihova' glasba, to je 'glasba lezbijk' nekega prostora.

## **2 Konstrukcija lezbične scene**

*Lezbijke verjetno srečuješ povsod, ne da bi vedela. Lezbijke ne moreš prepoznati po njenem nosu. Da bi bile opazne, predvsem na zahodu nosijo pripionke z rožnatim trikotnikom (znak, ki so ga morali nositi homoseksualci v nemških koncentracijskih taboriščih v drugi svetovni vojni). Po vojni je gibanje za osvoboditev homoseksualcev in lezbijk začelo uporabljati rožnati trikotnik kot znak ponosa in osvoboditve.*

*Uporabljajo tudi dva ženska znaka ( ♀ ♀ ) ali lezbiške napise. Da je neka ženska lezbijka, veš, če ti ona sama to pove ali pokaže. V nekaterih delih sveta (predvsem na zahodu) se lezbijke srečujejo v ženskih barih in organizacijah za lezbijke in gaye, na srečanjih ali zabavah. Nekateri lezbijke se srečujejo skrivoma v manjših prijateljskih klubih. Toda lahko jih srečaš kjerkoli - v mestu, na ulici, na delu, v svoji hiši ...*  
(Lesbozine 1989, 11)

Zgornji citat odgovarja na vprašanje lezbijke, ki še ni z lezbijkami. Sprašuje se, kako se lezbijke najdejo oziroma prepoznajo. Objavljen je v drugi številki revije Lesbozine iz leta 1989, prve lezbične revije v slovenskem prostoru. Je prevod teksta Mednarodne lezbične informacijske službe (ILIS - International Lesbian Information Service), ki ima sedež v Amsterdamu. Podatki iz tujine so v tistem času pomembna točka reference za tukajšnje lezbijke, ki se šele pričenjajo združevati. Tako je malodane celotna prva številka revije posvečena lezbičnem dogajanju in družabnih ter političnih procesih lezbičnega gibanja v tujini<sup>3</sup>; smiselno, saj gre za bogastva znanja, kulture, umetniških in političnih praks, ki se v tukajšnjem področju šele pričenjajo oblikovati, medtem ko v, denimo, Severni Ameriki in nekaterih državah Evrope lezbične skupnosti obstajajo že ves čas dvajsetega stoletja, pa tudi v devetnajstem.

Pariško lezbično življenje v začetku 20. stoletja, na primer, zaznamujejo druženja v salonih premožnih priseljenk, predvsem Natalie Barney (1876-1972) in Gertrude Stein (1874-1946). Razredna pozicija je tista, ki jim omogoči oblikovanje družabnega življenja, spetega z umetniško avantgardo oziroma modernističnimi smermi v umetnosti in filozofiji, ki so naseljevale levi breg Pariza. Pesnica, pisateljica in lezbijka Natalie Barney pride v Pariz leta 1902, ko je salonski format druženja izrazito popularen med višjimi sloji; natanko od tod njeno upanje, da bo v Parizu "našla mesto med kultivirano aristokracijo," (Benstock 2004, 126) zato prične brž po naselitvi *levega brega* pripravljati vrtno zabavo, na katerih se zbira umetniška, intelektualna srenja, predvsem pa lezbična. Tam so avtorice Colette (1873-1954),

---

<sup>3</sup> Ne govorijo le o oddaljeni tujini oziroma tisti na drugih kontinentih; avtorice bralkam pokažejo, da je lezbično združevanje v polnem teku v neposredni geografski bližini. Tako zapišejo, da je bila leta 1981 v italijanskem Torinu tretja mednarodna konferenca, ki se jo je udeležilo več kot tristo radikalnih lezbijk, rezultat pa je bila ustanovitev ILIS, leta 1987 v Budimpešti prva neuradna konference gejev in lezbijk iz tako imenovanih vzhodnoevropskih držav, v Nemčiji pa je v času nastanka revije petnajst lezbičnih in gejevskih skupin. (Lesbozine 1, 1988,7)



Renée Vivien (1877-1909), Radclyffe Hall (1880-1943), Djuna Barnes (1892-1982), slikarka Romaine Brooks (1874-1970), občasno se pridružita Gertrude Stein in Alice B. Toklas (1877-1967). Gertrude Stein nekaj ulic stran upravlja svoj salon, ki je tudi ena ključnih galerij modernistične umetnosti tistega časa.

Razredna delitev, ki jo na tem mestu izpostavljam v kontekstu prve polovice dvajsetega stoletja, se bo tudi kasneje, v drugem valu feminizma, pokazala za pomembno. Radikalnejšo linijo lezbičnega oziroma lezbično-feminističnega gibanja bodo oblikovale lezbijke, ki bodo zavračale hierarhijo pozicij v skupnosti na vseh ravneh<sup>4</sup> in zagovarjale enake položaje, ustvarjale bodo lezbične ekonomske kooperative, kjer bodo poskušale vzpostaviti plačilno politiko, ki bo sredstva zaposlenim alocirala glede na socialno ozadje, ne na opis dela itn. Šlo bo za separatistično idejo (utopijo) o *Lezbični državi*, o tako imenovanih *amazonških sanjah*. (Faderman 2012, 218)

Druženje med pariškimi lezbijkami višjega razreda splete prijateljske, romantične, ljubezenske in delovne vezi, prav tako pa jim nudi navdih za ustvarjanje. Ob in natanko zaradi medsebojnega povezovanja nastanejo mnoga umetniška dela; Gertrude Stein leta 1903 napiše delo *Q.E.D.*, ki temelji na njenih zgodnjih romantičnih prijateljstvih, nato leta 1911 napiše *Miss Furr and Miss Skeene*, Renee Vivien piše ljubezenske pesmi Natalie Barney, ki pa se v svojih sonetih naslanja na poezijo Sapfo. Radclyffe Hall leta 1928 objavi roman *The Well of Loneliness*, isto leto Virginia Woolf (1882-1941) objavi roman *Orlando*, Djuna Barnes pa napiše delo *Damski almanah*, v katerem opisuje življenje skupine pariških lezbijk (Barnes 2009) in, četudi iz naslova ni razvidno, da gre pravzaprav za lezbični almanah, je delo motnja v družbenem redu, saj javno predstavlja homoseksualne odnose med ženskami, tisto nesprejemljivo, nemoralno, patološko in deviantno. V majski številki revije *The Smart Set* iz leta 1916 zapišejo, da gre za knjigo o *grešnih* ženskah, kritičarka pravi, da ne razume, kaj avtorica misli, ko o eni izmed protagonistk pravi, da ima noge "na pol zadavljene," (Mencken 1916, 305) in da v tej knjigi ne najde ničesar razen "otročjega poskusa navdati

---

<sup>4</sup> Vse, kar asociira na razlikovanje - spolno, seksualno, razredno - skupine radikalnih lezbijk zavračajo. Tudi, ko gre za vizualne reprezentacije na ravni posameznic. V nekaterih skupnostih je, kot ugotavlja Lillian Faderman, nezaželeno nositi visoke pete in krila, saj afirmirajo suženjsko pozicijo žensk, prav tako so problematizirana relativno draga oblačila, saj menda ustvarjajo ekonomsko hierarhijo med članicami in obenem podpirajo kapitalistično delovanje, ki ženske in/ali lezbijke venomer ohranja v podrejeni poziciji. Lezbijke se izrazito zavzemajo za varovanje okolja, zato spodbujajo oblačila iz naravnih materialov namesto umetnih, industrijsko pridobljenih in nezmožnih enostavne reciklaže.

napredne mislece washingtonskega trga z grozo.” (prav tam)

Ustvarjanje umetnosti je, kot ugotavlja Shari Benstock (2004, 122), za literarne ustvarjalke “zdravilo za življenje, ki ga je vse preveč togo nadzirala tradicija.” (Benstock 2004, 122) Napisana dela pa, to je pomembno, povečini nastanejo znotraj privilegiranega sloja. Avtorice imajo zagotovljeno ekonomsko lagodje in zato manj restriktivno življenje (prav tam), možnost ustvarjati, predvsem pa objavljati, medtem ko se delavskim ženskam bitka ni niti splečala niti so jo lahko, artikulirano v različnih oblikah umetnosti, prosto objavljale v javnem prostoru. Kot zapiše Angela Davis v knjigi *Blues Legacies and Black Feminism*, ki obravnava afroameriške glasbenice:

*Ker so postala dela črnih pisateljic devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja vse bolj dostopna preko projektov, kot je Schomburg Library Nineteenth-Century Black Women Writers, so se napori rekonstruirati črnsko feministično zgodovinsko tradicijo bolj usmerjali v tovrstna besedila. To, kar je predstavljeno za črnsko feministično tradicijo, torej ne upošteva idej, ki so nastale tako s strani revnih in delavskih skupnosti kot v njih, kjer ženske v zgodovini niso imele orodij in dostopa do objavljanih napisanih besedil. Toda nekatere revne črnske ženske so imele dostop do založnikov, ki so objavljali ‘oralne’ tekste. Še več, v dvajsetih letih 20. stoletja so cvetoče glasbene založbe iskale – in izkoriščale – mnoge črnske ženske. (Davis 1999, xi v Dragičević 2016, 194)*

Iz razredne pozicije objavljenih avtoric torej ne gre sklepati, da so objavljena dela edina nastala dela, je pa v njih mogoče razbrati heterogenost lezbičnih skupnosti in heterogenost znotraj posamezne lezbične scene. Prav to bo igralo pomembno vlogo v pričujočem ramisleku.

Dela lezbijk višjega in srednjega sloja so sicer objavljena v javnem prostoru, a se avtorice kot lezbijke družijo predvsem v zasebnosti, v zasebnih in pol-javnih *salonih*. Še več, kot pokažejo raziskovanja lezbične zgodovine v Združenih državah Amerike v okvirih štiridesetih in petdesetih let dvajsetega stoletja (Kennedy in Davis 2006; Faderman 2012), lezbijke višjega sloja vzdržujejo bolj varen, stereotipno heteroseksualen, tako imenovan

*feminilni* videz, ki jih ne umesti *a priori* med lezbijke. Njihova javna podoba je striktno ločena od zasebne<sup>5</sup>. Natanko zato je tudi pomembno, da se združujejo v zasebnosti. Še več, razredni dostop do širokega horizonta socialnih povezav in ekonomske zmožnosti organiziranja družabnih večerov omogočita sprejemljivo javno podobo, ne da bi pri tem (izrazito) trpelo socialno življenje. Za lezbijke iz delavskega razreda je mogoče ugotavljati ravno obratno. Tudi one zahajajo v salone, a v povsem drugačne salone; drugačne v tem, da gre za *javne* prostore. Medtem ko lezbijke srednjega in višjega razreda - ne le v Parizu, pač pa tudi drugod - svoja lezbična življenja živijo povečini v zasebnosti in v prijateljskih krogih znotraj salonov, lezbijke iz delavskega razreda zahajajo v bare oziroma točilnice (angl. saloon). V dvajsetih letih 20. stoletja je v Parizu več lezbičnih barov (Palmyre, Le Monocle, Sphinx, Fetish), a se v naslednjem desetletju družba vrne h "konservativnim heteroseksualnim identitetnim modelom, kar utiša gejevsko subkulturo in stigmatizira kolektivno lezbično identiteto. To pahne 'barsko sceno' v podzemlje in lezbijke odvrne od identificiranja s terminom 'lezbijka', ta strah pa bo prisoten do sedemdesetih let 20. stoletja." (Zimmerman, Bonnie 2000, 567). Vzporedno s prvim valom lezbičnih barov v francoski prestolnici se v Združenih državah Amerike izvaja prohibicijski zakon: "Alkohol je prepovedan; pravijo, da je namen tega prohibicijskega odloka zmanjšati revščino in celostno izboljšati življenja ljudi. Scena vzljubi speakeasy bare oziroma trgovine, kjer je alkohol dostopen (ilegalno, seveda). Ne le to, harlemski speakeasy bari so cilj vseh, ki želijo izkusiti homoseksualnost, ta epitom prepovedanega." (Dragičević 2016, 197) Natanko tja, v javne točilnice in potem prepovedane točilnice, kjer je bilo do nedavnega nezamisljivo srečati ženske, ki niso tudi seksualne delavke, pričnejo zahajati delavske lezbijke (Faderman 2012). Skratka, lezbijke višjega razreda se zadržujejo v zasebnosti, lezbijke delavskega razreda pa v javnih prostorih. Lezbijke delavskega razreda torej ključno pripomorejo k izstopu lezbijk iz nevidnosti in, bolj konkretno, k ustvarjanju lezbičnih socializacijskih prostorov, lezbičnih barov, "kar bo postala najpomembnejša javna manifestacija subkulture za naslednja desetletja, sčasoma pa bo privabila mlade lezbijke, ki nimajo delavskega razrednega ozadja." (prav tam, 80)

---

<sup>5</sup> Shari Benstock piše o novinarki Janet Flanner, ki iz Pariza poroča za revijo New Yorker; pravi, da je avtorica v tekstih sicer namenjala veliko prostora ženskam, a je svoje lezbištvo skrivala tako v javnosti kot v zasebnih zapisih. Janet Flanner se giblje tako v salonu Natalie Barney kot pri Gertrude Stein, Djuna Barnes jo upodobi v Damskem almanahu, najprej je v razmerju s pesnico Solito Solano, nato pa z Natalio Danesi Murray. Glej tudi Wineapple 1989.

Prvi lezbični bari so obči, pretežno heteroseksualni bari, ki postanejo *lezbični*, ko se vanje naselijo lezbijke. Gre za tiste prostore, v katerih se lezbijke počutijo relativno varne (Kennedy in Davis 2006) bodisi zato, ker lastniki s podkupovanjem organov nadzora preprečujejo racije in varujejo obiskovalke pred nadlegovanjem, ki bi ga lahko bile (in pogosto tudi so) deležne s strani heteroseksualne populacije, bodisi zato, ker gre za relativno skrite lokacije, ki jih morajo lastniki že tako varovati zaradi mnogih zakonskih prepovedi. Slednje velja predvsem za *speakeasy* bare. Takšne prostore so lezbijke najdevale, denimo, v času in prostoru tako imenovane *harlemske renesanse*, kjer se je zadrževala in umetniško ustvarjala afroameriška skupnost, tam so potekali kabarejski in *blues* performansi, obiskovala pa jih je tudi belska javnost, ki je iskala odmik od normiranosti vsakdanjega življenja (Faderman 2012; Dragičević 2016). Tam so imele obiskovalke možnost opazovati v tistem času nezamisljivo: v Harlemu je namreč vrsto let nastopala Gladys Bentley, glasbenica, ki je bila tudi Afroameričanka in razkrita lezbijka<sup>6</sup>. Nastope multiplo diskriminirane glasbenice na javnem odru je tako mogoče opazovati kot izrazito emancipatorne; lezbijkam v publiko so kazali na *možnost* javnega delovanja v zanje precej nevarnih družbenih razmerah.

In vendar za lezbijke barsko življenje v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja ni povsem varno. Kot ugotavljata Elizabeth Lapovsky Kennedy in Madeline Davis v knjigi *Usnjeni škornji, zlati čeveljci* (2006), ki sta izvedli več poglobljenih intervjujev z lezbijkami iz štiridesetih let 20. stoletja v newyorškem Buffalu, jim je pri vzpostavljanju varnejšega gibanja pravzaprav pomagala druga svetovna vojna: "Pomemben učinek vojne je bila - po njihovem mnenju - večja neodvisnost vseh žensk, zaradi česar so lezbijke postale bolj podobne drugim ženskam in težje izsledljive. /.../ Ni več bilo nenavadno, če so imele denar ali če so same zahajale v bare ali restavracije." (Kennedy in Davis 2006, 82). V 'zunanjem' svetu pa so bile venomer v območju nevarnosti homofobije in nadlegovanja, druženja v zasebnosti pa tudi niso mogle vedno izpeljati, saj mnogim ekonomski položaj dolgo časa ali sploh nikoli ni dopuščal resnične zasebnosti. Mlade lezbijke so bivale pri starših, kjer je bivala tudi grožnja homofobije. Če so že imele svoja stanovanja, so bila ta povečini majhna, prav tako pa je nanje prežala nevarnost sosedskega oprezanja (Kennedy in Davis 2006;

---

<sup>6</sup> Gladys Bentley je sama medijem sporočala, da je v razmerju z žensko, z belsko žensko, v nastopih pa je bila znana po predelavah besedil pesmi v seksualno eksplicitne verzje, ki so bolj ali manj odkrito izražali lezbično željo. Njeno življenje in pomen v konstrukciji lezbičnih skupnosti je podrobneje tematizirano v osmem poglavju dela *Slavne neznane: zvočne umetnice v konstrukciji družbe*. (Dragičević 2016)

Elwood 2000). Kjerkoli so bile, so bile v območju nevarnosti. Potrebovale so svoj prostor. Ta prostor so našle v jedru javnega življenja, v barih. Sprejetje lezbijk v barske prostore, večji občutek varnosti in javni odrski nastopi lezbijk, pozneje pa še *lezbični* bari so omogočili, da se je lahko pričela razvijati in nadaljevati lezbična skupnost in lezbična kultura.

Toda, kaj sploh pomeni *lezbična kultura*? V čem je specifična oziroma kaj je njena točka distinkcije od drugih kultur? V jedru lezbičnih kultur je, da gre za kulturo seksualne razlike. Tega ne gre razumeti površno; ne gre, torej, za partikularne prakse, ki potekajo v zasebnosti, pač pa gre za ugovor uveljavljenim družbenim normam. Zato je bistveno, da je lezbična kultura prisotna v javnem prostoru; sama prisotnost lezbijk v javnosti je nenehno drezanje v ustaljen družbeni red. Ta proces pa poteka preko izražanja spolne in hkrati seksualne razlike. Lezbijka v javnem prostoru je tako tudi feministično politično dejanje, saj ji je pripisan ženski spol, ki zarezuje v patriarhalne strukture. Prisotnost dveh lezbijk pa razbija še heteroseksualni družbeni red. Lezbijke se v štiridesetih in petdesetih letih oprimejo trenda seksualnega osvobajanja: “[H]eteroseksualni kulturi in še posebej represivnemu ozračju petdesetih [so] kljubovale s prisvajanjem lezbičnega seksa in s tem seksualne avtonomije [žensk]. Lezbična skupnost je bila ključnega pomena za oblikovanje seksualno pozitivne kulture, saj je omogočila okolje, ki je podpiralo alternativne ideje in vrednote.” (Kennedy in Lapovsky 2006, 384) Ključna je bila tudi v tem, da je kot skupnost, ki se je zadrževala v javnih prostorih, presegla in preprečila tematiziranje lezbijk kot deviantnosti nekaj razpršenih posameznic, kar bi prav zaradi partikularnosti pojavljanja ohranilo percepcijo lezbistva kot precej obrobnega, resnično redkega pojava, ki kot tak na eni strani ne posega pomembno v uveljavljene družbene strukture, na drugi strani pa je z lahkoto sankcioniran oziroma obvladan.

Ameriške delavske lezbijke v prvi polovici 20. stoletja morajo svojo lezbično kulturo izumiti; pred seboj nimajo oprijemljivih referenc, kot delavski razred tistega časa pa imajo tudi izrazito omejen dostop do poznavanja lezbičnih kultur, ki že potekajo v evropskem prostoru. Še bolj pomembno: preden se pričnejo združevati, so definirane v heteroseksualnih, predvsem pa medicinskih in psihomedicinskih ter uveljavljenih socioloških in religijskih kontekstih, ki jim pripisujejo patološkost, deviantnost, invertiranost, fiziološko in moralno

degradiranost, skratka, celostno *drugost* od družbeno zaželenih lastnosti (Ellis 1927)<sup>7</sup>. Šele ko se lezbijke povežejo v večjem številu, lahko pričnejo spreminjati diskurze, oblikovati kolektivno politično držo in kulturo. Njihovo združevanje v začetku poteka relativno ločeno ne le od heteroseksualne javnosti, pač pa tudi od gejevskih skupnosti. Skupnosti se združijo z osvobodilnim gibanjem za pravice lezbijk in gejev, da bi močnejše nastopile proti družbeni represiji, pri tem pa si pomagajo z drugimi civilnodružbenimi skupinami, recimo, z mirovniškim gibanjem, ki pa deluje na vseh področjih, tudi v umetnosti, tudi v glasbi. Najprej pa morajo oblikovati posamezne vezi, ki bodo s prepletanjem postale scena.

V zgodnjih lezbičnih vezeh se oblikujejo spolne vloge oziroma razmerja, ki jih imenujemo *buč-fem* in ki v predominantno heteroseksualnem prostoru povzročajo mnogo nelagodja. Obstoj lezbijk družba povečini ne priznava, saj se heteroseksualna razmerja utemeljujejo v reprodukciji, ki ji je inherentna prisotnost moškega spolnega organa; razmerja med lezbijkami so obravnavana kvečjemu kot romantična prijateljstva in kot takšna relativno neogrožujoča za družbeni red. Toda ta je direktno ogrožen, ko se v javnem prostoru pojavijo persone, ki jim družba pripisuje ženski spol, one pa se jim v vizualnem smislu zdijo 'moški'; to je, zdi se, da uprizarjajo moškost. Kot takšne še vedno niso povsem grožnja za družbeni spolno-seksualni red - četudi so deležne razžalitev, nadlegovanja in diskriminacije. Potem pa se v javnem prostoru pojavita dve ženski skupaj, ki sta videti kot heteroseksualni par; ena, *buč* lezbijka, je stereotipno maskulinega videza, ima kratke lase in nosi moške čevlje, in druga, *femica*, ki je stereotipno ženstvenega videza, lase ima dolge in nosi krilo. Kot takšni iz pozicije heteroseksualnega spektatorstva implicirata heteroseksualno razmerje - v smislu univerzalnosti heteroseksualnosti in v smislu opazovanja komplementarnih podob *bučarke* in *femice* -, ki predvideva participacijo moškega (falusa), a ga v tem razmerju ni (Kennedy in Davis 2006).

Iz tega izidejo mnogi ugovori, med drugim tudi lezbično-feministični, ki *buč-fem* konstelacijam očitajo reprodukcijo patriarhalnih razmerij, za tem pa lezbični teoretski kontraargumenti: "Toda bučarke in femice so transformirale heteroseksualne elemente, kot

---

<sup>7</sup> Povedano ne velja za čisto vse strokovnjake tistega časa. Psihiatrinja Blanche Baker v petdesetih zagotavlja, da homoseksualnost ni bolezensko stanje, njeni članki pa povzročijo mnogo nemirov v medicinski srenji. Leta 1958 svojo perspektivo predstavi v eni prvih radijskih oddaj o homoseksualnosti, *Homosexual in our society* na kalifornijski postaji Pacifica. Transkript oddaje je dostopen v julijski številki revije *Mattachine Review* iz leta 1960.

sta spolna drža in obleka, v unikaten lezbični jezik seksualnosti in emocionalnega povezovanja.” (Zimmerman 2000, 138) Kennedy in Davis ugotavljata tudi, da je šlo za “močno osebno kodo obnašanja, pa tudi organizacijsko načelo življenja skupnosti. Narekovale so način, kako naj se posameznice predstavljajo v vsakdanjem življenju, tako glede izgleda, videza in drža, kot seksualnosti.” (Kennedy in Davis 2006, 262) V pričujočem delu *buč-fem* vloge niso centralni predmet preučevanja. So pa pomembno vplivale na oblikovanje lezbičnih scen, obenem pa so že vrsto let predmet lezbično-feministične kritike, zato naj dodam besede Elizabeth Lapovsky Kennedy in Madeline Davis, ki v kratkem odstavku povzameta bistvo:

*Butch-fem kultura nedvomno črpa iz elementov patriarhalnega spolnega sistema; hkrati pa jih spreminja. Butch so bile maskuline, ne moški; fem so privlačile maskuline ženske, ne moški. Butch-fem vloge so torej predstavljale ženske, ki so si prilastile razliko, pravico do ljubezni žensk v času, ko je bilo na voljo malo drugih možnosti, če sploh katera. Maskulin videz butch je predstavljal njih in njihove fem kot drugačne in tako služil kot znak identifikacije za same lezbijke, pa tudi splošno javnost. Možnost medsebojnega prepoznavanja je bila bistvena za ustvarjanje drugačne kulture in identitete. (Kennedy in Davis 2006, 264)*

Pri *buč-fem* spolnih vlogah gre predvsem za *performativnost*, ki dopušča spremembe, inverzije: “Ideja, da sta buč in fem nekakšni 'repliki' ali 'kopiji' heteroseksualne izmenjave, podcenjuje erotični pomen teh identitet kot navznoter disonantnih in kompleksnih v ponovnem pojmovanju hegemonskih kategorij, ki jih omogočajo.” (Butler 1999, 157). Gre za performativne potenciale seksualnosti, spremenljivo materializacijo, ki deluje kot intenzivator in komunikator seksualne želje.

Zmes različnih vizualnih reprezentacij in performativnih praks seksualne razlike (obleke, rutke, moške preobleke, klobuki), specifični manierizmi, prevzemanje stereotipno moških praks (kajenje), vokabular, predvsem pa vzpostavitev lezbijke s tem, da sta prisotni *dve*, jim je omogočilo medsebojno prepoznavanje, združevanje in povezovanje v skupnosti, ki so bile morebiti najprej predpolitične<sup>8</sup>, toda v času so oblikovale (različne) politične drža, jih

---

<sup>8</sup> Ali je šlo resnično za predpolitično fazo, kot jo imenujeta Kennedy in Davis (2007), je morebiti potrebno

artikulirale in z njimi vstopile v javni prostor. Spoje specifičnih plasti izražanja seksualne razlike in njihovih ustvarjanj je potem mogoče imenovati lezbične kulture.

Natanko vanje pa se umesti glasba; ne nujno glasba avtoric lezbijk in ne nujno glasba z eksplicitno lezbičnimi besedili, pač pa glasba, ki je posredovana lezbijkam in ki jo lezbijke konzumirajo v prostorih skupnega bivanja. V prvi polovici stoletja se zgodijo vsaj trije širši družbeni momenti, relevantni za oblikovanje lezbičnih podob in scen: popularizacija oziroma večja dostopnost kinematografske kulture in glasbe, popularizacija literature, dostopne v prodajalnicah časopisov in trafikah, ter intenzivacija uporabe glasbe v subverzivne namene. Filmska produkcija in glasbeno-založniška industrija v Združenih državah Amerike doprinese k temu, da imajo tudi delavske lezbijke dostop do filmskih podob, ki bodo prispevale k oblikovanju njihovih vizualnih reprezentacij ter poslušanju in motrenju glasbenih zvezdnikov, ki jih bodo uporabile tako kot filmske, a še več, glasba, ki jo bodo poslušale, bo tista, ki jo bodo pri sebi in v javnosti predelale, na besedilih bodo izvedle lezbično apropiacijo in tako ustvarjale označevalce in reprezentacijske tehnologije lezbistva, skratka, podlago za lezbično kulturo in sceno. Na tem mestu se bom fokusirala na glasbo in glasbenike in glasbenice, pri katerih lezbijke črpajo v konstrukciji svoje identitete in oblik reprezentacij ter kreirajo lezbično sceno.

### 3 Glasba v konstrukciji lezbične scene

Vloge in pomena glasbe v barskem ali klubskem prostoru nikakor ne gre obravnavati le na površini. Glasba v specifičnem prostoru ni nikdar zgolj serija naključno izbranih zvočnih kompozicij, katerih naloga bi bila, da preprosto nadomestijo tišino ali nudijo zabavo. Tudi če je končni cilj zagotoviti izpad tišine ali vzpostavitev območja zabave, gre za izjemno kompleksne procese, ki vključujejo kulturne, politične, intelektualne predispozicije in stališča. Ko glasba *tvori prostor*, tvori tudi tisto, čemur pravimo *atmosfera* v prostoru; glasba prostor oblikuje tako, kot ga želi prezentirati oblast v prostoru. Oblast je v tem primeru upraviteljica bara, ki določi *tip* bara, natararica, ki izbira med radijskimi postajami, organizatorska ekipa kluba, didžejka itn., na mikro ravni tudi obiskovalka bara, ki izbere

---

ponovno premisliti oziroma vprašati, ali ni sama javna pojavnost lezbijke, to je, pojavnost dveh podob, ki jima je pripisan ženski spol in ki skupaj izrazita lezbično identiteto, politično dejanje.



pesem na džuboksu (ki pa ga je tja vendarle namestilo vodstvo bara). Izbira glasbe v prostoru je intencionalno dejanje. Ko je, dalje, glasba v nekem prostoru in času že izbrana, se ne ustvari zgolj atmosfera v statičnem smislu, pač pa atmosfera kot anticipator, tudi prospektivni imperator.

Elizabeth Lapovsky Kennedy in Madeline Davis poskušata na podlagi pričevanj rekonstruirati proces vzpostavljanja stika, flirta in zapeljevanja med lezbijkami znotraj lezbičnih barov v prvi polovici prejšnjega stoletja. Zapišeta takole:

*Če je bilo okolje primerno, so stvari verjetno potekale takole: če je fem videla osebo, ki jo privlači, je najprej nekoga, ki ga že pozna, vprašala po imenu izbranke in njenem statusu: 'Ali hodi s kom?' Če je ugotovila, da je dostopna, se je dvignila s stola in šla do džuboksa, ob tem pa prečkala črto pogleda butch tako tesno, kot je to le bilo mogoče. Potem je kar nekaj časa prebiralala seznam naslovov (čeprav jih je že dodobra poznala!), tu in tam z očmi oplazila in izbrala pesem, ki je naravnost pokazala njen interes. Če je butch bila v bližini džuboksa, je fem ostala tam, gledala plešoče ali se mimogrede pogovarjala z znanci, ves čas pa pogledovala k zeleni butch. (Kennedy in Davis 2006, 400)*

Zgodba se nadaljuje in prikaže proces, v katerem fem in buč delata izmenično simbolne korake, nato jih izvajata na plesišču, vsak korak (znak) se referira na drugega in tako naprej *ad infinitum* (Deleuze in Guattari 2005). Kar pa želim iz citiranega pasusa izpostaviti, je *komunikacija interesa brez besed*; molčeče izrekanje, brezstični stik, ki se ustvarja v verigi posredovanj znakov med lezbijkama. Brezstična komunikacije je mogoča, če/saj glasba in besedilo glasbe izrekanje opravita namesto posameznice v prisotnosti druge posameznice.

Če je funkcijo glasbe mogoče razumeti tudi v smislu ritmiziranega krotanja kaosa, je v citiranem primeru glasba polno v svoji funkciji. Naj si poskusim zamišljati lezbično povezovanje preko zvokov v specifičnem družbenem kontekstu: posameznici med seboj v prvem stiku ne rečeta ničesar. Njun stik je obtežen z mnogimi predzgodovinami - zavrnitvami, negotovostjo, različnimi ozadji - in družbenimi vplivi; živita v času in prostoru izrazite homofobije, obe izkušata zgodovinsko in partikularno represijo na ravni spola in

seksualnosti, izrekanja seksualne razlike nista vajeni, saj je to tudi nevarno, in vendar želita natanko to razliko, ki je med njima pravzaprav enakost, izraziti. Še več, ne želita ali ne zmoreta je še obelodaniti kot splošno stališče, pač pa jo želita sporočiti ena drugi kot željo ene do druge. Glasba, ki poteka v tem kontekstu, napolni prostor, ki bi bil sicer prostor lezbične 'tišine' in bi jima ukazoval na eno samo možnost povezovanja, to je možnost eksplicitnega, verbaliziranega izrekanja. Tega bi bili deležni vsi prisotni, njuna intimna želja bi bila preko izrekanja materializirana. Dalje, glasba, ki prihaja iz džuboksa, je praviloma popularna glasba. Zanj je značilna ritmična repetitivnost; gre za set senzoričnih vibracij, ki kreirajo "čisto intenziteto, direkten vpliv na živce in organe telesa" (Grosz 2008, 22; Elizabeth Grosz ponuja v citatu svoje branje Gillesa Deleuza, ki pravi, da glasba "telesom odvzame inertnost, materialnost njihove prisotnosti: *raztelesi* telesa." (Deleuze v Grosz 2008, 21)). Prav v tem je mogoče iskati temelje, na katerih glasba deluje kot mediator; kompozicija zvokov dovaja senzacije, ki jih (prej) ni bilo mogoče zaznati, kaj šele deklarirati.

Da se lahko lezbijki izrečeta, pomeni, da sta najprej v procesu konstrukcije svojih identitet, v tem pa sodeluje (tudi) glasba. Georgina Born (2000) piše, da obstajata dva osnovna modela teoretiziranja glasbe in družbenokulturne identitete. Prva, starejša, tako imenovana *homološka* teorija poskuša trditi, da glasba reflektira družbene relacije in strukture. Kritika modela je v tem, da poskuša fiksirati, hipostazirati družbenokulturne identitete, ki pa se vendarle kažejo za fluidne, ne trdne. Druga, novejša, tako imenovana *procesna* teorija se oblikuje iz kritike prve in pravi, da "glasba ne reflektira ničesar; nasprotno, glasba ima formativno vlogo v konstrukciji in transformaciji družbenokulturnih identitet. V tem pogledu glasba ustvarja skupnosti ali scene; dopušča poigravanje, performativnost in domišljjsko eksploracijo identitet." (prav tam, 31) Born predlaga združitev obeh teoretskih modelov, skratka, vzpostavitev tretjega, po katerem glasba tako konstruira 'nove' identitete kot tudi reflektira, reprezentira obstoječe: "Družbenokulturne identitete niso preprosto konstruirane v glasbi; to so 'predhodne' identitete, ki postanejo dinamično utelešene v glasbenih kulturah, ki potem tudi vzpostavljajo reprodukcijo teh identitet - ne gre za pasivni proces refleksije." (prav tam, 32) Ta model predlagam za teoretski okvir, v katerem je mogoče analizirati kompleksnost na videz preproste vsakdanje situacije, ki je pričetek subjektiviranja dveh person (ne katerihkoli) ob neki (ne katerikoli) pesmi v nekem (ne kateremkoli) prostoru in je temeljni korak v tvorjenju lezbične scene.

Poudarjanje, da ne gre za katerekoli osebe, pesmi in prostore, ni slučaj; kajti, govorim o osebah, ki sta lezbijki oziroma sta to v postajanju. Njuna lezbična identiteta se lahko oblikuje in reprezentira zgolj v njenem stiku. S pomočjo besed Terese de Lauretis: lezbijka ni nikdar ena sama, pač pa sta za to potrebni dve. (Lauretis 1998, 24) Da se srečata in spoznavata v javnem prostoru (baru, klubu), je enako pomembno. Spoznavanje v zasebnosti bi ju razbremenilo prisotnosti javnosti; razbremenilo bi ju nevarnosti izrekanja seksualne razlike v širšem, relativno nevarnem prostoru, ohranilo bi ju v *klozetu* in zgodovinski odsotnosti seksualne razlike v družbi, prav tako pa bi jima olajšalo izrekanje intimnihemocij v okolju, širšem od njiju samih. In nazadnje, prav pesmi, ki si ju predvajata, ko se pričenjata spoznavati oziroma *zato*, da bi se pričeli spoznavati, so tiste, ki jima omogočijo izraz specifične želje - romantične in/ali erotične, *lezbične* želje. Kako lahko torej izraz lezbične želje oziroma lezbične identitete postavimo v kontekst tesne relacije glasba - družbenokulturna identiteta?

Kulturo lezbijk pomembno zaznamuje obča popularna kultura. Njihove referenčne točke so v glasbenikih (in filmskih igralcih), ki uprizarjajo mladostnost, potenco, vitalizem. So javne persone, po katerih se zgledujejo mnogi moški, in so objekt seksualnega občudovanja heteroseksualnih žensk. Lezbijke pa njihove podobe uporabijo za subverzijo; prevzamejo in predrugačijo jih ter tako na eni strani demolirajo uveljavljene norme vizualnih reprezentacij spolov, na drugi pa, ko performativne prakse spnejo s svojo seksualno razliko, konstruirajo *nove*, lezbične spole. V kontekstu oblačil, na primer, to pomeni, da si segment lezbijk namesto tipično 'ženskih' oblačil nadene trdo škrobljene srajce, velike zapestne gumbe, nizke (moške) čevlje z vezalkami namesto jermenčkov, suknjiči postanejo del celote v štiridesetih letih, ko se njihov ekonomski status malce izboljša, sčasoma pa krila nadomestijo hlače. Frizure bučark so bolj pogosto kot ne kratke, česar niso mogle skriti v življenju izven lezbičnih scen, zato gre to razumeti kot simbolno, politično držo. (Kennedy in Davis 2006, 5. pogl.) Inspiracijo pogosto najdejo pri glasbenih zvezdnikih, kot so Elvis Presley, Buddy Holly, Perry Como in Richie Vallens. Nato Marlene Dietrich, ki je znana po nastopanju v moških preoblekah, v šestdesetih poje pesem *My baby just cares for me*, pri čemer besedilo priredi. Zaimsek obdrži, torej, ko poje o svoji 'baby', poje o 'njej' in pravi, da *je njej vseeno za Elvisa Presleya, Perryja Coma in Marlona Branda*, saj ima raje, da jo za roko drži ona (Marlene).

Če intrarelacijskost glasbe in kulture umestim v citirani primer zapeljevanja med dvema lezbijkama ob džuboksu v lezbičnem baru in nadaljujem z zamišljanjem procesa tvorjenja lezbičnih vezi: Ko lezbijka (recimo, *fem* lezbijka) preko džuboksa spusti pesem Elvisa Presleyja *Can't help falling in love* (Blue Hawaii, RCA Victor, 1961) gre morebiti za pesem, ki jo je slišala že v zasebnem (domačem) okolju in javnih prostorih; kot lezbijka je razmišljala o potencialni ljubimki, ki ji poje prav to ljubezensko pesem, govori ji, kako v ljubezni morebiti ni priporočljivo hiteti (*I only fools rush in* ^), a si kar ne more pomagati, da se ne bi vanjo zaljubila (*but I can't help falling in love with you* ^), kajti nekatere stvari v življenju so determinirane z usodo (*some things are meant to be* ^). Pesem morda posluša tudi druga lezbijka (recimo, *buč* lezbijka), a njena pozicija je obratna; zavzame pozicijo sporočevalke; ona je tista, ki svoji (potencialni) ljubimki poje, kajti ona je tista, ki za performans svojega lezbičnega spola črpa tako iz podobe izvajalca pesmi (Elvis Presley) kot tudi iz besedil njegovih pesmi - te so pretežno ljubezenske in "seksualno agresivne"<sup>9</sup> (Tasker 1998, 62), v njih nagovarja ljubimko, ki je ženska, v kolikor je on heteroseksualni moški<sup>10</sup>.

Vsaka izmed lezbijk v pesmi vpisuje svoje romantične in seksualne želje do *druge*. Takrat heteroseksualno naracijo apropiira lezbična. Ko to počneta ločeno, skratka, v samoti, ki je samota tudi, ko sta v javnem prostoru, a svoje želje ne izrazita, njune želje obstajajo zgolj v obliki fantazije; ta še ne implicira možnosti realizacije; zamišljata si *utopijo*. Fantazija se lahko zdi boljša alternativa - od obstoječe samote, osamljenosti, umeščenosti v heteroseksualno družbo itn. -, ne pa tudi zgodovinsko možna - v kolikor lezbijka ne pozna drugih lezbijk, vedenje ima le o svoji želji, ki je drugačna od družbeno določene; enako velja, če lezbijka pozna druge lezbijke, sama pa nima izkustvene podlage - in izvedljiva - da lahko prične postajati lezbijka, morata biti dve. Ko pa se srečata, recimo ob džuboksu, se fantaziji lahko materializirata v obliki *možnosti* realizacije. Pri tem upoštevam, da je moral za njuno srečanje najprej obstajati relativno (nikdar povsem) varen prostor srečanja, ki je v našem primeru lezbični bar; prav specifičen prostor odpre fantaziji vrata v proces materializacije želje v obliko *možne* realnosti. Relativna varnost prostora in obstoječe (ali pa še ne) kode

---

<sup>9</sup> Recimo pesmi *I love you because* (Elvis Presley, RCA Victor, 1956), *Loving you* (Loving you, RCA Victor, 1957), *Kiss me quick in I'm yours* (Pot luck, RCA Victor, 1962), *Thinking about you* (Promised land, RCA Records, 1973) itn.

<sup>10</sup> Yvonne Tasker Elvisa Presleya obravnava kot seksualno ambivalentno persono oziroma podobo; pri njem najde hkrati feminilne in mačo poteze.

zapeljevanja med lezbijkami pripeljeta prvo k džuboksu. Tam, kot je zapisano v citatu, izbere pesem. Bistveno: ne izbere katerekoli. Ker želi svoji izbranki sporočiti interes, je mogoče ugibati, da izbere tisto, ki je ustvarjena znotraj uveljavljenih diskurzov interpretacije romantične želje in/ali erotike<sup>11</sup>.

S tem, ko je v prostoru prisotna druga lezbijka, želja kot ideja (fantazija) šele in natanko takrat lahko prične postajati *realna* (možna) možnost. Utelesitev želje v drugi je trenutek, ko, prvič, postane lezbijka mogoča, in drugič, partikularna želja posamezne lezbijke postane možna izven fantazijskega okvirja. Toda lezbijka (ali pač kdorkoli) se s tem ne zadovolji. V jedru njenega delovanja je približevanje k realizaciji želje. Ne nazadnje je lezbijka v falocentrični zgodovini civilizacije zapisana kot nezmožna, kot fenomen, ki v materializirani obliki ne obstaja. Prvi korak - prisotnost obeh v prostoru - in drugi korak - poizvedovanje ene o drugi ('Ali je samska?') - odpre vrata celotnemu maršu lezbičnega barskega zapeljevanja; brez besed in v ritmu sentimentalne, seksualizirane, erotizirane koračnice.

Druga lezbijka (*buč*) se prvi (*fem*) pridruži pri džuboksu. Elvis Presley (ali kateri drug glasbenik) zapolni prostor z zvočno in verbalno izraženo sentimentalnostjo. Ko se druga *buč* pridruži, gre za aktivacijo performiranja spolnih vlog, to je, aktivacijo performativnih mehanik lezbičnih spolov. *Bučarka*, ki pride k *femici*, pride kot persona lezbičnega buč spola. To pomeni, da pride z *buč* podobo in manierizmi, ki so se oblikovali iz priljubljenih podob, kot je Elvis Presley. Njena prisotnost ob džuboksu, kjer je *fem* lezbijka, ki je izbrala prav določeno pesem, zmore ustvariti to, kar imenujem *dvosmerni transfer želje preko zvočne kompozicije*. S tem mislim prepis podobe lezbijke, ki jo druga lezbijka opazuje, v konzumirano zvočno kompozicijo in v podobo, ki se ji izrisuje ob hkratnem konzumiranju glasbe in opazovanju tiste pred seboj, ter prepis v drugo smer, ki je prepis konzumirane zvočne kompozicije v lezbijko, ki jo opisuje.

Če ponazorim na primeru: lezbijka A ali lezbijka B je izbrala pesem, v kateri izvajalec govori

---

<sup>11</sup> Gre torej za pesmi, ki jih sestavljajo tiste zvočne in verbalne kode, ki na relativno konvencionalne načine izražajo ali implicirajo pozitivno interpretirane sentimente, denimo, nežnost in naklonjenost, v besedilih govorijo o ljubezni, bližini, lepoti, na takšen način opisujejo telo in značaj opevanega objekta želje itn. Skratka, gre za tako imenovane ljubezenske pesmi, ne pa, recimo, pesmi upora in revolucije ali pa takšne, v katerih bi izvajalka oziroma izvajalec govoril o eksistenčnih problemih, družbenih neenakostih, vojnah, okoljskih problemih ...

o naklonjenosti do neke osebe; lezbijka A prepíše opazovano lezbijko B v pesem in izvajalca ali izvajalko. Nenadoma je ona (B) tista, ki poje pesem, ona lezbijki A reče *I can't help falling in love with you* in ona se v nečem v grobem sklada s podobo izvajalca ali izvajalke. Konzumirana pesem takrat nadomesti izrekanje lezbijke B; dovolj je, da je prisotna oziroma v stiku - denimo, s pogledom - z lezbijko A, ki pa ji prisotnost in stik afirmirata interes druge ter komunicirata svoj interes, saj je prav tako prisotna. To, da se izreka s pesmijo, pa pomeni, da je izvršen tudi transfer pesmi nanjo; ona (A) uteleša vsebino svoje fantazije ob konzumiranju *te* pesmi. Proces je, skratka, dvosmeren: lezbijka A je prenesla lezbijko B v pesem (vsebino in podobo izvajalca) in lirični nagovor je usmerila nase, s čimer je materializirala svojo fantazijo in omogočila (locirala) *možnost* realizacije želje. V tem kontekstu je glasba komunikacijski mediator. Proces je podoben, a obraten, ko se spolni vlogi s pesmijo zamenjata: lezbijka A umesti *sebe* v pozicijo izrekanja, ki poteka na mestu pesmi in njenega izvajalca oziroma izvajalke; in obratno, vsebino in morebiti podobo izvajalke oziroma izvajalca utelesi. Obeh pozicij - transfer opazovane lezbijke ali transfer sebe - ne bi bilo potrebno ločevati. Ne nazadnje lahko potekata oba procesa, to je, obe lezbijki lahko prehajata med pozicijama (ker nista fiksni) in obe lahko pri sebi in pri drugi določita enaki (zrcalni) poziciji, saj sta z lezbično apropiacijo že presegli dominantno spolno strukturo. Kako, če sploh, prehajata, je odvisno od spolne vloge, ki jo v dani konstelaciji zavzameta oziroma performirata. Situacija, v kateri skladno določita različni poziciji - lezbijka A vpiše lezbijko B, lezbijka B pa v pesem vpiše sebe - je na primer tista, v kateri so izrazito opazne *buč-fem* vloge. Če vztrajam pri pesmi Elvisa Presleyja in če lezbijko A opredelim za *fem* lezbijko, lezbijko B pa za *buč* lezbijko, potem je lezbijka A naredila transfer lezbijke B v pesem in podobo Elvisa Presleyja ter pesem in podobo Elvisa Presleyja pripela lezbijki B, saj je to storila z upoštevanjem vedenjskih in vizualnoreprezentacijskih kod; v lezbijki B, ki kot *buč* lezbijka stoji pred njo obuta v moške čevlje na vezalke, oblečena v trdo škrobljeno srajco ter s kratko postrizženimi in nazaj počesanimi, skrbno naoljenimi lasmi, prepozna *buč* lezbijko, ki se ji sklada s podobo *in* naracijo priljubljenega izvajalca, potem je *buč* lezbijka tista, ki ji poje, dvori, jo zapeljuje, izreka besede naklonjenosti, četudi ves čas molči. Še več, lezbijka A tako pri sebi utrdi vlogo *fem* lezbijke.

Če glasbo zamenjam, če se pesem zamenja, če torej ne poje več Elvis Presley, pač pa, denimo pesem Nancy Sinatra *Let it be me* (How does that grab you?, Reprise Records, 1966) gre sicer

še vedno za ljubezensko pesem, a se *buč* in *fem* spolne vlog drugače (obratno) aplicirajo na pesem in pesem se drugače razporedi na poskušalki. Pesmi nista izbrani naključno. V kontekstu besedila je med njima pomembna razlika, opazovati pa jo je mogoče v naraciji. Pesem Elvisa Presleyja *I can't help falling in love* postavlja izvajalca, ki je moški, v aktivno vlogo. On je tisti, ki se - četudi le zato, ker si pač *ne more pomagati* - zaljubi (vanjo). Jaz nagovarja *Drugo*. V pesmi Nancy Sinatra *Let it be me* pa je ona naratorica, toda njena pozicija je pasivna; čaka, da bi *on* (Jaz) izbral njo (*Drugo*). Ona bo prenašala gorje (*I'll bare the sorrow* ^), ne glede na davek (*no matter what the price is* ^), vedno znova (*through each tomorrow* ^) se bo žrtvovala (*I'll make the sacrifices* ^); ne želi, da bi jo pustil samo oziroma osamljeno (*so never leave me lonely* ^), želi si, da bi ji zagotovil, da ljubi le njo (*tell me you love me only* ^), moleduje ga, naj bo ona njegova ali njena izbranka (*and so i beg you / let it be me* ^).

Površen razmislek bi morebiti zopet napeljal na lezbično-feministični ugovor spolnim vlogam *buč-fem*, očital bi jim reprodukcijo moškocentristične konstelacije. Toda ne, kajti ravno v tem, da ima ena lezbijka pred seboj podobo druge lezbijke, ki ima prav tako pred seboj podobo lezbijke, skratka dve personi, ki performirata *lezbični* spol, se center, ki je najprej v univerzalnem 'moškem' prestavi. A ne v žensko. Če upoštevam ugotovitev Monique Wittig, ki že v prvi povedi eseja *Kategorija spola* zapiše, da "večnost spolov in večnost sužnjev ter gospodarjev izhajata iz istega prepričanja; tako kot ni sužnjev brez gospodarjev, tudi ni žensk brez moških," (Wittig 2000, 10) vidim ne le, da v našem kontekstu in branju ni moškega (kot univerzalne instance), temveč da zato tudi ženske ni. Podobi obravnavanih lezbijk sta performirana spola, ki se oblikujeta v hiperdominantnem, *edinem znanem*, patriarhalnem redu, a ga povsem predrugačita; nista niti moški in ženska niti ženska in ženska, pač pa sta *lezbijki*. To poanto večkrat poudarjam zato, ker je natanko tu mogoče opazovati izrazitost reza, ki se zgodi z lezbično apropiacijo zvočne kompozicije in podobe izvajalcev pesmi, nastalih znotraj patriarhalnega in heteronormativnega družbenega reda. Elvis Presley, ki poje lezbijki A, v lezbičnem baru ob džuboksu in ob prisotnosti lezbijke B, ni več Elvis, pač pa je lezbijka, ki si ne more pomagati, da se ne bi zaljubila v drugo (lezbijko), tisto, ki stoji pred njo.

Scenarij, opisan v nadaljevanju prvotno citiranega pasusa, se še naprej oblikuje okoli glasbe:

“Če je fem želela plesati, je rekla butch, da je to ena njenih najljubših pesmi; s tem je dala informacijo, da bo privolila v ples.” (Kennedy in Davis 2006, 401) Pesem, ki jo je torej izbrala prva, ju je najprej pripeljala malce bližje - k džuboksu -, kjer se je lahko ne le nadaljevalo spogledovanje, pač pa se je lahko vzpostavil telesni stik. Glasba tudi na tem mestu odigra ključno vlogo, saj narekuje ritmičnost in senzualnost gibov, omogoča izraz seksualne želje in dopušča razbirati njeno prisotnost ali odsotnost pri drugi, nato *vez*. Prvi ali naslednji člen lezbične scene ali tiste v postajanju je tako vzpostavljen.

### 3.1 Emancipatorni potencial glasbe na lezbičnih scenah

Po eni strani bi bilo mogoče ugotavljati, da glasba s tem, ko jo lezbijke uporabljajo za blaženje nelagodja ob razkrivanju intimne - romantičnega/seksualnega interesa do druge ter lezbične identitete - upočasnjuje procese izstopa iz klozeta; lezbijke se spogledujejo, ničesar ne izrekajo in ključen moment emancipacije - razkrivanje seksualne (in spolne) razlike - predstavljajo v časovno nedoločen trenutek, saj jim venomer na pomoč priskoči glasba. Toda ne: glasbo je potrebno v tem kontekstu motriti kot orodje emancipacije. Lezbijke jo uporabijo za celovito senzibilizirano komunikacijo; ta pa poteka v javnem prostoru (baru), vsem na očeh in v tem smislu je *že* javno razkritje lezbištva. Nadaljevanje razkritja poteka na plesišču, kjer se spne s telesnim stikom, nato pa še v širjenju in utrjevanju lezbične scene; nova ljubimka neke lezbijke postane vsaj začasno del njene skupine prijateljic in obratno. Scena se tako hkrati širi in kondenzira; povezav med posameznicami na enem mestu je vse več, nenadoma ne gre več za osamljene primere, pač pa za kolektiv, kar povečuje vidnost lezbijk, medsebojno poznavanje pa pomeni še širjenje komunikacijskih kanalov; lezbijke si pomagajo pri pogostih policijskih racijah v barih, obveščajo se o novih barih, ki so jih pričele zasedati lezbijke, kasneje se obveščajo o barih, ki jih upravljajo lezbijke, ti bari pa nastanejo natanko zato, ker se pokaže, da obstaja relevantno število lezbijk, ki si želijo oziroma *potrebujejo* svoj prostor. Če je mogoče reči, da je glasba sicer pripomogla k oblikovanju marsikaterih romantičnih vezi, a da se te pogosto razdrejo, jih gre vendarle opazovati tudi onkraj sentimentalnih podtonov; gre za dolgoročne povezave, ki se pletejo v mrežo - lezbično sceno kot kontinuirano skupino lezbijk v nekem prostoru, številčnost pa na koncu vodi v opolnomočenje, nujno za oblikovanje političnega gibanja.



Scenotvorni in politični potenciali glasbe na lezbičnih scenah se izrazito pokažejo konec šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja v Združenih državah Amerike, ko se zgodi proliferacija relativno razkritih lezbijk glasbenic. Zapisano naj nikakor ne zapelje misliti, da pred sedemdesetimi leti 20. stoletja lezbijke niso ustvarjale pesmi z lezbično naracijo ali da niso nastopale. Prav nasprotno, poleg primera blues pevke Gladys Bentley, ki jo omenjam v uvodu, in lezbičnih konotacij v delih Marlene Dietrich, najdem v zgodovini bogastvo pesmi glasbenic lezbijk, ki so v zvočnih delih izrazile svojo seksualno razliko: denimo, Bessie Smith ali pa Gertrude 'Ma' Rainey, ki konec dvajsetih let 20. stoletja v pesmi *Prove it on me blues* "portretira prav takšno 'divjo žensko', ki afirmira svojo neodvisnost od ortodoksnih norm z drznim razglášanjem svojega lezbištva." (Davis 1998, 39) Chavela Vargas (1919- ) izraža svojo lezbično identiteto na odru, kjer flirta z ženskami v občinstvu, v klube pa včasih vstopi z motociklom. (Zimmerman 2000) Onkraj popularne glasbe 20. stoletja pa je mogoče najti množstvo kompozitork lezbijk, ki v zvočnih kompozicijah tematizirajo ljubezen in strast do žensk. Če se ozremo zgolj po 20. stoletju, gre omeniti kompozitorke Ethel Smyth (1858-1944), Pauline Oliveros (1932-2016), Anneo Lockwood (1939- ), Ruth Anderson (1928- ), Madelyn Byrne, Lori Freedman, Louise Talma (1906-1996), Lindo Montano (1942- ), Paulo Kimper (1956- ), Nurit Tilles, Eve Beglarian (1958- ), Jennifer Higdon (1962- ). (Zimmerman 2000; Brett in drugi 2006; Mockus 2008; Leonard 2014)

Lillian Faderman ugotavlja v delu *Odd girls, twilight lovers*, da je bila v sedemdesetih letih 20. stoletja glasba morda najbolj učinkovita izrazna forma v doseganju širokega razpona in politiziranja ciljne javnosti:

*Glasba žensk je pritegovala ogromne množice na koncerte in ženske festivale ter vstopila v domove velikega števila lezbičnih feministk s samoaktualizacijskimi besedili o lezbičnih politikah, lezbični ljubezni, lezbični enotnosti. Glasba, povečini navdahnjena z ljudsko umetniško tradicijo, ni le pripomogla k ustvarjanju skupnosti preko združevanja žensk, pač pa tudi [politično] opremljala za skupno stvar. (Faderman 2012, 220).*

Glasbenice lezbijke so popularno glasbo pogosto uporabljale za diskurzivno subverzijo: "Na

primer, v [pesmi] 'Hello, Young Lovers,' je pevka [verz] 'I've had a love like you' zamenjala z verzom 'I've had a butch like you.'" (Faderman 2012, 221) Lezbična apropiacija predvidoma heteroseksualnih verzov je pri lezbijkah glasbenicah pogosta praksa. Gre za pomembno strategijo prevzemanja in subvertiranja dominantnih diskurzov in dikcij, saj jo avtorice umestijo v pol-javni in javni prostor. Anno Mungen izvore spreminjanja besedil (proces imenuje *queering the song*) najde v kabarejskih performansih zvočnih in/ali vizualnih kraljic preoblek (*drag queens*) in poudari, da z nosilci zvoka vizualni del performansa sicer izgine, a prav s tem poudari avralno izkušnjo. (Mungen 2011) Navaja primer gramofonske plošče iz leta 1927, na kateri umetnik Paul O'Montis poje pesem *Was hast du Gefühle, Moritz?* (sl. *Kaj čutiš, Moritz?*). Pesem tematizira Moritza, moškega, ki nekako ni prepričan, koga naj ljubi in kdo sploh naj bo; vseč so mu tako moški kot ženske. Prehajanje med različnimi željami in občutji oziroma dualnost želje izvajalec v odsotnosti telesa izrazito artikulira preko manipulacije svojega glasu - spreminja višine, poje 'nizko', nato poje 'visoko' -, kar je mogoče razumeti kot artikulacijo prehajanja med spoli in seksualnimi identitetami.

Toda preobleka in specifična naracija, obe hkrati v opoziciji od predpostavljene 'osnovnega' spola - tistega, ki ga za izvajalko predpostavlja občestvo onkraj odrskega performansa - zmoreta natanko zaradi percepcije performansa kot umetniške forme, ki jo opazovana persona upodablja *zgolj* v umetniške namene, v javnem družbenem prostoru pri občinstvu ohranjati prisotnost heteroseksualne konstelacije; performans lahko venomer deluje kot dogodek, ki ne posega v družbeni red. Kar je eden prvih ali vsaj temeljnih vstopov spolne in seksualne razlike v javni prostor, ima nevarnost vzdrževanja dominantnih družbenih norm. Gillian Rodger ugotavlja, da so mnoge *drag* umetnice in umetniki pravzaprav to tudi želeli. Avtorica obravnava kralje preobleke (tako imenovani *drag kings*) v zadnji tretjini 19. in prvi tretjini 20. stoletja; pokaže, da so se ob prelomu stoletja z intenzivirano stigmatizacijo homoseksualnosti performerke trudile ustvariti distanco do potencialnih asociacij svojih osebnih življenj s svojimi odrskimi podobami. Za primer navaja umetnico, ki se je s pomočjo osvetljenih zaves (angl. *shadow screen*) preoblačila kar na odru in tako občestvu signalizirala, da gre resnično *zgolj* za glasbenogledališko *vlogo*, ne njeno identiteto. Kot drugi način ločevanja umetniškega performansa od 'realne' identitete izvajalke navaja manipuliranje z glasovnimi specifikami. Pravi, da so imele pevke povečini visoke glasove (mezzosopran in

sopran), kar je na odru venomer spodkopavalo že samo misel publike na potencialno maskulnost in zato potencialno lezbištvo pri izvajalki. Tretjo strategijo distanciranja od homoseksualnosti pa najde v spreminjanju naracije; če so avtorice pred obdobjem zaostrovanja homofobnih družbenih diskurzov pele pretežno v prvi osebi, se na prelomu stoletja nagovor spremeni v tretjeosebnega, kar izvajalko eksplicitno loči od performirane vloge. (Rodger 2002) Zdi se, torej, da gre tako v želji po homoseksualizaciji performansa kot pri distanciranju od homoseksualnosti za posege v vidno in nevidno ali, bolj precizno, v vidno in *slišno*. V obeh primerih pa je iz perspektive spektatorja mogoče ohranjati področje heteroseksualnosti. Četudi je lahko odrski izraz homoseksualnosti ekspliciten, je ločnica med odrom - prostorom umetniške vsemogočnosti, druge realnosti - in občestvom, ki v dogajanju na odru participira zgolj začasno in z vedenjem, da je v prostoru umetnosti, določena že s postavitvijo (oder ločen od sedišč); ustaljena družbena realnost je sicer lahko na odru izzvana, performativne umetnosti dvajsetega stoletja, ki občinstvo vključijo v sam performans in zabrišejo meje 'realnim' in umetniškim, jo lahko povsem zamajejo, a zmore kljub temu ostati neokrnjena.

Enako je mogoče reči za artikuliranje seksualne razlike v pesmih na nosilcih oziroma mediatorjih zvoka (gramofonske plošče, tudi radijski sprejemniki), saj iz uprizoritve razlike (seksualne, spolne, kulturne ...) odvzamejo tudi telo. Ekspliciten rez v uveljavljen družbeni red je šele javno deklariranje umetnice, ki pokaže, da je njena odrska podoba skladna z podobo v vsakdanjem življenju oziroma s specifično identiteto.

Če so na takšen način delovale glasbenice lezbijke v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je bilo že globoko v teku homoseksualno gibanje, drugi val feminizma, politični potencial glasbe pa se je kazal že v mirovniškem gibanju in avtorjih, kot sta Joan Baez in Bob Dylan, je, kot rečeno, korenine popularne glasbe lezbijk mogoče najti že v začetku stoletja pri afroameriških blues glasbenicah, kot so Gertrude 'Ma' Rainey, Bessie Smith, še posebej pa Gladys Bentley. Slednja je bila pri javnosti znana po spreminjanju besedil, ki jih je eksplicitno erotizirala, tudi *polezbila*, na odru je flirtala z ženskami v občinstvu in jih vabila k sodelovanju v izrekanju vsega, kar je bilo v družbi označeno za *obsceno* in *opolzko* (Dragičević 2016). Gladys Bentley je na odru nastopala v moškem fraku, na glavi je nosila cilinder, v roki pa hodilno palico. Čeprav je tudi onkraj odra nosila kravato in imela kratko

postržene lase, bi jo bilo mogoče uvrstiti med *kralje preobleke*, vse od naštetega pa bi jo lahko tudi ohranilo v kontekstu umetniškega poigravanja z vizualnimi reprezentacijami spolov in seksualnosti in podvrгло 'nevarnosti' umestitve v heteroseksualni okvir. Predlagam, da jo namesto za *kralja preobleke* imenujemo za *buč lezbijko*. Kajti v obdobju, ko je bila homoseksualnost še vedno kriminalizirana, lezbištvo pa tabuizirano oziroma zgodovinsko neobstoječe (Lillian Faderman 2002; Cusick 2015, kjer oriše koncept *donne con donne*), je Gladys Bentley svojo odrsko podobo združila s tisto v vsakdanjem življenju in, to je še posebej relevantno, javno deklarirala, da je lezbijka<sup>12</sup> (Dragičević 2016). Lezbična apropiacija besedil popularnih pesmi tako z drugim valom feminizma in z oblikovanjem lezbičnega feminizma sicer eskalira, a ima ta val izvore v času pol stoletja prej. Delovanja person, kot je Gladys Bentley, tako ne gre razumeti kot predpolitična, tista, ki jih ni mogoče uvrstiti v konvencionalna pojmovanja političnih dejanj, pač pa kot izrazito politična delovanja, ki direktno zarezujejo v utrjene družbene strukture. Glasbeno ustvarjanje in podobe blues pevk so tako pravzaprav pionirske poteze lezbičnega feminizma, ki se ima zgoditi več desetletij kasneje (Davis 1998; Zimmerman 2000).

V sedemdesetih letih 20. stoletja število glasbenic lezbijk, kot rečeno, izrazito naraste. Glasbenice zopet združijo zvočnost in vizualne reprezentacije lezbičnih identitet; nastopajo pred lezbično in heteroseksualno javnostjo, a ne kot *kralji preobleke*, pač pa kot lezbijke. Leta 1969 napiše glasbenica Maxine Feldman tik po stonewallskem uporu pesem *Angry Atthis*, leta 1971 Madeline Davis objavi pesem *Stonewall Nation* in *From the Steps of the Capitol* (Mark custom Records), leta 1973 izide album *Lavender Jane Loves Women* (Women's Wax works) prvi album, ki ga v celoti ustvarijo (napišejo, izvajajo, producirajo, tehnično obdelajo, financirajo) lezbijke. Istega leta prične delovati založba *Olivia*, ki jo upravljajo ženske in/ali lezbijke in ki zaobide nedostopnost medijskega prostora (televizija in radio) za glasbo lezbijk in logistične omejitve poslušalk ter tako pomembno prispeva k diseminaciji glasbe lezbijk po širokem prostoru ZDA. V nekaj manj kot dvajsetih letih delovanja založba *Olivia* izda in/ali distribuira okrog sedemdeset plošč posameznic in glasbenih kolektivov, med drugim prvo kompilacijo glasbe lezbijk *Lesbian Concentrate*, vzporedno pa avtorice lezbijke izdajajo v samozaložbah in pri drugih založbah. Leta 1974

---

<sup>12</sup> Gladys Bentley je zarezovala v multiple ravni družbenih struktur. Znano je, da je medijem razglašala, da je poročena, a da je poročena z žensko, a ne kakršnokoli, pač pa z *belsko* žensko.

pričneta izhajati dve (lezbično)feministični reviji o glasbi, reviji *Musica* in *Paid my dues*, leta 1984 pa revija *Hot Wire*. Leta 1976 se zgodi prva izmed štiridesetih edicij festivala *Michigan Womyn's Music*, ki je le eden izmed mnogih glasbenih festivalov lezbijk in feministk v ZDA in ki že v prvih letih delovanja preko glasbe združi več tisoč lezbijk iz ZDA in drugih držav. Iz revijskih člankov, ki tematizirajo glasbenice, napovedujejo koncerte in festivale, pozivajo k sodelovanju, svetujejo pri izbiri instrumentov in urejanju avtorskih pravic, objavljajo notne zapise in besedila ter obravnavajo glasbo na kritični ravni (empirični in teoretski), je mogoče razbrati vlogo glasbe v artikuliranju političnih stališč in združevanju posameznic v scene oziroma skupnosti. V prvi številki revije *Paid my dues* zapišejo, da je njihov namen "odpreti prostor, kjer bomo lahko delile svojo glasbo, svoje znanje o glasbi in predvsem svoje izkušnje kot ženske in kot glasbenice ... Prevetriti moramo kriterije 'dobre' glasbe in najverjetneje napisani nove definicije ... Me smo skupnost, ki potrebuje glasbenice in potrebuje glasbo, ki jo ustvarjajo ženske ... Slavimo kulturo žensk!" (Dean 1974, 1) V isti številki se avtorica Lucille Allison sprašuje, zakaj so bile ženske izključene iz uveljavljenih glasbenih kanonov, odgovor pa najde v patriarhalnih strukturah, (Allison 1974, 8) Cheryl Helm motri preslikave družbenih struktur v rokenrol glasbo (Helm 1974), v naslednji številki pa Betsy Greiner-Shumick ugotavlja, da obstaja v popularni glasbi mnogo dobrih glasbenic, a da na lestvicah popularnih pesmi med tridesetimi najde le sedem takšnih, ki jih vsaj delno izvajajo ženske, nadaljuje o različnih manifestacijah seksizmov, članek pa zaokroži takole: "Če smo me, ženske, konzumentke v tej državi, prenehajmo konzumirati to sranje o nas. Zahtevajte več glasbe žensk. Zahtevajte, naj seksistični [radijski] didžeji bodisi utihnejo bodisi izginejo [iz radijskih programov]. Zahtevajmo zaposlovanje žensk didžerk na lokalnih postajah. Čas je, da dobimo nekaj nadzora nad dogajanjem na javnih valovih." (Greiner-Shumick 1974, 15) Avtorice mestoma zasedajo esencialistične pozicije in povezujejo glasbo z avtentično feminitnostjo; v tematski številki revije *Heresies: Women and Music* (1980) se sprašujejo o zdravilni moči glasbe, Jeriann Hilderley v članku *Woman remembers her music* pravi, da "pesem ženske ni ločena od sapa in telesa ženske. Pesem ženske je pesem zemlje, vse narave, ki se upira uničenju. Ko se spominjam, kako sem našla svojo glasbo v sebi, pomislim na vse ženske, ki se, tako kot jaz, trudijo najti svojo glasbo - da bi vse izmed nas sprostile svojo kreativnost z novo jasno močjo." (Hilderley 1980, 17); Teresa Giordano se sprašuje, ali obstaja feministična estetika v glasbi ter poudarja: "V mislih moramo imeti svojo zgodovino. Upoštevajmo represijo žensk in vse, kar smo ustvarile kljub in zaradi nje ... Ker je naše

zatiranje del naše zgodovine, je tudi del naše estetike in naših vsakodnevnih izrazov.” (Giordano 1980, 20)

Če gre pri člankih venomer za tematiziranje *žensk* v kontekstu glasbe (ali glasbe v kontekstu *žensk*), je potrebno upoštevati, da gre pri 'glasbi žensk' za “evfemizem za 'lezbično glasbo', saj je bila velika večina umetnic, producentskih kolektivov in občinstva lezbijk.” (Zimmerman 2000, 521) Ne nazadnje pa glasbenica lezbijka Alix Dobkin, tudi ustanoviteljica založbe *Women's Wax Works*, pravi, da je “glasba žensk takoj za softballom v kreiranju in vzdrževanju [lezbične] kulture in ima izjemen vpliv na lezbijke.” (Dobkin prav tam) Na vseh točkah kulturne oziroma glasbene produkcije se lezbična scena srečuje, povezuje, širi ter politizira. Glasbenice zasedajo nove žanre - od *folk* glasbe se naselijo v *jazz*, *rokenrol*, *punk* -, njihova dela z založbami dosežejo širšo javnost ter tako na eni strani utrjujejo prisotnost lezbične skupnosti v javnem prostoru, na drugi pa sooblikujejo in spreminjajo širši kulturnodružbeni prostor.

A ne gre le za spreminjanje besedil popularnih pesmi ali pa za pisanje eksplicitno lezbičnih verzov, pač pa za specifično branje obstoječega - ne glede na to, ali je pesem napisala oziroma izvedla lezbijka ali ne. Karin Quimby v tekstu *Notes for a Musical History of Lesbian Consciousness* opozori na pesem *Waterfall* avtorice Cris Williamson, ene izmed prvih avtoric pri založbi Olivia: “Pesem 'Waterfall' Chris Williamson je bila večkrat opisana kot 'lezbična himna,' četudi samo besedilo ne razkrije specifičnega lezbičnega pomena in šele preko konotativnega branja je lahko, in pogosto tudi je, refren 'Filling up and spilling over, like an endless waterfall' interpretiran kot takšen, ki significira multiple orgazme, možne v lezbičnem ljubljenju.” (Quimby 1997, 194) Še več, gre za lezbično poslušanje znotraj nekega prostora in za mediacijski potencial glasbe, ki izvira prav iz poslušanja v nekem, (ne kateremkoli) prostoru.

Zvoki so s prostorom v dinamičnem razmerju, saj je že zvok relacijski. Zvok “se oddaja, širi, komunicira, vibrira in agitira; zapusti telo in vstopi v druga; povezuje in vznemirja, harmonizira in travmatizira; telo pripravi do gibanja, um do sanjarjenja, zrak do oscilacije.” (Labelle 2015, xi). Relacija zvoka s prostorom (in časom) je dvosmerna; zvoki kreirajo čas in prostor, in obratno, čas in prostor tvorita zvok: “Poslušalka doživi [zvočno] delo v času in

prostoru, ki se pretvarjata, da sta vedno že prej tam, medtem ko zvočno delo zaradi svoje temporalnosti in vznesenosti dvomi v takšno apriori situacijo in raje vabi k igrivi produkciji obeh.” (Voegelin 2010, 124) Na tem mestu me zanima predvsem potencial zvočnih kompozicij v specifičnem prostoru - pri tem pa ne zanemarjam specifične opazovanega časa. Zvok ni nikdar le na enem mestu, pač pa na več mestih (LaBelle 2015), in ko je v prostoru, ki ga v nekem času naseljuje več subjektov, (tudi) oni tvorijo mesta zvoka, ki nato *zapušča telesa in naseljuje druga, jih požene v gibanje in tvori sanje, povezuje in vznemirja* ter komunicira. Proksimiteta teles v zamejenem prostoru disko kluba in amplitudična frontalnost zvočnih kompozicij le še intenzivirata komunikacijski, mediacijski potencial glasbe. Percipirane senzacije in interpretacije, oblikovane glede na prostorski kontekst in skupno željo prisotnih, se ne stikajo v statično točko, pač pa med telesi prehajajo in pri tem izkoriščajo komunikacijski potencial percipiranih zvočnih struktur. Zato je tisto, kar v prostoru prehaja (glasba) izrazito pomembno, saj v sodelovanju z interpretacijskim spektrom in željo poslušalke narekuje komunikacijo med subjekti v prostoru. Od tod dalje - ko, torej, didžejka plasira izbrano glasbo v prostor - je poslušalka (lezbijka), ki je v relaciji z drugimi poslušalkami (lezbijkami) v prostoru tista, ki na kompozicije pripenja attribute svoje želje in jih preko svoje specifične prisotnosti - vizualne podobe, manierizmov, usmerjenosti pogleda itn. - posreduje ostalim v prostoru. Glasba, ki tako konstruira kot tudi naseljuje prostor, omogoči komunikacijo (izrekanje), ki nato poteka preko subjektivno fabricirane konotativnosti, pripenjanja in komuniciranja interpretacij, apropiacije identitetnih specifik od ene do druge (lezbijke) ter tako med njimi tvori vezi oziroma tlakuje teren za tvorjenje vezi.

#### **4 Muzikalnost ljubljanske lezbične scene**

Na prejšnjih straneh sem tematizirala multiple prisotnosti glasbe v konstrukciji lezbičnih scen in njenih dinamik. Opazovati je bilo mogoče, da so se lezbijke kulturno napajale iz glasov, besed in podob glasbenih zvezdnikov, glasbo pa so uporabljale tudi ali pa predvsem za ustvarjanje lezbičnih vezi, v katerih jedru je seksualnost. Glasba in glasbenice lezbijke skoraj dobesedno povežejo; pričnejo se *flirti*, pletejo se romantične in seksualne vezi, to je, plete se lezbična scena in tvori se lezbična kultura v javnem prostoru. Glasba zmore delovati kot orodje, ki nadomesti eksplicitni izraz seksualne razlike v diskriminatornem družbenem

okolju, hkrati pa je uporabljena kot afirmator skupne *lezbične* želje.

Če je bila, kot pravi Lillian Faderman, glasba, še posebej *avtorska* glasba tako pomembna plast v konstrukciji lezbičnih življenj - partikularnih in kolektivnih - v ZDA, je mogoče ugotavljati enake ali vsaj podobne trende tudi drugod, bolj konkretno, v Sloveniji in, še bolj precizno, v Ljubljani?

#### **4.1 Lezbijke (v Ljubljani) potrebujejo svoj prostor**

Esther Newton v eseju *Mitska moška lezbijka* ugotavlja, da je bila na prelomu iz devetnajstega v dvajseto stoletje večina lezbijk še vedno "prisiljena poslušati, da so nestvori, ali pa so se vsaj počutile tako." (Newton 1995). Za lezbijke v tukajšnjem prostoru enako velja takrat in še v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je v ZDA ter ponekod v Evropi že potekal izrazit drugi val feminizma in oblikovanje radikalnih lezbičnih skupin. Lezbištvo je bilo tu skorajda povsem tabuizirano in "vprašanjem emancipacije homoseksualnosti so se na Slovenskem izogibale prav vse organizirane strukture, tako predvojni feminizem kot predvojne politične stranke." (Velikonja in Greif 2012, 16-17) O barskem življenju lezbijk v ljubljanskem prostoru pred drugo svetovno vojno in tudi tik po vojni je težko ali celo nemogoče govoriti, saj po pregledu virov ni videti, da bi javna scena obstajala. Velikonja in Greif ugotavljata:

*[K]ljub dinamičnemu razvoju feminizma pred drugo svetovno vojno in vprašanjem ekonomske, intelektualne ali nasploh osebnotne avtonomije žensk, ki se jih je ta loteval, pa je ostajal slep za njihovo seksualno suverenost. Predvojni feminizem je žensko seksualnost razumel izključno znotraj zakonske zveze, ki jo je sicer potrebno reformirati, dlje pa se ni spuščal. Emancipacije žensk nikakor ni povezoval z njihovo seksualno svobodo: seksualna svoboda ali nasploh ženska seksualna želja sta tabu: če ženska ni v heteroseksualni zakonski zvezi, če že mora ostati samska, pa naj bo vsaj v celibatu. (prav tam, 16)*

Moderne ženske so



*kritizirale družbeni nadzor nad telesnostjo, toda rešitev tega problema so videle izključno znotraj ideologije binarnosti in komplementarnosti spolov. Ženske so tako bile, s feminizmom ali brez njega, ob liberalcih, socialistih ali klerikalcih, disciplinirane preko strogih spolnih norm obnašanja – in te so izključevale vse, kar ni bilo zakonska heteroseksualnost. In ko so predvojnne feministke začele govoriti o ženski seksualni želji, denimo tedaj, ko so kritizirale celibat, ki je bil za določene poklice, denimo, učiteljice, zapovedan, so jo usmerile v zakonsko zvezo. (prav tam)*

Normirana binarnost spolov in spolnih vlog je v tistem času tako močna, kot je izrazit razredni boj, ki zato ves čas zanemarja vprašanje seksualnosti; tudi v feminizmu. Moderne ženske, ki same hodijo v bare in kavarne, so v začetku stoletja bolj izjeme kot pravilo, delavske lezbijke pa so predvsem delavske *ženske*; skratka, boj nikakor ni usmerjen (tudi) v emancipacijo *seksualnosti*. Kot dodata Velikonja in Greif: “Ta konservativna linija feminizma, katerega nosilke se same distancirajo od radikalnejših oblik reza v spolno dihotomijo, traja vseskozi, nekoliko jo prekine *drugi val feminizma* v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, definitivno pa jo preseka delovanje lezbične skupine LL.” (prav tam, 19) Lezbične tematike tudi v literaturi ni, mestoma se pojavlja v medicinski literaturi, kjer lezbijke vedno znova uvršča v register *nenaravnega* in *nenormalnega* in govori se, da lezbijke v Jugoslaviji zapirajo v psihiatrične ustanove, zato ni presenetljivo, da se lezbijke ne razkrivajo. (prav tam)

V osemdesetih letih 20. stoletja se aktivira civilna družba na področju Jugoslavije; nastajati pričnejo nova družbena gibanja, ki ne le ugovarjajo obstoječim družbenim strukturam, pač pa spreminjajo paleto družbeno relevantnih oziroma aktualnih tematik; vnašajo *nove* teme oziroma detabuizirajo venomer prisotne, a ne tudi vidne ali prepoznane kot relevantne. Nataša Velikonja in Tatjana Greif poudarjata, da sta za oblikovanje lezbičnega gibanja bistvena “razvoj novega feminizma, razcvet ženskih iniciativ in skupin ob prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta in še posebej po letu 1980, pa tudi oblikovanje gejevske scene, predvsem skupine Magnus.” (prav tam, 56) Nova gibanja ustvarijo občutek *možnosti* alternativnega delovanja; izražajo družbeno potenco - tako v političnem delovanju, kot tudi v sferi umetnosti. Tatjana Greif ugotavlja, da so bila “[a]lternativna umetniška, punkersko,

mirovniško, feministično, gejevsko-lezbično, ekološko, anti-psihiatrično, duhovno in druga gibanja izpod okrilja novih družbenih gibanj ... del vrenja, ki je privedel do vrelišča. Pred tem nevidne sfere individualnih in kolektivnih življenj in življenjskih realnosti so postale vidne, oprijemljive, dobile so ime in prostor »pod soncem«, dobile so pravico do obstoja.” (Greif 2009a, 143)

Politično in umetniško se pokažeta za neločljivi ravni delovanja novih družbenih skupin. Homoseksualnost vstopi v glasbo, tudi popularno. Skupina Idoli pravi v pesmi *Retko te vidam sa devojkama: / oko tebe su dečaci / fini su, al' ipak znaj / glasine se brzo šire / a kad puknu tu je kraj /* (single plošča, Vidici, 1980); Prljavo kazalište poje v pesmi *Neki dječaci: / ti ideš sa svojim muškim društvom / i loviš prljave žene / a ja te čekam vjerno kao pas/* (Prljavo kazalište, Suzy PGP-ZG, 1979); v Sloveniji Alenka Marsenič alias Marsa iz skupine Čao pičke v pesmi *Moja punca* (Via Ofenziva / Čao pičke, Škuc, 1983) pravi, da je *njena punca v redu*; Anja Rupel, članica skupine Videoseks, v pesmi *Ana sprašuje: / Ana, zašto te ludo volim? / Ana, ja dobro znam / kad si sama, ti me mrziš / i ja sam sinoć / po stoti put proklinjala lošu sreću / Ti dobro znaš, ti dobro znaš / kod mene uvijek možeš / tvoji uzdasi mi puno znače / dok vosak pun je strasti / Ana, zašto te ludo volim? /* (Videseks 84, ZKP RTVL, 1984), Borghesia pa kriči */ bog govori / domovina govori / partija govori / mati govori / ljubezan govori / mi se šlatamo /* (Lovšin in drugi 2002), verze, ob katerih po besedah Tatjane Greif, “zamrznejo seksualno higienične leve in desne politike tega sveta.” (Greif 2009b, 165)

Leta 1972 se formalno ustanovi Društvo ŠKUC. Prav v Galeriji Škuc bo leta 1984 potekal prvi festival Magnus z naslovom *Homoseksualnost in kultura*, kar bo v Jugoslaviji tudi prvi javni homoseksualni dogodek in začrtal bo diskurzivno pot artikuliranja seksualne razlike preko političnega delovanja in progresivne, avantgardne umetnosti (Velikonja 2013). V klubih FV in K4 potekajo gejevske zabave, ki se jih udeležujejo tudi lezbijke. Tretjega aprila 1985 se zgodi prvi *Lilit večer*, ki je “za sredinske in odklonske, za ortodoksne in alternativne, ženske in možače - vendar samo in edino le za ženske.” (Mund 1985, 37) Za otvoritveni večer napovedujejo, da bo od desete ure zvečer pa do polnoči “čas za vse plesa željne.” (prav tam)

Kdo in katero vrti glasbo tistega večera ali pa na naslednjih *Lilit večerih*, sem poskušala

ugotoviti pri Mojci Dobnikar. Tanji Rener, Eriki Schauer, Sabini Potočki itn., skratka, pri ključnih akterkah novega feminističnega gibanja, ki so bile na prvem *Lilit večeru*, a tudi z njihovo pomočjo do odgovora nisem prišla. Četudi ne gre za jedrno temo pričujočega razmisleka, naj podatek označim za pomemben. Kajti leta 2015 je potekalo v klubu Gromka (AKC Metelkova) praznovanje tridesete obletnice začetkov skupine Lilit. V poročilu z dogodka, kjer se spominjajo prvega *Lilit večera*, zapišejo, da so na prvi okrogli mizi sodelovale Vlasta Jalušič, Srna Mandič, Tanja Rener, Mirjana Ule in Darinka Vrečko; spomnijo se, da je bila v vlogi moderatorke Mojca Dobnikar; Suzana Tratnik se spomni vprašanj novinarke v klubu; spomnijo se, da je v klubu razstavljala Nives Palmič, spomnijo se, da je šlo za *akvarele*, na zabavi so bile na voljo frizerska znanja Mete Podkrajšek, menda se je tudi listalo tuje revije (Šori 2015). A prav nihče se ne spomni glasbe, tega glasnega, frontalnega elementa diskoklubskega prostora, ki ga v celoti zapolni. Tudi osebe, ki je vsaj dve uri stala pri kasetarju ali gramofonih in bila pravzaprav odgovorna za ugodno zvočno pokrajino, primerno za ples, nemoteno ali pa moteno komunikacijo, ogledovanje akvarelov in novih pričesk, se ne spomni nihče. Očitno samoumevnost in morebiti tudi irelevantnost glasbe in didžejke v prostoru ne gre razumeti preprosto kot *ozadje* oziroma v kontekstu *pohištvene glasbe* po Eriku Satieju (Lanza 2004; Potter 2013). Kajti pri njegovih kompozicijah je šlo za to, da se zvoki jedilnega pribora in premikanj ljudi na družabnih banketih *zlijejo v celoto*, glasba pa naj v tem deluje kot *povezovalni* člen. V primeru klubskega večera pa gre za frontalne senzacije; gre za aktivacijo teles in performiranje kulturnoidentitetnih specifik; glasba želi obiskovalke pripraviti k plesu, ne nazadnje pa to obljublja tudi napovednik za prvi *Lilit večer*. Kako je mogoče razumeti pobeg glasbe iz zgodovinskega spomina v specifični prostorski, demografski in družbeni konstelaciji, pa na tem mestu kljub intrigantnosti ne bom poglobljala.

Četudi se homoseksualno gibanje v Sloveniji razvija v in vzporedno s civilnodružbenimi gibanji, je tudi tam lezbično venomer *drugo*, manjšina znotraj heteroseksualne skupnosti. Kot ugotavlja Tatjana Greif, ima homoseksualno gibanje ves čas opravka z neodzivnostjo in odsotnostjo homoseksualnih tematik, kar je "simptom stigmatizacije." (Greif 2009b, 163) Za lezbično gibanje je stigmatizacija dvojna. Kajti, v novih družbenih gibanjih osemdesetih let 20. stoletja je že feministična identiteta v tukajšnjem prostoru marginalizirana, mestoma tudi osovražena. Vlasta Jalušič zapiše: "Feministke so pogosto enačili z lezbijkami, kar je bila v

širši javnosti še manj sprejemljiva identiteta, hkrati pa je z njo feministka obveljala za 'sovražnico moških' in za separatistko, ki v družbi povzroča škodo," (Jalušič 2012, 50) ,ter nadaljuje: "V medijih je tako lezbilstvo pogosto nastopalo kot psovka za feministke in nelezbične feministke so se včasih branile pred 'obtožbo' lezbilstva, se distancirale od njega, kar je v skupinah, v katerih so delovale tudi lezbijke, prav gotovo povzročilo težave in razcepe, saj bi osnovna gesta politične solidarnosti najbrž zahtevala identifikacijo v smislu 'vse smo lezbijke', kar pa se zvečine ni dogajalo." (prav tam) Mojca Dobnikar pa v intervjuju za gejevsko revijo *Revolver* pove, da so bile lezbijke "bolj tihe članice skupine in samo lezbilstvo v skupini ni bilo tematizirano." (Vesel in Vegan 1992, 13) Posledica je predvsem ta, da se mora slej ko prej lezbični del feministične sekcije osamosvojiti ter govoriti o svojih, *lezbičnih* temah.

Leta 1987 prične znotraj sekcije Lilit delovati *lezbična skupina LL*. Istega leta pričnejo pripravljati družabne, klubske večere. Prvi se zgodi 14. novembra v Klubu mariborskih študentov v Ljubljani. Napovedujejo "obilo ženske glasbe ..." (Vabilo na lezbični večer v KMŠ 1987). Nataša Velikonja izve, kaj se je tistega večera dogajalo:

*Na večeru se zbere skupina žensk, tu in tam pa se pokažejo tudi vodje kluba. Eden od mariborskih študentov na šanku pije pivo. Po opozorilu ene od aktivistk, da gre za ženski žur zaključenega tipa, na katerega moški niso vabljeni, študent noče zapustiti prostora, še več, provocira jo, če ni morda tudi sama moški, zato se ta razjezi, pograbi metlo, jo prelomi na pol in hoče z ročajem udariti študenta. Ta se upre. Priskočita drugi dve aktivistki in ju spravita narazen. Lezbičnih žurov v Klubu mariborskih študentov odtlej ni več. (Velikonja in Greif 2012, 80)*

Enajstega junija 1988 pripravljajo naslednjo zabavo. V napovedniku ne razkrijejo lokacije: "Želimo ohraniti potrebno diskretnost naših srečanj in se obenem izogniti morebitnim radovednežem, zato po dogovoru z lastnikom lokala v vabilu ne omenjamo njegovega naslova." (Vabilo na lezbični večer na neznani lokaciji 1988) Nenehno skrivanje ter druge metode za zagotavljanje varnosti lezbijk, pa tudi incident v Klubu mariborskih študentov doprinesejo k prvi točki programskih načrtov za leto 1988, ki jih zastavijo skupaj lezbična skupina LL in gejevska Magnus; napovejo akcijo za pridobitev prostorov za klub in

dejavnosti. (Zapisnik programskega sestanka LL in Magnus 1988) Tistega leta se sekcija LL odcepi od sekcije Lilit, da bi tako lezbijke pognale avtonomno delovanje, ki bi se osredotočalo na izrecno lezbične teme, ustvarjanje lastne infrastrukture in kulture. (Velikonja in Greif 2012) Lezbijke potrebujejo *svoj* prostor.

Medtem ko prostorske zagate lezbijk niso razrešene, je vendarle v pogonu ustvarjanje lezbične kulture. Marca 1988 prične izhajati lezbični bilten *Lesbozine*. Naslednja številka izide februarja 1989, nato ne izide več nobena. Devetnajstega marca je v Galeriji Škuc pesniški večer, na katerem se predstavi avtorica Zdena Gajsner, enajstega aprila pa na Inštitutu za sociologijo v Ljubljani v sodelovanju z Žensko sekcijo Sociološkega društva predavanje Barbare Martin o pisateljici Annemarie Schwarzenbach. Od desetega do osemnajstega decembra 1988 poteka v Galeriji Škuc *Teden lezbiškega filma*. Predvajajo skoraj dvajset filmov. Lezbijke se socializirajo preko izletov, ki jih organizira skupina LL, in taborov v organizaciji gejevske skupine Magnus. Srečujejo se tudi v barih, kjer lahko klepetajo, domišljajo in artikulirajo politične zahteve; sestanki potekajo ob sredah v ljubljanskem lokalu Rio, a po koncu sestanka se venomer odpravijo v klubske prostore - K4 in leta 1993 zasedene prostore v stavbi *Lovci* v AKC Metelkova. Program skupaj sestavljajo gejevska skupina Magnus in lezbična skupina LL. (Velikonja in Greif 2012; osebni arhiv) V naslednjem letu se gostilniški sestanki preselijo v klub *Monokel*, ki deluje kot socializacijski, barski in klubski prostor, oblikuje pa ga skupina LL. Otvoritev kluba Monokel je 26. marca 1994. Toda lezbijke potrebujejo svoj prostor *in* svoj družabnokulturni program. Leta 1998 se tako Monokel odcepi tudi od skupnega, lezbično-gejevskega kreiranja programa, in se oblikuje v samostojni klub. Takrat je zopet otvoritev kluba Monokel in lezbijke v Ljubljani dobijo svoj prostor, v katerem oblikujejo in izvajajo svoj program, kar poteka še danes. (prav tam)

Delovanje lezbične sekcije LL je širše od zagotavljanja prostora za lezbično socialnost. Leta 2001 vzpostavijo na Metelkovi 6 še en prostor: *Lezbično knjižnico*, ki jo konceptualizira in realizira Nataša Velikonja. Vanjo se tekom let naseli več tisoč knjig, ki pokrivajo literarno in teoretsko produkcijo homoseksualnih avtorjev in prav takšne tematike, knjižnica pa ima tudi bogato zbirko revij, fanzinov, filmov ter lasten multimedijski arhiv. Sekcija LL oblikuje svojo knjižno zbirko *Vizibilija* pri Založbi Škuc. Izdajajo prevode temeljnih literarnih in

teoretskih del lezbijk in/ali lezbičnih tematik in objavljajo lastno literarno-teoretsko produkcijo, do danes okoli štirideset knjig. Z glasbenim založništvom pa se ne ukvarjajo.

Tudi v ustvarjanju lezbične kulture je delovanje lezbične (kulturnoaktivistične) scene intenzivno, a ne, ko gre za glasbeno kulturo lezbijk. V tem kontekstu gre povečini za konzumacijo obče popularne glasbe, ki so je deležne v pretežno heteroseksualnih restavracijah in barih, ter gejevske, ki se predvaja na gejevskih zabavah. Leta 1985 poteka v Klubu K4 Magnusov, to je, gejevski družabnokulturni program. Obiskujejo ga tudi lezbijke. V prvi številki revije Gayzine (1985) je objavljena *Top lestvica Magnus Gay Cluba*, ki nudi vpogled v zvočno okolje homoseksualnih zabav; med priljubljenimi skladbami so med drugim *Why* zasedbe Bronski Beat, *Sex* v izvedbi Sylvestra, *You spin me round* skupine Dead or Alive, *Solidarity* zasedbe Black Uhuru, *I Sweat* Nona Hendrix, ne umanjka pa tudi *Sex over the phone* zasedbe Village people. Gre za izbor, ki direktno izraža in nagovarja homoseksualnost. V pesmi *Why* se Jimmi Somerville, frontmen zasedbe Bronski Beat, sprašuje, čemu / *prezir v vaših očeh / ko se obrnem in ga poljubim na ustnice /* (orig. *contempt in your eyes / as I turn to kiss his lips*). Sylvester, izvajalec pesmi *Sex*, v ameriški reviji Jet leta 1979 zagotavlja, da še nikdar ni bil v *strejt* disko klubu, kjer bi se zabaval; avtor, ki ima v času intervjuja že aids, nadaljuje, da "ne moreš stopiti pred strejt občinstvo in reči 'Zelo rad nastopam za vas, toda, kot vidite, sem bolan in ne morem peti, kot bi si želel. A se bom potrudil po svojih močeh.' Godrnjali in negodovali bodo. Če pa to rečeš gejevski publiki, te bodo podpirali." (Jet 1979, 55) Frontmen skupine Dead or Alive Pete Burns je v javnem prostoru znan po androginem videzu in oblačilni ekscentričnosti, v svoji avtobiografiji pravi, da so ga imenovali 'transvestit' (Burns 2007), kasneje pa se poroči s svojim partnerjem. Nona Hendrix je aktivistka za pravice gejev in lezbijk, ki pogosto nastopa na dobrodelnih koncertih za osebe z aidsom, Village People pa predstavljajo estetiko, ki bi jo bilo težko (in nesmiselno) ločevati od gejevske kulture. (Dyer 2002) Glasba v Magnus Gay Clubu je torej angažirana glasba; ne le v smislu vpetosti avtorjev v civilnodružbena gibanja, pač pa v vsebini. Ne le v problematiziranju homofobije in stremljenju k *solidarnosti* in *svobodni družbi*, pač pa v relativno eksplicitnih izražanjih seksualnosti in seksualne razlike. V teh pesmih se ljudje *poljubljajo* in *potijo*, nagovarjajo k *seksu preko telefona* itn. Poslušalstvo - geji in lezbijke - tako konzumira diskurze seksualnosti oziroma erotike. V pesmi *I sweat*, denimo, Nona Hendrix ponavlja, da se *poti, poti, poti* dokler ni povsem *mokra*,

nato poslušalko ali poslušalca nagovarja, naj *dvigne roke, razgiba naj svoje telo v plesu*. V pesmi *Sex over the phone* narator deklarira svojo erotično željo (*I just wanna speak to a very hot one* ^), posledica izraza in realizacije želje pa sta dobro počutje in nasmejanost (*lately I smile all day / lately I'm never down / lately I never frown* ^). Iz obeh primerov je mogoče razbrati aktivno pozicijo naratorja, ki deluje mobilizatorno tako na telo kot na telesnost - recimo, *move yourself* / v pesmi *I sweat in / come on and give it to me baby* / v pesmi *Sex over the phone* -, kar je za sceno, ki se utemeljuje predvsem v *seksualni* razliki, bistveno.

Na *roza* večerih v klubu K4 so didžeji 'moški' in/ali geji, lezbijke so večinoma obiskovalke. Še več, lezbijke glasbe (lezbijkam) v prvih letih homoseksualnega gibanja niti ne posredujejo niti jo ustvarjajo<sup>13</sup>. Po prvih letih pridejo naslednja leta.

## 4.2 Živi džuboksi

Kaj je mogoče iz doslej zapsanega zaključiti? Prvič, lezbijke se pričnejo ob vzpostavljanju novih družbenih gibanj povezovati, mobilizirati, emancipirati, a njihova pozicija je tista margine znotraj margine; v heteroseksualnih okoljih je njihova agenda relativizirana, v homoseksualnih prostorih je v ospredju gejevska kultura; lezbijke potrebujejo *svoj kulturni* prostor, ki ga dobijo na eni strani z vzpostavitvijo lezbičnega kluba Monokel, a še prej se kot aktivne kreatorke kulturne produkcije homoseksualne skupnosti umestijo tudi v druge prostore.

---

<sup>13</sup> Tudi kasneje ima lezbična scena v Ljubljani relativno malo lastne glasbene produkcije - če izhajamo iz lezbično-feministične definicije lezbične umetnosti, po kateri umetniški artefakt postane lezbičen, ko se spnejo lezbična identiteta avtorice (deklarirana) in lezbični motivi v delu (eksplicitno ali drugače izraženi). Leta 1987 se sicer prične znotraj skupine Lilit oblikovati feministična glasbena zasedba, a projekt propade, še preden vstopijo v javni prostor. Kasneje nastane skupina Wanted; julija 2007 imajo prvi nastop v gejevskem klubu Tiffany. Javno prične delovati Ksenija Jus, ki ustvarja angažirano glasbo, nastopa tudi v lezbičnih prostorih, a vsebina njenih del ne izraža lezbištva. Kasneje, okoli let 2011 in 2012 v ljubljanskem Cafe Open, ki ga upravljata Barbara Rajgelj in Nina Hudej, nastopa Teja Pribac, ki napiše pesem Jazbian, a pesem ne izide v širši javni prostor, tudi na nosilcih zvoka ni objavljena. Leta 2014 prične objavljati glasbo Nina Hudej, ki je tudi didžejka in lezbijka. Njena dela so kategorizirana v house in techno, podžanre elektronske glasbe, a se vsebinsko ne izrazijo ali referirajo na lezbično naracijo. Leta 2013 poteka v Galeriji Škuc otvoritveni večer druge edicije festivala Lezbična četrt. Otvoritev poteka z zvočnim performansom Nine Dragičević Preslišani fragmenti zvoka; v delu lezbične avtorice je mogoče prepoznati glasove drugih lezbičnih avtoric - Gertrude Stein in Audre Lorde -, kar zvočno kompozicijo iz neskončnih možnosti interpretacije usmeri v prepoznavanje lezbične naracije, skratka, gre za lezbično umetnost.

Leta 1989 si skupine Magnus, LL in Lilit izborijo programski termin v Klubu K4 in delovati prične *Roza disko*. Dogodek je pomemben (tudi) zato, ker bo klub deloval *kontinuirano*; spreminjali se bodo vodje programa, a tako imenovani *roza večeri* bodo potekali vse do sredine leta 2016, za naš razmislek pa je še posebej pomemben, saj bo lezbična in gejevska scena dobila didžejko lezbijko.

Od prvega večera dalje je, poleg gejevskih didžejev, hišna didžejka *Roza diska* Nataša Sukič (DJ Nataša, tudi DJ Kamasutra). Takole se spominja:

*Muziko sem rolala od prvega večera Roza diska, od leta 1989. Atmosfera je bila krasna, lezbijk ni bilo tako malo, verjetno kakšna četrtnina obiskovalcev. Takrat sem vrtela še precej pod vtisom osemdesetih, The Cure, Siouxsie and the Banshees, Kraftwerk, Depeche Mode, New Order, Eurythmics, Yazoo, Marc Almond, Jimmy Sommerville, Frankie Goes to Hollywood, Divine, Klaus Nomi, pa tudi že zgodnji house in techno. (Velikonja in Greif 2012, 99)*

Vrti na skupnih - lezbičnogejevskih - večerih, toda, četudi je program osredotočen pretežno na gejevsko kulturo, pričnejo večeri v *Roza disku* "vendarle oblikovati lezbično sceno." (prav tam, 103)

Glasbeni izbor DJ Nataše sestavljajo popularne pesmi iz ameriških in angleških prostorov, tiste, ki jih je mogoče poslušati na televizijski postaji MTV ter elektronske kompozicije *moških in gejevskih* producentov, ne pa tudi lezbijk. Za katere pesmi gre, lahko ugotovim iz *Poletne lestvice hitov*, ki jo didžejka objavi leta 1991 v reviji *Revolver* (DJ Nataša 1991): Na prvem mestu je duo The KLF (Bill Drummond in Jimmy Cauty) s pop-techno skladbo *Last train to transcentral*. Elektronska kompozicija vabi vase, pravi *all aboard* v transcentralo, na heterotopično barko, ki varuje družbene odpadnice, usmerjene k svobodi. Le da je namesto foucaultovskega plovila v videu dua KLF vlak. Na drugem mestu je skladba *Quadrophonia* istoimenskega kolektiva iz Nizozemske in Belgije. Prežeta s sempli Yellow Magic Orchestra, 16 Bit in recitatorskim izrazom Luciena Foorta (alias Riv Master) govori o gromu, o nevidnih silah, ki bodo vsak čas prevzele oblast. Klubska himna z začetka devetdesetih je *Anthem* skupine N-Joi, enostavčna izpoved ljubezni, prošnja po njenem vračanju, ovita v preproste



štiričetrtinske ritme in ponavljajočo se melodično temo. Na lestvici je tudi pesem *Just a Groove* britanskega kolektiva *Nomad*, ki ga upravlja Damon Rochefort, tekstopisec in glasbenik ter danes avtirani gej. Sposojeni vzorec *it's just a groove* je povzet po skladbi *Just a groove* zasedbe Glen Adams, ki pa so črpali iz skladbe *Upside Down* Diane Ross, gejevske ikone, ki je to postala leta 1980 (če ne že prej), ko je nastopila s pesmijo *I'm coming out* avtorjev Nila Rodgersa in Bernarda Edwardsa, sicer ustanovitelja skupine Chic. Menda je bilo tako, da sta bila muzičista v newyorškem homoseksualnem klubu Gilded Grape, nato je šel Nile Rodgers na stranišče in tam na hodniku zagledal pet impersonatork Diane Ross. (Gostin 2011; Rodgers 2011) Povsem marketinška ideja, kako povezati glamurno heteroseksualno avtorico z očitno že navdušeno *homoskupnostjo*, je rezultirala v homoseksualni himni o izstopu iz nevidnosti. Na petem mestu lestvice je projekt Garyja Claila On-U Sound System. Bristolski glasbenik produkcijo izrecno umešča družbene teme; v pesmi *The emotional hooligan*, denimo, nad zvoki laježa tematizira nasilje, prav tako v skladbi *Another hard man*, ki jo podkrepi s sampli iz pesmi *Let go violence* reggae glasbenika Johnnija Clarka. V pesmi *Human nature*, ki je tudi na poletni lestvici hitov, pa reflektira celotno družbo: / *What is it in the nature of man / that makes us hate and cheat and steal and kill / Why do people get off on bigotry, intolerance and racial intolerance?* / se sprašuje v prvih verzih, refren / *Let the carnival begin / Every pleasure every sin* / pa poje kraljica preobleke Alan Pillay (tudi Alana Pellay ali Lana Pillay).

In tako dalje lestvico sestavljajo popularne skladbe, ki jih je mogoče bolj ali manj direktno povezati s homoseksualno kulturo in njenimi političnimi zahtevami ter vrednotami - humanistična revolucija, (seksualna) svoboda, ljubezen itn. Iz pregleda biografij izvajalcev štiridesetih pesmi na seznamu je mogoče ugotoviti, da so mnogi izmed njih homoseksualci, to je, *geji* in ne *lezbijke*. Prav tako je mogoče ugotoviti, da glasbe lezbijk oziroma glasbe, ki bi tematizirala prav lezbištvo, na lestvici ni. Morebiti gre razloge za izpad lezbištva v klubski glasbi tistega časa iskati v dejstvu, da so malodane ves čas delovanja *roza* večerov v Klubu K4 program oblikovali geji. Prav tako je mogoče reči, da so lezbijke manj oblikovale 'klubsko' plesno glasbo; kot je bilo mogoče zapaziti na prejšnjih straneh, gre povečini za tako imenovano *folk* glasbo, skratka, akustično glasbo, vsekakor pa ne za elektronsko glasbo, dominantno v klubskih prostorih. Toda na *roza* večerih se ne vrti zgolj elektronske glasbe in lezbijke so ustvarjale tudi popularno in rokenrol glasbo, ki je bila v devetdesetih letih že

dostopna na gramofonskih ploščah. Nemška skupina Flying Lesbians, denimo, je leta 1975 izdala istoimenski album, o njih pa sta pisali tudi lezbični teoretičarki Monique Wittig in Sande Zeig v knjigi *Lesbian peoples: Material for a dictionary* (Wittig in Zeig 1979 v Flying Lesbians). Nato se v javnem prostoru pojavi še zasedba Lysistrara z istoimenskim albumom (1979), na katerem je izrecno homoseksualna (lezbična) pesem *Coming out*, nekaj članic kolektiva Flying lesbians pa ustanovi zasedbo Johanna Revolta, potem pa še skupino Les-Be-Ton (Flying Lesbians). Ta čas v Avstraliji deluje in objavlja, denimo, lezbična rokenrol zasedba Stray Dags, v Angliji ustvarjajo Devil's Dykes in nato Bright Girls, v ZDA sta med bolj znanimi kd lang in Phranc, ki jih avtorice omenjajo v svojih tekstih za revijo *Revolver*, a te glasbe ljubljanske lezbijke ne slišijo.

Prisotnost didžejke lezbijke na ključni, vodilni poziciji v prostoru, v katerem je v ospredju glasba, pomeni najmanj dvoje; prvič, zareže v vizualnereprezentacijski monopol, ki ga ima podoba moškosti na poziciji didžeja ne le na homoseksualnih zabavah, pač pa v celotnem klubskem prostoru, in drugič, lezbijkam in/ali ženskam vzpostavi vidni referenčni steber. Slednje ima najprej zopet najmanj dve posledici; prvič, didžejka lezbijka in/ali ženska se drugim lezbijkam in/ali ženskam v prostoru pokaže za vzor. Odpre možnost identifikacije ne le z njeno lezbično podobo, pač pa tudi didžejevsko. Prva didžejka lezbijka in/ali ženska je vzvod proliferacije didžejk lezbijk in/ali žensk, ki se zgodi v naslednjih letih na ljubljanski lezbični sceni.

Lezbijke v Ljubljani pričnejo organizirati didžej delavnice. Ena prvih se pravzaprav ne zgodi na lezbični sceni, pač pa feministični, in sicer junija 1997, ko poteka v organizaciji *mednarodnega festivala sodobnih umetnosti - Mesto žensk* in jo dva dni vodi gostja festivala DJ Ritu. Nato leta 2005 poteka pod naslovom *She's a DJ* pet delavnic oziroma tečajev za bodoče didžejke; organizirata jih sekcija LL in Ženska mreža (Velikonja in Greif 2012). Leta 2007 organizirata sekcija LL in KUD Evine potomke v klubu Monokel delavnice *Rolalo se bo*. Napovednik pravi, da je tečaj "namenjen dekletom vseh starosti, ki si želijo vrteti glasbo, tako začetnicam kot bolj izkušenim DJ-jkam. Ustvariti želimo novo skupino energičnih DJ-ejk, ki bodo soustvarjale klubske večere v Monoklu in drugod! Tečaj bo potekal štiri sobote v maju. Delavnice bodo vodile legende slovenske ženske DJ scene DJ Kamasutra, DJ Ganza in DJ Sladka. Kotizacija za tečaj je 25 EUR." (Rolalo se bo! - tečaj za DJ-ke 2007). V letih

2009, 2010 in 2011 potekajo didžej delavnice v sodelovanju z lokalom Café Open in klubom Monokel; pripravlja ju Nina Hudej s pomočjo drugih didžejk. Iz delavnic, pa tudi iz samega omogočanja vrtenja glasbe dobi scena v nekaj letih vrsto didžejk: Nataša Koražija, Najki, Ganca (tudi Ganzza), Katarina Višnar - DJ Sladka, Kristina Hočevan - Muza, DJ Maja, Karmen Špiljak - DJ Cherry, Biljana Maletić - DJ Bilybabe, Nina Hudej - najprej Huda, Eva Simetinger - Guilty Eve, Karin Bossman - Miss K, Nina Dragičević - najprej Nibeye, Maia B, Jadranka Kokot - Jadry, Maša Cvar - Apple Pie, Ana Marija Kanc - Kovrdava Meri, didžej tandem Absolutely Fabulous - Ganca in Maja Petek, od leta 2009 pa ima slovenska klubska scena še prvi didžej kolektiv žensk in/ali lezbijk Female's'cream (Guilty Eve, Huda, Miss K, Nibeye), ki nastopajo na in izven lezbične scene, nekatere pa se utrdijo tudi kot samostojne ustvarjalke zvočnih umetnosti. Nina Hudej v retrospektivi ugotavlja, da je bil klub Monokel, kjer takrat, leta 2007, glasbo vrtijo zgolj in samo didžejke, zanjo izrazito pomemben: "Moje zahajanje v klub Monokel je bilo že v začetku povezano z glasbo. Bil je namreč prvi javni klubski prostor, kjer sem nastopala kot didžejka, kar je imelo precejšen vpliv na moje kasnejše glasbeno ustvarjanje, razvijanje strasti do elektronske glasbe ter tudi na današnje vodenje kluba." (Velikonja in Greif 2012, 272)

Referenčni oziroma identifikacijski potencial didžejke lezbijke se izrazi tudi pri lezbijkah, ki nimajo ambicije postati didžejke. Didžejka lezbijka lezbijkam v prostoru najprej utrdi *gotovost lezbištva v prostoru*. Iz te perspektive *roza* večer zanje več ni zgolj *roza*, pač pa natanko *lezbični*. Lezbijka vrti glasbo (tudi) lezbijkam, z njimi je v komunikaciji, ki pa je neizogibno dvosmerno aktivna - *one* se odzivajo *nanjo*, ki didžeja *zanje*. Komunikacija s prisotnostjo lezbijke didžejke pri lezbijkah v prostoru zavzame lezbično naracijo. Ne verbalno, pač pa preko podobe in zvoka ter ritma.

Didžejka je ena izmed vlog, ki jih posameznica performira, ko je v disko klubu za mešalko in predvaja glasbo. Njena vloga je vzpostavljena znotraj prostora, kjer je v ospredju glasba - glasna glasba disko kluba - in v tem prostoru je njena vloga protagonistična in avtoritarna - ni vsakdo tudi didžejka in nima vsakdo možnosti določati zvočno intenziteto ter naracijsko navigirati prostor in čas. Obiskovalka kluba je spektatorka (v vizualnem in zvočnem smislu), ki se s prisotnostjo že referira na širšo zgodbo prostora in pozicije, iz katere opazuje (gleda in posluša). Zgodba, ki je osnova za spektatorko, je tako predvsem zvočna - glavno vlogo ima

molčeča avtoriteta zvočnosti v prostoru, ki pa ima v ospredju svojega delovanja prav tako zvok. Za spektatorko, ki se ima identificirati z opazovano podobo, to pomeni, da je v ospredju ali pa vsaj neločljivo od njenega opazovanja in procesa identifikacije poslušanje. Povedano drugače: zgodba, ki je po de Lauretis (1998) *drugi nivo identifikacije*, je v lezbičnem klubu sicer zgodba, ki jo gleda, a jo predvsem poslušša. Zvočno okolje spektatorstva je tudi sicer neizogibno, a v naši specifični postavitvi zgodbe je zvočenje naracijsko sredstvo opazovane protagonistke zgodbe, je scenografija (zvok) in je zgodba (kompozicija), saj je tudi specifičen prostor vzpostavljen in oblikovan šele preko zvočenja; v njem se utemeljuje za *disco* klub. Podoba didžejke lezbijke je na tem mestu diegetska; *ona* je izbrala glasbo - znotraj svoje izbire in glede na obstoječe kulturne politike prostora, -, nato jo posreduje, tvori specifično zvočno pokrajino, ki je šele takrat celostno pripravljena na performiranje lezbičnih identitet in artikulacijo lezbične želje; skratka, ona je vir zvokov, ki so (ne le, ampak tudi zaradi nje) *lezbični klub*, in navigatorka naracije, ki poteka preko lezbične želje v nastajanju ob prisotnosti drugih lezbijk oziroma deljene (skupne) želje. Ker didžejka sporoča - svojo prisotnost, homoseksualno kulturo in homoseksualnost prostora - preko izrazito nestabilnega medija, to je, zraka, v katerem se sporočilo venomer izmika preko temporalnosti, ireproduktibilnosti in vsebinski ambivalentnosti, je njena prisotnost s telesom ključna - tako za obstoj prostora kot homoseksualnega, kot za spektatorkino fantazijo in zaznavanje možnosti realizacije fantazije. Kajti natanko preko prisotnosti didžejke lezbijke - ta je lahko kot referenčna točka v okviru spektatorkine specifične želje v specifičnem prostoru lezbijka že implicitno preko svojega delovanja v homoseksualnem gibanju, četudi se v občem javnem prostoru (še) ni razkrila<sup>14</sup> - pomen slišane (zvoka oziroma besedila pesmi) pri spektatorki zagotovi in utrdi lezbično naracijo, ki sicer že poteka v njeni fantaziji, a ne kot želja, pač pa kot okolje želje oziroma, z besedami Terese de Lauretis, fantazija tu "ni objekt želje, temveč njen okvir ... in pojavlja se v nizu podob" (Lauretis 1998, 21). Podobe pa se v obravnavanem primeru kreirajo znotraj zvočne pokrajine, ki jo oblikuje didžejka lezbijka, in odbijajo ali modificirajo od predhodnih podob in sestavnih elementov identitet. Še več, prisotnost didžejke lezbijke in njena naracijska pot konstituirata kulturno scenografijo za vzpostavljanje lezbičnih vezi, še preden je druga lezbijka prišla *k džuboksu*; proces pa pogosto poteka v razmerah zvočnosti brez verbalne plasti; denimo, pri elektronski glasbi. Ko

---

<sup>14</sup> Kako se dinamike spremenijo, ko na lezbični oziroma homoseksualni sceni pričnejo glasbo vrteti izrecno heteroseksualne osebe, je pomembno vprašanje, vredno analize, ki naj za zdaj ostane predmet nekega prihodnjega dela.

je, torej, didžejka lezbijka na svoji poziciji, je njena naloga nenehno obnavljati materializirano okolje, v katerega ima ambicijo vstopiti lezbična želja. Tudi ali predvsem, ko lezbična želja partikularne lezbijke (spektatorke) svojo željo prepozna pri drugi lezbijki (spektatorki), recimo, na plesišču. Zdaj smo v aktualizirani različici razmer, opisanih na prejšnjih straneh, kjer sem govorila o lezbični apropiaciji besedil pesmi v severnoameriških lezbičnih barih tekom prve polovice 20. stoletja. Kaj se, torej, zdaj vrti v *džuboksu*, na katerega imata obe lezbijki le omejen vpliv?

Več različnih person za didžej pultom pripelje v prostor množstvo zvrsti in pesmi, ki jih scena na klubskih večerih prej ni konzumirala. DJ Nataša v intervjuju za revijo *Razgledi* svoj koncept didžejanja predstavi takole:

*V klubu K4 imam širši razpon in zastopane vse stile: čisti rave je manjši segment. V vsaki zvrsti glasbe skušam najti najboljše stvari, od tehna, undergrounda, tu in tam progressive, do funka, soula, rapa, cool jazz. /.../ Dejstvo pa je, da se v nedeljskem K4, v Roza disku, populacija zelo spreminja. Včasih pride do prave zmede. Nekateri prihajajo zaradi glasbe, drugi zaradi svojih preferenc – in takoj si soočen z množico povsem različnih okusov.” (Velikonja in Greif 2012, 147)*

Klub Monokel v letu 2002 “ob petkih odpira vrata transglobalnim plesnim glasbenim žanrom. Fuzija techna, jazz, ekspresivnega zvoka Karibov, globokega groovea francoske elektronske scene, bossa nove, bhangre.” (Monocle is burning - tout la nuit, vabilo na dogodek 2002) Potekajo tematski večeri z glasbo Diamande Galas, potem z glasbo Depeche mode, *Ibiza Party s house in trance* glasbo, dogodek *On the dark side of the fantasy*, ki napoveduje *rock in techno, elektro, darkwave, alterpop* poznih osemdesetih, *postpunk in funk*. V Klubu K4 se leta 1995 zgodi *grški roza večer*, Café Open pa potekajo tudi *soul, bossa nova in tango* večeri. Skratka, gre za glasbeno raznolike dogodke. In vendar že od prvih ljubljanskih lezbičnih zabav dalje lezbijke ves čas zahtevajo in v svoje prostore plasirajo specifično glasbo.

Suzana Tratnik, lezbična aktivistka, literatinja in dolgoletna oblikovalka programa v klubu Monokel, se spominja prej omenjenega večera v Klubu Mariborskih študentov:

*Z Natašo sva skrbno pripravili glasbo, posneli sva kasete samo z ženskimi izvajalkami, denimo, Patti Smith, Stevie Nicks, Eurythmics ... Nataša je to zelo dobro obvladala. Zdelo se nama je, da delava pravo stvar in da veva, kaj naj bi bila dobra glasba za žur. Potem pa na koncu prihajajo nekatere od teh žensk za šank z glasbenimi željami, češ, 'daj mi gor Doris Dragović', pa Nove fosile, pa take. Jaz sem mislila, da se bom ubila od groze ... vedno sem bežala od mentalitete in glasbe z gasilskih veselic, potem pa dobim to v glavo na lezbičnem žuru. Moja naivnost pač, da biti lezbijka že kar pomeni biti ozaveščena, razgledana, kritična, netradicionalistična. (Velikonja in Greif 2012, 80)*

Lezbična scena je heterogena skupina. To velja tudi za ljubljansko lezbično sceno, ki je relativno majhna in od svojih začetkov do danes ni imela mnogo socializacijskih prostorov hkrati; prvi klubski prostori so bili skupni (Klub K4), nato se je oblikoval lezbični klub Monokel, a se zabave pogosto niso prekrivale (Monokel ob petkih, Klub K4 ob sobotah in/ali nedeljah), nato je bilo zaradi spleta objektivnih zagat v Klubu K4 homoseksualnih zabav vse manj, dokler jih naposled ni bilo nič, lezbični klub pa še deluje in je centralno mesto lezbičnega klubskega življenja<sup>15</sup>. Če vzamem, da je v izbranem trenutku v prostoru zgolj lezbična klientela, to pomeni, da je mogoče srečati lezbijke z najrazličnejšimi razrednimi ozadji, identitetami in preferencami. Tu so delavske lezbijke, tiste z minimalno plačo, socialno podporo in lezbijke srednjega in višjega razreda. So prva, druga ali tretja generacija migrantov iz drugih držav bivše Jugoslavije ali pa so njihove primarne družine od nekdanj na področju današnje Slovenije. Kot najstnice so poslušale rokenrol, klasično glasbo, punk, jazz, blues, soul, funk, šansone, karkoli so starši vrteli na radiu ali pa nič. Njihova izobrazba se razteza od nedokončane osnovne šole do dokončanih doktorskih študijev. So prepričane radikalne feministke, anarhistke, liberalke, konservativke, zapriseženo apolitične, različnih

---

<sup>15</sup> Da je lezbični klub centralno mesto lezbičnega klubskega življenja, bi bilo potrebno revidirati. Kajti, lezbični klub Monokel, ki je nekoč deloval izključno za lezbijke - vstop je bil vrsto let omejen z vpeljavo članskih izkaznic -, je danes relativno obče mesto zabave. Članskih izkaznic več ni, vstop pa tudi drugače ni reguliran glede na spol in/ali seksualno identiteto. Prav distanca od identitetnih politik, ki so sceno v koreninah oblikovale, danes z novimi generacijami in različnimi političnimi stališči - ta variirajo od radikalno levičarskih do liberalističnih in konservativnih - za lezbijke, ki bi si želele striktno lezbičnega in v tem smislu *varnega* prostora, pomeni spremembe v prostorih in dinamikah socialnosti; mnoge več ne zahajajo na sceno, pravijo celo, da scene v Ljubljani več ni, zahajajo v obče bare, kot lezbijke pa se pogosto srečujejo v zasebnosti. Ta izrazito zanimiva dinamika, ki je posledica tako dominantnih sil v homoseksualnem gibanju kot tudi širših družbenih dinamik, je gotovo vredna ločene razprave, za katero pa na tem mestu ni dovolj prostora.

veroizpovedi ali nobene. So v globokem *klozetu*, pravkar razkrite prijateljem, ne pa tudi staršem, pri katerih morebiti še živijo ali pa tudi ne, ali pa so od nekdaj *avtirane* oziroma javno razkrite. So samske, v monogamnih razmerjih, tako imenovanih *odprtih* ali *poliamornih* razmerjih, v razhajanju s partnerko in/ali tik pred novim razmerjem. Toda vedno so v povezovanju ali razhajanju z lezbijko. To je skupni imenovalec person na lezbični sceni: *lezbična želja*. Lezbijke se pričnejo združevati zato, da bi se združile. Atomizirana pozicija v dominantno heteroseksualni in homofobni družbi jih ne obsoja 'le' na nevidnost v občem javnem prostoru, pač pa na partikularno osamljenost. Lezbična scena je zato ključnega pomena za lezbijke; zopet, ne 'zgolj' v artikuliranju političnih zahtev po enakopravnosti in destigmatizaciji, pač pa v deatomizaciji, dealienaciji posameznice, in obratno, v ustvarjanju možnosti življenja, ki je to, ko je v družbi oziroma v stiku z ljudmi. "Kultivirajmo večdomicilnost," pravijo lezbijke. (Koražija 2001, 59)

V klubskem prostoru sta lezbična želja in performirana lezbična identiteta v intrigantnem razmerju z glasbenimi identitetami. Če lezbično identiteto v lezbičnem prostoru (klubu) razumem kot *krovno*, tisto, ki posameznico v stiku z dominantno družbo stigmatizira (Goffman 2008), a ima v lezbičnem klubu obenem tudi pozitivni značaj, hkrati pa ne pozabim, da se ves čas naslanjamo na *performativne* vidike lezbičnih spolov in seksualnosti (cf. de Lauretis, Butler), to ne izključuje relevantnosti glasbene kulturne identitete. Lahko bi rekla, da se lezbična identiteta v lezbičnem klubu nesankcionirano artikulira in utrjuje, a v lezbični klub, ki ima v jedru obstoja *glasbo*, vstopi z identiteto, oblikovano ob *glasbi* in subkulturah, ki iz nje sledijo in jo oblikujejo. V izrazito heterogeni skupini - obiskovalke lezbičnega kluba - to dalje pomeni, da za nemoteno delovanje in zadovoljno bivanje v lezbičnem klubu za lezbijke ni dovolj prepričanje, da so v klubu (zgolj) lezbijke. Kajti, če so prišle v *klub* in na *zabavo*, so neizogibno prišle tudi na *glasbo*. Nataša Koražija, ki je klub Monokel vodila med leti 1998 in 2002, mi pove: "Konec devetdesetih in na začetku 21. stoletja je bila scena precej manjša kot zdaj, vsi smo se poznali med seboj in poskušali servisirat vse klubske okuse. Eni so bili bolj, drugi manj sofisticirani, tako glede glasbenih, klubskih in družabnih preferenc." (Dragičević 2015) Da je imela glasba prav tako pomembno vlogo v lezbičnem klubu kot samo lezbištvo, govori tudi zapisnik sestanka programske ekipe kluba Monokel iz leta 2003. Avtorice se med drugim posvečajo tudi raznolikosti programa. Menijo, da je treba omejiti "turbo muziko, saj s tem mučimo sebe in vse tiste, ki jim taka

glasba ni na prvem mestu. Recept 'za vsakogar nekaj' ni najboljši.' (Velikonja in Greif 2012, 233) Oblikovalke programa vendarle poskušajo zagotoviti glasbeno raznolikost prostora, vabijo različne didžejke, a se del lezbične scene mestoma upre:

*Ko imamo drugače obarvane večere, se del stalne klientele obupno obnaša. To kaže na žalostno stopnjo njihove netolerance do vsega, kar ni hopa-cupa večer. Že ko je bil večer Radia Študent, so nenehno padale pripombe, kdaj bo konec te groze in če se morda gremo promocijo Radia Študent ali kaj. Še huje je bilo na večer parade. Takrat je začela rotati Katarina Višnar – nekatere obiskovalke so ji težile, ali lahko zamenja to zanič muziko in ji odkrito pokale frise in se ji spakovale. (prav tam, 233-234)*

Ključna vloga organizatork programa je zagotavljanje varnosti tako obiskovalkam kot didžejkam. Zato poteze nekaterih lezbijk - stalnih gostij kluba - ostro obsodijo:

*Naslednjič je povabljene DJ-ke treba varovati z našo navzočnostjo in se vsekakor ne pustiti zajebavati tistim, ki so za zabavo enoumja. In treba furati več stilov, da se ženske navadijo. Če kateri ni všeč rock, je pač takrat ne bo, mora pa se zavedati, da ne more z nasiljem spremeniti glasbenega večera sebi v prid. (prav tam)*

Prepoznati gre, da je v navedenem pasusu *pokanje frisov* močan odziv posameznic oziroma majhne skupine na glasbo. Usmerijo pa ga ne v glasbo, temveč v posameznico, ki glasbo predvaja; didžejka je utelešenje poslušane in zato vir zvoka, ki tvori prostor - lezbični klub.

## **5 Glasba s področja Jugoslavije na ljubljanski lezbični sceni**

*Meni se zdi, da je to vse skupaj en skupek emocij, alkohola, spominov in da v določeni fazi pijanosti marsikdo lahko svoji bivši ali bivšemu zapoje kakšen refren teh pesmi, recimo /zvat' ću tvoju vernu ženu / da joj kažem s kim si sad / i po gradu ću da pričam / da si loš u krevetu/ ali / napravi mi sina pod svetlima kazina / in / uđi slobodno / vidi da li dišem / ... (Dragičević 2017)*



Pesmi, ki jih navaja didžej Bilybabe, so: *Pazi s kim spavaš* (Gore od ljubavi, Miligram Music, 2004) Svetlane Ražnatović alias Cece, verz *napravi mi sina pod svjetlima kazina* je iz pesmi Jelene Karleuše *Casino* (JK Revolution, City Records 2004), *Uđi slobodno* pa je pesem na istoimenskem albumu (Grand Productions 2008) Lepe Brene (Fahreta Živojinović). Didžejka pesmi umesti v kontekst: gre za klubski prostor, prostor druženja, prisotne so 'bivše' ljubimke in/ali ljubimci, prisoten je alkohol, ki v spoju z glasbo sproži ali intenzivira specifične afekte. Omenjene pesmi tematizirajo *ljubezensko željo* - recimo, *uđi slobodno / to je samo ljubav / kada vidim te / srce svoje čujem* - in seksualnost - / *seksipilan, i tako atraktivan / i tako elegantan* / (Jelena Karleuša).

Toda to so le trije primeri. Dve ključni personi lezbičnega kluba, programske vodjo in didžejko, ter nekaj obiskovalk lezbičnih zabav v Ljubljani sem zato prosila za več primerov pesmi, ki ju je še posebej pogosto konzumirala (in zahtevala) lezbična scena. Prejeto združujem v naslednji seznam, ki mu dodajam še pesmi iz svojega spomina: Alka Vuica, *Laži me* in *Od kad te nema* (*Laži me*, CroatiaTon, 1994); Bijelo dugme: *Lipe cvatu* (Bijelo dugme, Diskofon, 1984); Ceca: *Viski* (Idealno loša, Ceca Music in Milligram Music, 2006), *39,2* (Decenija, Grand production, 2001); Colonia: *Ti Da Bu Di Bu Da* (Jača nego ikad, JVP Vetrieb AG, 2000), *Za tvoje snene oči* (Milijun milja od nigdje, Croatia Records, 2001), *Oduzimaš mi dah* (Izgubljeni svijet, Croatia Records, 2002); Dino Merlin in Ivana Banfić: *Godinama* (Sredinom, Centrosцена, 2000); Doris Dragović: *Marija Magdalena* (Krajem vijeka, Croatia records, 1999); Goran i O.K Band - *A u međuvremenu* (A u međuvremenu, Euro Raglas, 2001); Lepa Brena: *Sitnije, Cile, sitnije* (EP, PGP-RTG, 1983), *Miki, Mićo* (Voli me, voli, PGP-RTB, 1986), *Uđi slobodno* (Uđi slobodno, Grand production, 2008); Luna: *Šećeru* (Bez maske do daske, City records, 2005); Leteći odred: *Sanjao sam svoju Ružicu* (Kuda ide ovaj vlak, Orfej, 1997); Marija Šerifović: *Molitva (Magnetic Club Reload Mix)* (Molitva/Destiny, Highball, 2010); Mile Kitić: *Plava ciganka* (Plava ciganka, Grand production, 2001); Neda Ukraden: *Da se nađemo na pola puta* (Da se nađemo na pola puta, BN Music, 2009); Nesko Kejdž: *Votka i Džin* (Nesko Kejdž, Gold Audio Video, 2010); Nina Badrić: *Takvi kao ti* (Ljubav, Aquarius Records, 2003). Seka Aleksić: *Crno i zlatno* (Balkan, Grand production, 2003), *Aspirin* (Kraljica, Grand production, 2007); Severina: *Ante, Dodirni mi koljena* in *Ja samo pjevam* in (Ja samo pjevam, Croatia Records, 1999), *Mala je dala* (Pogled ispod obrva, Croatia Records, 2001), *Moja štikla* (Moja Štikla / Moj Sokole,

Dallas Records in Song Zelex, 2006); Tijana Dapčević: *Zemlja mojih snova* in *Ona to zna* (Zemlja mojih snova, City records, 2004); Toše Proeski: *Srce nije kamen* (Igra bez granica, City records, 2007); Viki Miljković: *Mahi, mahi* (Viki, Grand production, 2005); Zana: *Dodirni mi kolena* (Dodirni mi kolena, Jugoton, 1982); Zdravko Čolić: *Glavo luda* in *Pjevam danju, pjevam noću* (Ako prideš bliže, Jugoton, 1977), *Ti živiš u oblacima* (Živiš u oblacima / Zašto spavaš, Jugoton, 1977), *Pusti, pusti modu* (Zbog tebe, Jugoton, 1980), *Ti si mi u krvi* (Ti si mi u krvi, Diskoton, 1984); Željko Joksimović: *Vreteno* (Vreteno, City records, 2001).

Nabor zaobjema obdobje od začetka devetdesetih let do vključno leta 2016. Gre za pesmi, ki so se pogosto predvajale na *roza* večerih v Klubu K4 in v klubu Monokel. Vsake pesmi posebej na tem mestu ne bi bilo mogoče podrobno obravnavati, pokaže pa se tudi, da to ni potrebno. V jedru pričujočega dela je namreč motrenje vloge glasbe v konstrukciji ljubljanske lezbične scene, ki se oblikuje iz skupne (lezbične) želje, pozorno poslušanje pa pokaže na več skupnih točk - tako pri pesmih kot v relaciji pesem-lezbijka.

### **5.1 Model analize: k lezbični perspektivi v sociologiji popularne glasbe**

Lezbična sociologija glasbe in lezbična muzikologija sta bili do nedavnega precej zanemarjeni področji. Šele v zadnjih letih so se pričele raziskovalke poglobljeno ukvarjati z glasbo lezbijk, skladateljicami lezbijkami in lezbijkami v odrski glasbi, saj je bilo najprej potrebno razkriti zgodovino prisotnosti lezbijk (v glasbi), preučiti biografije avtoric in jih nato vzporejati in zoperstaviti z njihovimi umetniškimi stvaritvami. Če bi bilo nevarno trditi, da raziskovalke še niso eksplicitno zastavile modela za lezbično perspektivo v sociologiji glasbe, je mogoče z večjo verjetnostjo ugotavljati, da ga je potrebno precizno opredeliti v kontekstu obravnavanega objekta opazovanja. Tudi zato, ker tema tega dela ni *kompozitorka lezbijka* ali *izvajalka lezbijka* ali *delo avtorice lezbijke*, pač pa *poslušalka lezbijka*, katere delovanje ni sam umetniški izraz, pač pa konzumacija nekega umetniškega izraza. Naj torej poskusim podati koncizen model za potrebe pričujočega dela.

*Čas in prostor*: Določiti je potrebno časovni okvir in prostor opazovanja. To sicer velja za vsak raziskovalni model, na tem mestu pa ga izpostavljam zato, ker časovni okvir implicira

obseg predzgodovine opazovanega 'trenutka' ter nam tako pomaga opazovati specifične lezbičnih scen, ki morebiti več niso tako izražene ali pa so že povsem izpadle iz scenskega vokabularja in percepcije raznolikosti lezbičnih identitet. Takšen primer so, denimo, *buč-fem* spolne vloge, ki so v zgodovini pomembno prispevale k oblikovanju lezbičnih scen (Faderman 2012), a pod vplivom družbenopolitičnih dinamik - distanca novih generacij od identitetnih politik, asimilacionistične politik znotraj homoseksualnega gibanja itn. - izginjajo iz scenskega vokabularja<sup>16</sup>, prav tako pa se spreminjajo vizualne reprezentacije lezbištva (Kennedy in Davis 2006, 270, kjer lezbijke iz štiridesetih in petdesetih let 20. stoletja ugotavljajo, da danes vse lezbijke izgledajo *enako*). Prostorski okvir pa nam v analizi služi za upoštevanje kulturnih specifik in družbenopolitičnih dinamik; v našem primeru so to nova družbena gibanja v osemdesetih letih 20. stoletja, razpad Jugoslavije, dekriminalizacija homoseksualnosti, detabuizacija lezbištva itn.

*Lezbijke kot objekt opazovanja:* Ključno v pričujoči analizi je ravno to, da gre za *lezbijke*. Predlagani model gradim na izhodišču, ki je: lezbično identiteto, lezbične vezi in nato sceno poganja *lezbična želja*, ki jo lezbijka prepozna pri drugi lezbijki. Lezbično identiteto gre razumeti kot izrazito nestabilno oziroma, kot pravi David Halperin, identiteto "brez esence". (Halperin 1997, 62) Identiteta ni trdna, fiksna vsebina, pač pa je relacijska uprizoritev vsega, kar lezbijka pojmuje pod *lezbično*. Kar torej opazujemo, ko opazujemo lezbijke, je *performans* oziroma *početje* (Lauretis 1998; Butler 1999) Natanko to teoretsko izhodišče dopušča ugotavljati, kako je lezbična identiteta venomer v konstrukciji, utrjevanju, izražanju oziroma materializiranju, to je, performiranju v javnih prostorih lezbične socialnosti, kjer procesi potekajo ob in/ali skozi glasbo.

*Spektatorska pozicija:* Motrim lezbijke, a iz perspektive lezbijke. Spektatorka je lezbijka, ki konzumira glasbo v javnih prostorih in se sprašujem: Kakšne implikacije ima poslušanje te natančno določene glasbe v (vidni) prisotnosti lezbijk? Ali glasba lahko deluje kot mediator v sporočanju lezbične želje? Če se Teresa de Lauretis v eseju *Sexual Indifference and Lesbian*

---

<sup>16</sup> Morebiti bi bilo potrebno ločeno raziskati, kako je k temu prispevalo prevajanje angleških terminov v slovenski jezik. *Butch* (buč) se med lezbijkami (in v obči družbi) pogosto prevaja kot *tovornjakarica*, kar lahko zavede k precej dobesedni interpretaciji besede; lezbijko *tovornjakarico* vstavi v negativni kontekst *jezne*, celo *nasilne* posameznice, ki (pretirano) pooseblja moškost - zato je hitro predmet feminističnih kritik -, pravzaprav ji skoraj že pripiše pozicijo v družbenem produkcijskem procesu (*tovornjakarica* je tista, ki je šoferka, ni pa tudi, denimo, slikarka ali novinarka), prav tako pa ji onemogoča performativno mobilnost - prehajanje med različnimi vlogami.

*Representation* (Lauretis 1988) sprašuje, kaj lahko (lezbijka) vidi (ko gleda), je moje vprašanje le malo drugačno, in sicer: kaj lahko (lezbijka) vidi, ko *posluša*? Lezbijko motrim v lezbičnem prostoru, to je, prostoru, kjer so (tudi) druge lezbijke, in iz *njene* pozicije.

*Glasba*: Naslednji korak je ugotoviti, katera glasba je popularna glasba neke lezbične scene v danem času in prostoru ter se nato spraševati, zakaj natanko ta glasba. Lezbično sceno opazujem v stiku s popularno glasbo, za katero je značilna (tudi) vokalna, verbalizirana komponenta. Lezbična sociologija popularne glasbe je tako neizbežno dvoplastna; na eni strani gre za analizo zvočne kompozicije (melodija, harmonija, ritem itn.), na drugi pa gre za diskurzivno analizo, motrenje naracije v pesmih in potenciala z njimi manipulirati. Muzikološko raziskovanje ustvarjanja lezbijk je področje, ki zahteva vzporedno opazovanje biografije in dela ter prepoznavanje sočasnosti dinamik pri obeh. Tu pa ne gre za iskanje *skladateljstva* lezbijke kot specifične kompozicijske forme, pač pa za kontekstualizacijo umetniškega dela. Za celostno analizo bi bilo sicer potrebno združiti sociološko obravnavo z muzikološko, a na tem mestu naj predlagam zgolj kratek vpogled v ritmične komponente pesmi, toda ne iz muzikološke, pač pa družbenozgodovinske perspektive.

V svojem predlogu modela tako upoštevam zgodovinsko in diskurzivno globoko zakoreninjene procese stereotipizacije in esencijalizacije *druge/ga* (Hooks 1992, Wallace 2015), kar na področju glasbe razdelujeta Richard Dyer in Simon Frith, ki, prvi v članku *In defense of disco* (1979), drugi pa v študiji *Performing Rites* (1996), orišeta vlogo hegemonih procesov v percepcijah seksualnosti v ritmu glasbenega dela (ko ga konzumira belska populacija), Dyer pa se osredotoči posebej na percepcije belske *homoseksualne* populacije. Da je lahko specifičen (nesimetričen) ritem označevalec erotike v glasbi, ker je pri spektatoriki vgrajen kot (rasistični) označevalec *drugosti*, upoštevam v analizi.

Če lahko ritem erotizira zvočno kompozicijo, je verbalizirana vsebina bolj nedvoumno sporočilna. Tekom analize se zato sprašujem: *katere* vsebine (tematike) so obravnavane v pesmih, konzumiranih v prostorih lezbične socialnosti? Je med njimi mogoče prepoznati skupne imenovalce? Zakaj natanko te vsebine? Kako glasba vpliva na performativnost lezbične želje in kako poteka izraz želje preko glasbe? Kako lahko glasba pomaga v situacijah, ko je specifično, lezbično željo iz različnih razlogov (stigma, *klozet*, intimni značaj

želje ipd.) težko izraziti? Lahko glasba nadomesti izrekanje? Lahko natanko ta glasba, ki poteka v prostorih lezbične socialnosti, nadomesti izrekanje? Je prav v tem mogoče najti razloge za didžejkin specifičen izbor in poslušalkino specifično zahtevo po določenih skladbah?

Sinteza pridobljenih odgovorov bo omogočila ugotoviti, ali glasba prispeva k oblikovanju več lezbičnih vezi, ki skupaj tvorijo lezbično sceno. Model je specifičen v tem, da ima v temeljih lezbično željo; oblikuje se iz lezbične perspektive in pred seboj ima venomer subjekt lezbične želje, ki pa ima prav tako pred seboj subjekt lezbične želje. V specifikah modela je tudi njegova relevantnost za izris širše in hkrati detajlirane slike v sociološkem raziskovanju, saj se poskuša iztrgati iz heteroseksualne spektatorske pozicije.

## 5.2 Aplikacija modela

Čas, prostor in predzgodovino lezbičnih scen - na področju Slovenije in izven - sem orisala v prvih sklopih tega dela. Specifike performativnosti lezbične želje, oblikovanje lezbičnih spolov in njihovo splošno vlogo v oblikovanju lezbičnih scen prav tako. Navedla sem nabor pesmi, iz katerega bom črpala. Zdaj se posvetim vsebini - zvočni in tekstualni.

Za obravnavo sem izbrala pesmi s področja Jugoslavije (ne pa tudi Slovenije<sup>17</sup>), skratka, tiste, ki razlikujejo ljubljansko lezbično sceno od mnogih drugih. Gre za pesmi, v Sloveniji popularne tako pred kot po vojni v devetdesetih; tiste, ki lahko pomenijo tako glasbo skupnega kulturnega prostora kot drugega (a bližnjega). Večina pesmi tematizira dinamike v ljubezenskih razmerjih v širšem smislu; ljubezen naj tu zajema izraz romantične in/ali seksualne želje, zapeljevanje, žalovanje za izgubljeno ljubeznijo, prizadetost, poskus pomiritve emocionalnih turbulenc itn. Na primer: v pesmi *Ti si mi u krvi* (Zdravko Čolić): / *ako te odvedu / ja ću da poludim / bez tebe ne umijem / više jutrom da se budim /*; v pesmi *Živiš u oblacima* (Zdravko Čolić): / *Ukras' ću te jednog dana / iz tvog tako lijepog stana / odves' ću te u svoj skromni dom / ni bogatstvo, ni sreću / ja ti nuditi neću / ali ljubav ćeš nać'*

---

<sup>17</sup> Predvsem zato, ker so jo didžejke razmeroma malo vrtele. Pojavljale so se pesmi, ko to *Samo ljubezen* (Sestre), v zgodnjih letih *roza večerov* tudi *Moj črni konj* (Rafko Irgolič); pesmi v slovenskem jeziku oziroma pesmi slovenskih avtorjev in avtoric bi bilo zanimivo obravnavati v kontekstu ljubljanskih kraljic preoblek.

*u srcu mom /; v pesmi Uđi slobodno (Lepa Brena): / Samo je jedna zvezda noćas plava / sa neba sišla je / sija tamo gde naša ljubav spava / do mene vodi te, do mene vodi te /; v pesmi Za tvoje snene oči (Colonia): / Ponovo ti govorim da volim te / po ko zna koji put ja ti priznajem / da svaki ovaj tren sa tobom radost je / i hvala bogu što mogu biti kraj tebe /; v pesmi Oduzimaš mi dah (Colonia): / Oduzimaš mi dah / za tobom ludim / volim svaki tvoj osmijeh / dok se budim / volim tvoje usne kad tiho krenu / poljupcima u novi dan /; v pesmi Plava ciganka (Mile Kitić): / ako mene nisi mogla više voleti / čovek budi pa mi priznaj, sve ću podneti /; v pesmi A u međuvremenu (Goran i O.K. Band): / Da l' je volim k'o i tada / il' još možda više sada / ni sam ne znam / šta osećam ja /; v pesmi Miki, Mićo (Lepa Brena): / Prevarit ću dušo, prevarit ću sve / samo da me ljube usne medene / skinut ću sa neba sjajne zvezdice / samo da me grliš moja srećice /; v pesmi Ja samo Pjevam (Severina): / Ti si najljepši od svih / svi drugi stanu u stih / tebi ni pjesma nije dovoljna / eh, što te ludo, ludo volim ja / itn.. Izjema je, denimo, pesem Zemlja mojih snova, ki s satiro plove preko bivših jugoslovenskih država.*

Naracija v većini pesmi poteka v prvoosebni obliki; izreka se izvajalka ali izvajalec, ki nagovarja drugo ali drugega (*Dodirni mi kolena, Ti živiš u oblacima, Ti si mi u krvi, Pusti, pusti modu, Miki Mićo, Uđi slobodno, Da se nađemo na pola puta, Godinama, Oduzimaš mi dah, Za tvoje snene oči, Šećeru, Laži me, Od kad te nema, Plava ciganka, Ona to zna, Ti Da Bu Di Bu Da, Aspirin, Ante, Srce nije kamen, Vreteno, Glavo luda, Mahi, mahi*), redkeje pa drugega ali drugo opeva v tretji osebi oziroma indirektno (*Sanjao sam svoju Ružicu, Molitva, Mala je dala*). To je pomembno, saj omogoči sprevideti, da lahko v prisotnosti dveh person venomer ena sporoča drugi ali pa ena drugi hkrati.

V središču pesmi je ljubimka, uporen jaz, ki postaja v ljubezenskem diskurzu, razbira znake in si jih interpretira, “govori sam pri sebi zaljubljeno – pred drugim (ljubljenim objektom), ki ne govori.” (Barthes 2002, 7) Iz ljubezenskih zgodb je mogoče razbrati časovno komponento; naracija je bodisi retrospektivna bodisi prospektivna. Retrospekcijo je mogoče zaznati predvsem v pesmih, ki govorijo o ljubezenski bolečini. Kjer je ta izražena v sedanjiku, gre za posledico, ki jo ljubimka locira v preteklem stiku s subjektom in objektom želje. Denimo: *danes / više ne znam, ni da odem, gdje bi otišla /, danes / nije lakše ni kad pijem / bol me ne pušta /, a jo anticipira v prihodnosti: /sto godina još da živim, ne bi prestalo /, kajti v*

retrospektivi je bila materializirana ljubezen prisotna, zdaj pa je ni oziroma / *otkad te nema, moje usne ne ljube* / (Colonia). Ali pa v pesmi *Godinama*, kjer se ljubimec danes z bolečino spominja: / *godinama varala si me / znam kad i s kim i kako vatreno* /, in danes ljubimko poziva: / *pogledaj me zadnji put / bar to nek' bude fer / nek' bude iskreno* /. Medtem ko se ponekod sedanost kaže kot definirana z izgubo v preteklosti, se drugod izkazuje v deklariranju potence - recimo, / *A u međuvremenu / nači ću joj zamenu* / (Goran i O.K. band) - ter imperativni naraciji - / *ma gricni me za uvce / nauči me najhitnije / pokaži mi najbitnije* / v pesmi *Sitnije, Cile, Sitnije*, ali pa v pesmi Alke Vuice *Laži me*, kjer ljubimka čuti, da jo subjekt ljubezni še vedno ljubi, spominja se preteklosti, ki jo je oziroma sta jo presegla, zato razmerje nadaljujeta: / *kao da je prvi puta / ljubiš me u mraku / još me voliš kao nekad / osjećam u zraku in nato / laži, laži, laži me / ti me lažeš najbolje / ljubi, ljubi, ljubi me / ti to radiš najbolje* /.

Ljubezenski diskurz se v diskoklubskega prostora z glasbo venomer obnavlja in utrjuje preko univerzaliziranega sentimenta *ljubezni* in seksualne želje (individualizirane) posameznice ter, obratno, restorativnega ali reflektivnega žalovanja za izgubljenim. Verze oziroma kode v verzih je mogoče razumeti kot diskurzivne fragmente, figure (cf. Barthes), ki se vzpostavijo prav s prepoznavanjem in repetitijo. Za tvorjenje lezbične scene je to pomembno, saj so ljubezenske vezi temelj tako združevanja lezbijk kot tudi, in natanko zato, njihove stigmatizacije. Ljubezensko, ponavljam, predlagam razumeti kot hkrati sentimentalno in seksualno, ne pa kot tisto, kjer sentimentalno *nadomesti* seksualno. Kajti, če bi v kontekstu lezbične želje ljubezensko razumela kot tisto, kjer se sentimentalno in seksualno izključujeta, bi zdrsula v heterocentrične definicije lezbištva; tiste, kjer je 'ženska' homoseksualnost dopuščena in zato neobstoječa natanko v tem, da ni seksualna (zato ni *homoseksualnost*, kot je to lahko med dvema 'moškima', temveč 'zgoj' sentimentalna, romantična, 'nekonzumirana' relacija). Ljubezenski verzi, ki jih poslušata lezbijki v disko klubu, so tako hkrati sentimentalni in seksualizirani, saj je oboje (ali vsaj slednje) temeljni konstitut njune želje, *lezbične želje*.

### 5.2.1 Seksualnost in ritem

Mestoma pa je erotični namig v popularni glasbi s področja Jugoslavije v lezbičnih prostorih eksplicitno izražen preko opisov seksualnega potenciala telesa. V pesmih sta nakazani tako želja kot tudi užitek ob realizaciji želje: v pesmi *Miki Mičo* (Lepa Brena): / *Hej Miki, Miki moj / imaš lepo telo / super ti je stas / zbog tebe ću Mičo / izgubiti glas / ... / Po selu se priča / majstor si za žene / zašto onda Mičo / ne svratiš do mene /*; v pesmi *Crno i zlatno* (Seka Aleksić): / *umetnik u ljubavi / ako si onda mi se javi / da po meni slikaš ti / pejzaže golim rukama /*; v pesmi *Vreteno* (Željko Joksimović): / *kada te vidim prorade hormoni / jer ti si glavna premija / grudi mi tesne, želje mi pobesne / treba mi anestezija,* v pesmi *Dodirni mi kolena* (Zana) oziroma v Severinini ijekavski različici: / *lepo ugosti i zadovolji me / ... / dodirni mi kol[j]ena / to bih baš vol[j]ela /*; v pesmi *Laži me* (Alka Vuica): / *tvoje usne ljubilice / ljepe se za moje lice / dok mi jedeš trepavice / ja ti pričam besmislice / ... / ljubi, ljubi, ljubi me / ti to radiš najbolje /*; v pesmi *Šećeru* (Luna): / *ćini mi se šećeru / ti bi mene za večeru /*; v pesmi *Ti da bu di bu da* (Colonia): *znam da nikad nisi bio samo moj / al' ja od tebe ne želim ništa / samo ono što najbolje znaš / dok ljuljaju se kreveti /*; v pesmi *Aspirin* (Seka Aleksić): / *na podu posteljina / u sobi punoj dima / slika poznata to je prevara / ... / ma hajde priđi mi bezobrazno / jer ljubav to je prolazno / znaj, ja pristajem na sve / ... / želim nešto vruće nemam to kod kuće / nisam ja od kamena / a ti si tako sladak mali desetka na skali / bi' ćeš dobra zamena /*; v pesmi *Sitnije, Cile, Sitnije* (Lepa Brena): / *Si, Cile, si, u svako doba važi / ma znam šta je strast / si, Cile, si, al' dobro mi pokaži / da znam gde je slast / Pa me odvedi na pejzaže / u budžake, u vrbake / seno, seno / da se milujemo / bum, Cile, bum / ma gricni me za uvce / tu grm, ovde žbun / bum, Cile, bum / ma nek' mi srce kucne / u šaš pa na drum / jer prosto žudim da izludim / da me pipneš, da me 'štipneš /*

V uporabljenem modelu ne gre le za zmožnost prepoznavati seksualizirane podtone besedil pesmi v lezbičnem poslušanju, pač pa jih gre iskati. Potrebno se je pozicionirati natanko na mesto lezbijke v prisotnosti lezbijk v prostoru, ki ga razume kot relativno varnega pred zunanji rasizmi. Ko nato poslušam, denimo, pesem *Uđi slobodno* in verz / *uđi slobodno, to je samo ljubav /*, pri čemer *uđi* prevedemo v *vstopi*, je nujno potrebno vprašanje: vstopim naj kam? Možnih odgovorov je mnogo, a nadaljevanje verza, / *to je samo ljubav /* (sl. / *to je samo ljubezen /*), bi lahko odgovor zamejila v zgolj sentimentalno interpretacijo. Če pa se še naprej



upiram Barthesovemu predlogu, da se sentimentalnost in seksualnost v ljubezni nadomeščata, ni mogoče reči, da gre pri vstopanju, o katerem poje Lepa Brena, zgolj za vstopanje v sentimentalno sfero subjekta. Ker obravnavamo lezbično sceno, skratka, lezbične subjekte, ki si delijo ljubezensko - sentimentalno in/ali seksualno - željo, vprašanje '*Vstopi kam?*' dobi za odgovor tudi: '*Vame.*' Vame pa zdaj ne implicira zgolj sentimentalnega prostora subjekta, pač pa apelira tudi na seksualno dimenzijo, na telesnost.

Pesem, ki se je ohranila skozi vsa leta delovanja lezbične scene v Ljubljani, je pesem *Dodirni mi kolena* skupine Zana. Menim, da ne le zato, ker je bila izrazito popularno delo kulturnega prostora Jugoslavije, pač pa tudi zato, ker je ena izmed tistih pesmi, ki zmore pri lezbični spektatorki sama po sebi delovati v lezbični naraciji, torej, brez prevzemanja in subvertiranja družbenega spola izvajalca in brez alteriranja besedil, pa tudi zato, ker je eksplicitno erotična. Prvič, izvajalka ima glas, stereotipno razumljen kot 'ženski' glas. Tudi njena podoba je v smislu družbenih konvencij razumljena kot 'ženska'. Lezbični spektatorki niti v zvočnem niti vizualnem smislu ni potrebno izvajati prevzema in subverzije 'moškega' družbenega spola. Drugič, besedilo je mogoče razumeti kot eksplicitni izraz seksualne želje. Izvajalka narekuje subjektu želje, naj se *dotakne njenih kolen* in naj jo *zadovolji*. In tretjič, na nobenem mestu v pesmi izvajalka ne nakaže, da govori 'moškemu' ali 'ženski'. Njena naracija je imperativna in usmerjena *vate*, ne *vanj* ali *vanjo*. Vsebina pesmi je locirana v zasebnem, intimnem okolju - kjer so copati, blazine, kava, skupaj sta zjutraj -, a ne komunicira udomačenosti, dolgotrajnega razmerja, saj izvajalka pove, da se s subjektom želje poznata *skoraj deset dni*; ohranja se bežno poznanstvo, ki je še vedno prostor neznanega v suspenzu razkritja, in v tem je atmosferska vznemirljivost relacije, ki jo opisuje pesem.

Podobno je mogoče ugotavljati za pesem *Sitnije, Cile, sitnije*, a tu že naletim na pomembno razliko. Lepa Brena prav tako poje o seksualnem vznemirjenju (*/ ma znam šta je strast /*), nagovarja direktno z relativno eksplicitnimi seksualnimi zahtevami (*/ gricni me za uvce / ... / nauči me najbitnije /*), a objekt želje je poklican in poimenovan, interpeliran v subjekt *Cile*. Da gre za heteroseksualno naracijo oziroma da je Cile moški, sklepamo iz splošne rabe imena Cile, deloma pa tudi iz verzov, kjer je Cile tudi objem (*/Cile, Cile, zagrljaju moj /*), prispodoba v moškem slovničnem spolu. Ko je poslušalka tudi lezbijka in je v prostoru (denimo, na plesišču) z drugo lezbijko, ko se torej spogledujeta, ne pa nujno tudi

verbalizirata, si željo sporočata preko pesmi. Te pesmi. Izvedeta lezbično apropiacijo. Toda pri tem nobena izmed njiju ne *postane* Cile in Cile ne postane ženska, prav tako Lepa Brena ne postane lezbijka, pač pa postanejo s percepcijami in manipulacijami glasbenih kompoziciji podobe lezbične; zgodi se transfer lezbične želje preko glasbe. Zgodi se lahko tudi naslednje: vsaka pri sebi lahko zavzame specifičen lezbični spol; ena se lahko identificira s podobo in zvenom glasu Lepe Brene in tako utrjuje svoje reprezentacije *fem* lezbičnega spola, pri tem pa druga zavzame *buč* vlogo, ki ji jo kot izhodišče izrisuje podoba Cileta, tistega, ki svoji ljubimki ugaja, ona pa narekuje, kaj ji ugaja. Katera sta njuna lezbična spola, je lahko že prej jasno, to je, vsaka pri sebi se že lahko identificira s *fem* ali *buč* vlogo, a to ne pomeni, da jo tudi že reprezentira. Ravno v tem je potencial glasbe v lezbičnih prostorih: preko participacije v družabnostnih ritualih znotraj lezbičnega prostora se lezbična identiteta vsake lahko *prične* oblikovati, tudi prehajati, z njo lahko posameznica eksperimentira in jo modelira glede na že kompleksno identitetno tvorbo. Ko je v stiku z drugimi lezbijkami, ko je ta stik v relativno varnem prostoru socialnosti in ko natanko v tem prostoru konzumira zvočne vsebine v relaciji na druge lezbijke v prostoru, odkriva in sooblikuje reprezentacije lezbištva natanko te scene. Zvočne vsebine komunicirajo pretežno ljubezenski sentiment in telesnost. Kar se torej odkriva in sooblikuje tako v lezbičnem prostoru kot pri lezbijki v lezbičnem prostoru, sta lezbično apropiirana romantični sentiment in telesnost. Strategije cirkuliranja vsebine (pesmi) v lezbičnem prostoru socialnosti, ki je takšen (lezbičen) natanko zato, ker v njem cirkulirajo lezbične vsebine med lezbijkami, *so* oblikovanje lezbične scene. V pomanjkanju lastne glasbene produkcije ali uvoza glasbe lezbijk iz drugih prostorov je strategija scene lezbična apropiacija besedil popularnih pesmi, preko tega oblikovanje, artikuliranje in utrjevanje lezbičnih spolnih identitet ter sprva brezstično komuniciranje želje preko lezbičnih kod.

Enako branje apliciram še na pesem, kjer je izvajalec predvidoma 'moški'. Recimo, pesem *Pusti, pusti modu* (Zdravko Čolić) ali pa pesem *Vreteno* (Željko Joksimović). Obe pesmi opevata objekt *ženska* in pri obeh pesmih se že v prvem verzu vzpostavi telesna relacija: pri Zdravku Čoliću ona *izgleda kot majhna lutka iz Trsta*, pri Željku Joksimoviću pa prisotnost njene podobe direktno zadeva izvajalčeve *hormone*, kajti ona je *glavna premija*. Gre, skratka, za izrazito objektivistični besedili, ki imata v jedru zgodbe podobo ženskega telesa. V feminističnem smislu gre zato tudi za problematični besedili, saj perpetuirata patriarhalno

hierarhijo opazovalca in opazovane, v kateri je ženska venomer objekt, ne subjekt. A v prostoru, kjer ni *moškega* spola, izgine tudi *ženski* (Wittig 2000; 2013), naselita pa ga najmanj dva lezbična spola (*fem in buč*), ki heteroseksualne in patriarhalne hierarhije ne zmoreta. Njuno poslušanje poteka v lezbičnem prostoru, v prisotnosti drugih lezbijk, skratka, v polju skupne (lezbične) fantazije oziroma v prostoru, kjer se ima (lezbična) želja ambicijo realizirati; če sledimo izhodiščem Terese de Lauretis, ki izvor subjekta postavlja v polje *fantazije*, “potem ju prav ta fantazija, ki si jo delita, ustvarja kot lezbična subjekta.” (Lauretis 1998, 24) Pesmi Zdravka Čolića in Željka Joksimovića, obe formulirani tako, da nagovarjata *drugo* - v njunem primeru *žensko*, v našem primeru pa nemudoma *lezbijko*, ki jo nagovarja *lezbijka* -, v obravnavani konstelaciji nista le razbremenjeni patriarhalne strukture, pač pa lezbijkama zopet omogočita medsebojno komunikacijo skupne fantazije in zasedanje (tudi utrjevanje) reprezentacij lezbičnih spolov. Tista, ki se izreka, tako ni moški (Zdravko ali Željko), pač pa je kvečjemu *buč* lezbijka, ki drugi bodisi komunicira seksualno željo bodisi jo ali pa sebe poziva k osvoboditvi od spon vizualnih normativov v reprezentacijah ženskosti; slednje še posebej velja za *buč* perspektivo, saj koncept *buč* lezbičnega spola v zgodovini oblikujejo predvsem delavske lezbijke, ki so v javnem prostoru še posebej maltretirane zaradi specifičnega sloga oblačenja in jim zato bari in klubi pomenijo “specifičen oddih /.../, saj se lahko le tam oblačijo [reprezentacijam buč spola] ‘ustrezno’, v hlače, v katerih se počutijo najbolj udobno.” (Faderman 2012, 162). Pesem, ki zbuja v feminističnem (a heteroseksualnem) branju mnogo ugovorov, v lezbičnem branju pokaže na emancipatorni potencial - upiranje perpetuaciji tehnologij *ženskosti*. Za buč lezbijko je lahko pesem *Pusti, pusti modu* izrazito pomembna, saj se blago posmehuje kodam ženskosti (s pomanjševalnicami ‘bluzice’, ‘viklerji’, ‘kompletki’), zato se lahko v lezbičnem prostoru, prvič, od njih tudi sama distancira, drugič, to dalje pomeni, da lahko tam zasede drugačno (*buč*) podobo in, tretjič, tako drugi lezbijki (*fem*) komunicira svojo *lezbično* spolno razliko, to je, razliko znotraj lezbičnih spolov. Obenem lahko poteka med lezbičnima spoloma v prostoru igra zapeljevanja, saj lahko *buč* lezbijka nastopi s samoironijo, ko razglaša, *da je biti zaljubljena v damo prav brezveze (in vendar je vanjo zaljubljena)*.

Če povzamem: ko lezbijka v lezbičnem prostoru socialnosti konzumira sicer vsebinsko različna besedila različnih izvajalk in izvajalcev, jih uporablja za oblikovanje, utrjevanje in komuniciranje tako spolne in seksualne razlike (glede na dominantno družbo) kot tudi

naklonjenosti (romantične, seksualne) drugi lezbijki. Vzpostavljeni stik je še brezstičen, poteka na ravni komuniciranja preko pogleda ob poslušanju, a je lahko pomemben temelj za nadaljnje spoznavanje, tvorjenje vezi, ki, ko jih je mnogo, pomenijo lezbično sceno.

Vsako besedilo pesmi pa poteka ob oziroma v harmonični in ritmični konstelaciji pesmi; tako se spnejo različne forme izražanja seksualne želje. Če se izogibam muzikološki analizi, se ne izogibam vsaj bežnemu vpogledu v ritmične vzorce obravnavanih pesmi. Vprašam se: ali je v obravnavani glasbi mogoče zaznati ritmične strukture, ki sicer niso značilne za glasbo v zgodovini obravnavane (ljubljske, 'slovenske') populacije? Če da, v čem so specifične? Kot napovedano: mislim jih znotraj ugotovitev Richarda Dyerja (1979) in Simona Fritha (1996), ki poudarjata razredne in ideološke specifikke v percepciji različnih ritmičnih konstelacij v glasbi. Oba avtorja kažeta na zgodovino rasizmov, ki se utemljujejo (tudi) v obravnavanju ritma; pravita, da ima tako imenovana 'zahodna' družba - to je, belska in evropska in severnoameriška - dolgo zgodovino rasističnega pogleda, to je, najdevanja *primitivnosti* in *neciviliziranosti* pri *drugem*. Afriške kulture so bile, pravi Frith, definirane kot *telesne* oziroma "drugo buržoaznega uma. Takšen kontrast izvira iz romantičnih opozicij med naravo in kulturo: primitivne ali predcivilizirane [kulture] je tako mogoče zoperstaviti sofisticiranim, izrazito civiliziranim." (Frith 1996, 127). Rasistične ideologije so posegle po telesih in s psevdoznanstvenimi raziskavami utemeljevale rasno, patriarhalno in heteroseksualno hegemonijo. (Somerville 1994)

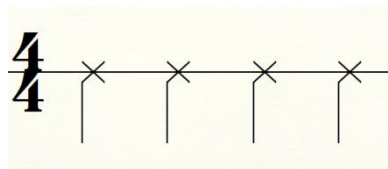
Dyer in Frith najdeta rasistične utemeljitve hegemonih ideologij prav v relaciji telesa z ritmom oziroma telesnem dojetanju ritma. Belska kolonizatorska družba je v zgodovini (in sedanjosti) afroameriško in afriške kulture karakterizirala kot primitivne, telesa (predvsem genitalije) teh kultur za *pretirano izražene* (v relaciji na 'univerzalna' belska telesa), zato iz te globoko zakoreninjene psevdoargumentacije nesimetrični ritmi "neizogibno significirajo (v tem belskem kontekstu) telesnost." (Dyer 1979, 22). Ali, kot poudarja Frith: "Logika tu ni ta, da je afriška glasba (in derivativi afriške glasbe) bolj 'telesna', bolj 'direktno' seksualna od evropejske in tiste, ki izvira iz evropejske. Nasprotno, argument je, da, ker je 'afriško' bolj primitivno, bolj 'naravno' kot evropsko, mora biti tudi glasba bolj direktno v stiku s telesom ... In, če vzamemo, da je afriška glasba v rabi ritma očitno drugačna od evropejske, potem je ritem način za pokazati, kako se izraža tisto primitivno, seksualno". (Frith 1996, 127) S čimer

imamo opravka v sociološki in/ali kulturološki obravnavi ritma, je še en (relativno uspešen?) poskus konstruiranja, argumentiranja in utrjevanja družbenih hierarhij. Simon Frith nadaljuje: “Kulturna ideologija ustvari načine poslušanja glasbe. Na kratko: ni glasba tista, ki požene ideologijo,” (prav tam), pač pa je ideologija že vpisana v glasbo. Toda z upoštevanjem dela Georgine Born (2000) in Jacquesa Attalija (2009) je potrebno dopolniti in poudariti, da gre za dvosmerni vpliv; ideologija kot družbeni konstrukt ni fiksna, nestabilna je. Skozi glasbo se (lahko) obnavlja, utrjuje, manevrira intenziteto eksplicitnega - recimo, glasba v koncentracijskih taboriščih tekom druge svetovne vojne - ali implicitnega izraza - recimo, glasba kot simulaker ritualnih umorov oziroma kot atribut politične moči, tista, ki pomeni red, a, kot poudarja Attali (2009, 4), tudi napove možnost subverzije - ter tako deluje *tudi* v obratno smer, skratka, glasba (lahko) ideologijo aktivira in utrjuje<sup>18</sup>. Če je, torej, v evropskem prostoru zgodovinsko utrjen simetričen (recimo, osnovni štiričetrtinski) ritem in kot takšen *univerzalen*, ostali pa so *drugi*, natanko v *drugosti* pa se nato prepozna izrazito reprezentacijo telesnosti, seksualnosti, je potrebno opazovati tudi v prostorih lezbične socialnosti, kakšne ritmične konstelacije potekajo v pesmih s področja Jugoslavije, ki pred, po in tekom razpada federativne republike postajajo množstvo *drugih*.

Pregled ritmičnih konstelacij v obravnavanih pesmih pokaže znotraj osnovnega štiričetrtinskega (v nadaljevanju 4/4) takta specifične vzorce. Gre za tako imenovane *sinkope*, prenose metričnega poudarka s poudarjene na nepoudarjeno dobo (eno izmed štirih v 4/4, ki ni prva).

Predstavljajmo si štiri-četrtinski takt:

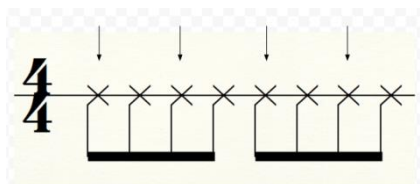
Slika 5.1: 4/4 takt



<sup>18</sup> Kako je mogoče glasbo uporabljati za utrjevanje in diseminacijo ideologije, glej, na primer, delo Carolyn Birdsall *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*, ki med drugim tematizira rabo zvokov in glasbe v ritualih praznovanj, da bi se tako širila naci(onali)stična ideologija v predvojni Nemčiji. Avtorica se opira na delo Jacquesa Attalija, ki pravi, da se oblast utrjuje natanko v vključevanju oziroma izključevanju nekaterih zvočnih konstelacij v oziroma iz družbenega prostora.

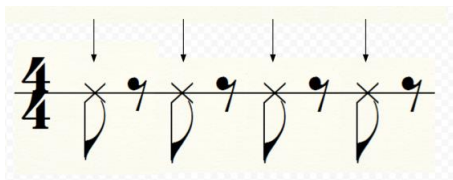
Oziroma, če štiri enake dobe razdelim na polovice, tako imenovane *osminke* (8/8 takt), in s puščicami označimo začetek posamezne dobe:

Slika 5.2: 8/8 takt



Če potem vsako drugo osminko razumemo kot zamolčano (nepoudarjeno oziroma tisto, ki je ni), dobimo sledeči pogled ‘udarcev’:

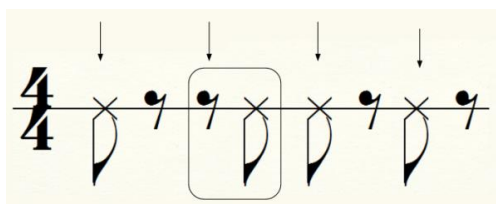
Slika 5.3: Ritmični udarci v 4/4 taktu



Začetek nakazuje na ‘udarec’, ki je trenutek, ko se neki ton *zgodí*. Pri tem gre upoštevati, da tega trenutka ne definira zgolj tolkalski ‘udarec’, pač pa z njim manipulirajo tudi drugi elementi v kompoziciji, tudi glas in ne nazadnje pozicioniranje besedila. Natanko to je mogoče opazovati v obravnavanih pesmih<sup>19</sup>. V delih *Otkad te nema* (Alka Vuica), *Laži me* (Alka Vuica), *Plava ciganka* (Mile Kitić), *Uđi slobodno* (Lepa Brena), *Dodirni mi kolena* (Zana) je mogoče opaziti prenos ali dodajanje poudarka na dobe, kjer jih simetrične ritmične konstelacije ne predvidevajo. Znotraj omenjenih pesmi gre sicer za razlike v detajlih, a osnovno sinkopiranje jim je skupno. V grobem se prikaže takole:

<sup>19</sup> Iz obravnave sem izvzela pesem *Lipe cvatu* skupine Bijelo dugme, saj ni napisana v 4/4 taktu, pač pa v 7/4, ki je že sam po sebi asimetričen.

Slika 5.4: Sinkopa



Ta ritmični vzorec je mogoče brati na vsaj tri načine (hkrati).

Prvič, razumeti ga gre v kontekstu zgodovinsko zakoličenih definicij *drugosti*, pri čemer je za lezbične poslušalke iz slovenskega kulturnega prostora ta specifično sinkopiran ritem ritem *drugega* - predvsem 'ne-slovenskega', a tudi heteroseksualnega in patriarhalnega - in enako velja za instrumente, ki ritem podajajo. Gre za, denimo, klavirsko harmoniko in ne diatonično, ki jo pogosto najdemo v ljudski glasbi slovenskega prostora, pa tudi za množstvo tolkalnih instrumentov (recimo, veliki boben - goč). Intenzivna raba tolkal oziroma, še bolj pomembno, dovajanje kompleksnosti v ritem je natanko tisto, kar belska, evropska družba zgodovinsko pripíše kulturam, ki so ji *druge*, zato ta ritem "nikoli ne neha biti erotičen." (Dyer 1979, 22). Če torej upoštevam zgodovinsko dominantno utemeljevanje hiperseksualiziranosti teles *drugega*, ki da se spne z oziroma izrazi v ritmični nekonformnosti, je mogoče reči, da lahko poteka percepcija in interpretacija glasbe na ljubljanski - belski, kulturnogeografsko in jezikovno ter v smislu glasbene tradicije 'slovenski' oziroma 'srednjeevropski' - lezbični sceni na podoben način. Specifični ritmični vzorci se pri poslušalki kažejo za izrazito seksualizirane, izražajo ali pa, bolje, aktivirajo senzualnost, apelirajo na erotični potencial poslušalke in tiste, ki je ob njej. Ritmična asimetričnost se spne se seksualno povednimi besedili - sicer tudi z melodijo in vokalom izvajalke. Besedila, četudi niso eksplicitno erotična, takšna postanejo implicitno s specifičnim načinom razpredanja preko ritmičnega okvirja *drugega*. V eksplicitno erotičnem besedilu pesmi *Dodirni mi kolena*, denimo, je tekom pesmi poudarjen simetričen ritem (dvočetrtinski), a prvih trideset sekund, ki služijo kot ekspoze izvajalkine želje, pesem spremlja le elektroniziran zvok harmonike v sinkopiranem ritmu. Za poslušalko, socializirano v družbi, ki je že vzpostavila in utrdila kode *drugosti*, je ritmična konstelacija pesmi prav tako že umeščena v ta dominantni diskurz. Zaznan ritmični vzorec, ki (so)oblikuje kontekst pesmi, je zaradi diskurzivne utrjenosti inherentno *seksualen* (seksualiziran), zato je takšen tudi

vsebinski okvir; verbalizirana vsebina (besedilo) potrdi oziroma utrdi ritem, odvzame vsako zno dvoma in položi teren za aktiviranje telesa ter, tako kot disko glasba v Dyerjevem razmisleku, "eroticizem [v specifični glasbi] omogoči, da ponovno odkrijemo svoja telesa kot del izkušnje materialnosti in možnosti spremembe." (Dyer 1979, 23)

Drugič, afiniteto do pesmi, ki temeljijo na omenjenem specifičnem ritmičnem vzorcu, je mogoče razumeti kot percepcijo domicila poslušalke v prostoru mnogih *drugih* - tistih, ki so *drugi* v seksualni razliki, in tistih, ki so *drugi* v kulturnopolitičnem kontekstu, skratka, v prepoznavanju skupne razredne pozicije, ki nato funkcionira kot (začasni) domicil. Zapletenost, (*z*)*lomljenost*, nepredvidljivost ritma *drugega* je v odboju od univerzalne ritmične konstelacije, kot jo definira dominantna družba. Upira se docilnosti simetričnega ritmičnega vzorca, zarezuje v tekoče, predvidljivo delovanje družbe, skratka, v družbeni red. Natanko to počne tudi lezbijka, ki je zgodovinsko (in sedanjško) uvrščena skupaj s seksualnimi delavkami med *ženske padle morale*, med tiste, ki niso *pravilne* ali *simetrične* in jih kot takšne ni mogoče prosto integrirati v dominantne družbene norme, ker pa njihova želja ni falocentrična, tudi 'ženske' niso. Lezbijka na ljubljanski lezbični sceni, ki je socializirana v ta širši kulturni prostor, je družbi tega prostora zaradi seksualne razlike venomer *druga*. Z glasbo s področja Jugoslavije (ne pa tudi Slovenije) si deli natanko *drugost*; ta se sicer manifestira glede na različne identitetne označevalce, a je lezbijki, izvajalkam/cem ter ne nazadnje samim pesmim skupna. Preko konzumiranja obravnavanih pesmi v prostoru *drugih* (homoseksualna skupnost) se različne *drugosti* zblížajo, če ne tudi izenačijo. Klubski prostor postane zvočni domicil, zvočna *skupnost* v tem, da prav nihče v prostoru *ne sodi tja*, kjer je; na eni strani gre, torej, za glasbenice/ke, ki so bili morebiti nekoč *skupni* kulturni kapital federativne republike, a od devetdesetih let dalje to več niso, na drugi strani pa gre za homoseksualno populacijo (ne le lezbijke), ki so v obravnavanem geografskopoličnem prostoru motnja, stigmatizirana skupina, podvržena segregaciji, diskriminaciji, nasilju itn.

Obenem pa je mogoče zasesti ravno obratno perspektivo. To je tretje branje potenciala specifičnega ritma pri specifični poslušalki, poteka pa v prepoznavanju *skupnega* kulturnega prostora, skratka, obratno od *drugega*. Ta vidik je izrazito zanimiv, saj se blago referira na *reflektivno nostalgijo*, tisti sentiment *izgube*, ki nima ambicije restorirati preteklega časa, marveč "sugerirati novo fleksibilnost," (Boym 2001, 49) kar je za homoseksualno populacijo



obravnavega prostora ključno, saj je bila še v bližnji zgodovini prav tu kriminalizirana in povsem tabuizirana. Povedano drugače: v preteklosti ni izgubila ničesar, v času pa je predvsem pridobila. Specifičnega odnosa homoseksualne (lezbične) populacije v Ljubljani do političnih struktur v jugoslovanski eri in potem do glasbe jugoslovanskega vendarle ni mogoče preprosto zavrniti kot irelevantnega ali šibkega, saj so kulturne politike oziroma glasba in identitete tesno povezani s percepcijo prostora. Z besedami Petra Wadea:

*Različni pogledi na tradicijo, modernost in nacionalno identiteto vključujejo ideje o ustreznih pozicijah moških in žensk ter maskulnosti in feminilnosti; /.../ utelešenje glasbe in še posebej plesa ima implikacije na konstrukcijo njihovih seksualnih pomenov. Nenazadnje pa so te kulturne politike tudi nujno prostorske. Narod vsebuje teritorialni vidik ... kulturne in rasne raznolikosti pa so pogosto percipirane in uprizorjene preko prostorskih politik družbenih relacij. Način, na katerega ljudje razmišljajo o identiteti in glasbi je vezan na način razmišljanja o prostoru. (Wade 2000, 2)*

Morebiti gre prav na tej točki izvesti blago digresijo in vsaj odpreti nekaj vprašanj, ki se tičejo kompleksnega razmerja med priljubljenostjo glasbe tega *skupnega* (jugoslovanskega) kulturnega prostora pri homoseksualni populaciji in pozicijo homoseksualnih oseb v taistem prostoru ter vprašanj, ki izvirajo iz problematičnosti izvajalk in izvajalcev priljubljenih pesmi na ljubljanski lezbični sceni.

### **5.2.2 Lezbična želja in (a)političnost**

Če začnem pri razmerju političnih struktur do homoseksualne populacije, se pojavijo vsaj naslednja vprašanja: Če so bili sporazumni homoseksualni odnosi v prostoru Slovenije kriminalizirani do leta 1976 in če začetek homoseksualnega gibanja lociram v letu 1984 (Velikonja in Greif 2012), skratka, če gre z vidika homoseksualne populacije v Sloveniji za le sedem ali največ petnajst let dekriminaliziranega in kasneje vse bolj javnega bivanja v petdesetih letih Slovenije v jugoslovanski politični konstelaciji (1941-1991), preostalih nekaj desetletij pa v primežu nevidnosti, nadzora in pregona, ali resnično gre za 'skupni' kulturni

prostor homoseksualnih oseb z občim prostorom Jugoslavije? Je skupen predvsem v tem, da homoseksualne kulture v Sloveniji pred letom 1984 sploh ni mogoče najti, vsaj ne v kolektivni, množični obliki, in da je morala zato homoseksualna populacija svojo seksualno razliko odcepiti od preostalih identitetnih označevalcev? Skratka, je skupni kulturni prostor skupen v tem, da v njem ni homoseksualnega kulturnega prostora, ali pa, povedano z druge strani, je skupen v tem, da je heteroseksualen in zato *ni* skupen? Gre pri tem za 'novo fleksibilnost', za preseganje preteklosti, ki je sicer zamolčala homoseksualnost, a vendarle pozitivno realizirala potrebe prebivalstva (homoseksualnega ali heteroseksualnega)? Gre morebiti za izpad refleksije nekega zgodovinskega obdobja, ker je posledica - obdobje vojne - a priori 'slabše' stanje? In dalje: kako se kriminalizacija homoseksualnosti in popolna tabuizacija lezbistva v jugoslovanskem prostoru do začetkov homoseksualnega gibanja zrcalita pri generacijah, ki kasneje zasedajo lezbične prostore socialnosti v Ljubljani? Je mogoče reči, da se sploh ne zrcalita? Je mogoče govoriti o apolitičnosti generacije, ki brez zadržkov prepreva *Igra rokenrol cijela Jugoslavija*, pri čemer je ključno, da 'cijela Jugoslavija' niso tudi lezbijke, saj jih 'Jugoslavija' niti v kriminalizacijskih zakonih ne imenuje? Ali pa je v središču pesmi rokenrol, nekoč uporna subkultura mladih? A če je v središču rokenrol, čemu potem dalmatinske popevke, tako imenovani *šlagerji*? V eseju *Črno beli svet* iz leta 1995 lezbična aktivistka Nataša Velikonja pravi, da je razlika med osemdesetimi in devetdesetimi leti 20. stoletja "ta, da so radikalci iz prvih postali selektorji v drugih. To je lepo. Pank na oblasti? Ah, kje pa. 'Dalmatinka, Dalmatinka,'" (Velikonja 2017, 59) in ponudi enega izmed možnih odgovorov na moja vprašanja, ko dalje zapiše: "Udobje *devetdesetih* je pozaba progresivnosti in spokoj ležerne neumnosti." (prav tam) Avtorica govori o razvodenelosti političnega prostora, o redukciji politične ostrine, o apolitičnosti. Intriganten namig, ki bi si zaslužil podrobnejšo analizo, presega okvirje tukajšnjega razmisleka. Odpira pa še en odvod v množstvo vprašanj, predvsem, ko vemo, da se na ljubljanski lezbični sceni od devetdesetih let 20. stoletja dalje predvajajo pesmi avtoric, kot sta Doris Dragović in Ceca, avtoric, ki so se tekom vojne na področju Jugoslavije pokazali za izrazito problematični.

Ko Suzana Tratnik pove, da je mislila, "da biti lezbijka že kar pomeni biti ozaveščena, razgledana, kritična, netradicionalistična," (Velikonja in Greif 2012, 80) se odziva na želje nekaterih lezbijk, da bi na lezbičnem klubskem večeru namesto glasbe Patti Smith, Stevie

Nicks in Eurythmics vrteli Doris Dragović. V tej želji prepoznava neozaveščenost, nerazgledanost, nekritičnost in tradicionalističnost (nekaterih) lezbijk in s tem vzpostavi antagonističen odnos bodisi med predvajano in želeno glasbo bodisi med predvajanimi in želenimi avtoricami, morebiti pa tudi oboje. Še več, enako relacijo vzpostavi med organizatorikama večera in nekaterimi obiskovalkami. Prve, ki predlagajo Patti Smith, so ozaveščene, razgledane, kritične in netradicionalistične oziroma *alternativne*, druge, ki predlagajo Doris Dragović, pa ravno nasprotno. Morebiti gre za odnos do specifične glasbe, ki jo ustvarja Doris Dragović - Ana Petrov v eseju *Aistorijska "čista ljubav" Doris Dragović* njeno glasbo opredeli kot ljubezensko, "podobno italijanskim kanconam, a tudi pod vplivom grške pop laike" (Petrov 2016, 63), morda pa se Suzana Tratnik v retrospektivi nanaša na politična stališča Doris Dragović tekem vojne v devetdesetih letih 20. stoletja. Spomnimo se: Doris Dragović, rojena v Splitu, je umetniško delovanje pričela kot pevka v skupini *More*, nato pa leta 1986 izdala samostojni album *Željo moja*. Z istoimensko pesmijo je na *Evroviziji* zastopala Jugoslavijo in že v osemdesetih letih 20. stoletja pridobila status *dive*, glasbene, estradne *boginje*, v pesmih in medijskih izjavah je govorila o ljubezni in bogu, nato pa tudi eksplicitno izražala patriotizem. (prav tam) V pesmi *Dajem ti srce* iz leta 1992, denimo, poje o svoji reprodukcijski in skrbniški vlogi oziroma partnerskem odnosu do *domovine*. Pravi: / *rodila sam tebi sina / isto kao što od davnina / rađale su majke za tebe /*. Catherine Baker sicer zapiše, da gre v pesmi za "materin odnos do *domovine* preko rojevanja," (Baker 2010, 27; moj poudarek), a vendarle predlagam, da v besedilu prepoznamo predvsem partnerski odnos do instance, za katero rojeva, do tiste, ki ji je torej podložna, in tako vzpostavi patriarhalno relacijo, preko katere utrdi svojo edino pripoznano pozicijo, to je, žensko do moškega, ki pa je tisti čas vsak vojak, vojska, voditelj. Iz te relacije je nato reprodukcijska funkcija avtorice - in vsake druge ženske v konstrukt, ki ga imenuje *domovina* - že implicirana. Pesem nadaljuje z / *dajem ti život, zemljo moja / i bi' ću s tobom u dobru i u zlu / podijelit s tobom sreću i tugu / bog neka čuva moju Hrvatsku /*. Ana Petrov, ki pa se referira na delo Reane Senjković in Dare Đukić *Virtual Homeland: Reading the music on offer on a particular web page* (2005), doda, da gre za primer pesmi, v kateri se izenačita oziroma spneta podoba pevke in personificirane *domovine*. (Petrov 2016, 65) Doris Dragović postane simbol splitskega navijaškega kluba *Hajduk*, včlani se v stranko HDZ, po nekaterih navedbah pa je pripomogla k pobjugi enajstih srbskih vojakov in nato zatrdila, da jo to veseli. (prav tam 68–69).

Če leta 1987, ko je potekal lezbični večer v *Klubu mariborskih študentov* v Ljubljani, Suzana Tratnik še ni mogla imeti podatkov o političnih stališčih Doris Dragović, jo je morebiti njena glasba resnično zmotila v kontekstu tradicionalnosti, ki jo te pesmi izražajo, napram pozivom novih družbenih gibanj k alternativnim družbenim konstelacijam in progresivni, družbenokritični umetnosti. In vendar je ostala prav glasba s področja Jugoslavije stalnica na ljubljanski lezbični sceni.

Odgovore na zastavljena in še ne zastavljena vprašanja gre iskati na temeljih postavljenega raziskovalnega modela. Ko namreč upoštevam specifično razredno pozicijo lezbijk - v zgodovinskem kontekstu ter širšem in ljubljanskem družbenem prostoru -, vzvode specifične razredne pozicioniranosti - spolna in seksualna razlika -, teorije reprezentacij spolov in/ali seksualnosti, specifične tako imenovanega *lezbičnega prostora*, ki omogoča artikuliranje *lezbične želje*, ker kontrira izolaciji lezbijke in ker se deklarira za *varnega* ter tako omogoča njeno lezbično subjektivacijo, se pokaže, da je v lezbičnem prostoru venomer v središču *lezbična želja*, to je, iskanje in prepoznavanje svoje želje pri drugi lezbijki, preko družabnosti in političnega delovanja, ustvarjanja in konzumiranja kulture, ki jo ponuja prav lezbični prostor. Glasba kot del kulture v lezbičnem prostoru ves čas implicitno ali eksplicitno tematizira ljubezenski sentiment in seksualnost, skratka, natanko tisto, kar je v osrčju lezbične želje oziroma krovne identitete v specifični situaciji. Kot jedrni konstituent lezbične identitete je ta vsebina tista, ki igra ključno vlogo in mestoma, vede ali nevede, zamiži na eno oko, ko je avtorica pesmi kakorkoli politično problematična. Povedano drugače: Ko Doris Dragović poje pesem Marija Magdalena, je teatralna izvedba verzov / *jer tvoja ljubav / me razapela / odriješila me je / mojih grijeha / in / ova žena zna / da ti pripadam sva*/ poslušalki morebiti bolj relevanten sentiment, ki ga lahko preko verzov komunicira drugi poslušalki, kot pa avtoričino sodelovanje v častni straži na grobu Franja Tuđmana. A previdno, temu ne gre reči apolitičnost, pač pa antipolitičnost, favoriziranje ene ravni vsebine, da bi se izognili refleksiji kulturnega prostora, temu gre reči tudi udobje brezskrbnosti, ki jo prinese upiranje vedenju, ki bi pognalo nujnost refleksije družbenih razmer - tako zunanjih kot internih. Temu je iz kritične perspektive mogoče reči tudi politična neozaveščenost kot diskurzivna podlaga za "obilje" (Baudrillard 2017, 49) oziroma oportunitizem, "intelektualna otopelost" (Lasch 2012, 157) ali *politična impotenca* (Berardi 2017).

Precizno poslušanje in kontempliranje izbranih pesmi je pokazalo, da je preko lezbičnega poslušanja mogoče razbrati množstvo potencialov glasbe v konstrukciji lezbične scene. To morebiti velja še posebej, ko glasbo izbira didžejka lezbijka, saj je njena pozicija delovanja v lezbičnih prostorih socialnosti venomer (vsaj deloma) tudi lezbična. Obiskovalka prostora pa, dobesečno po drugi strani, lahko popularne pesmi uporabi kot orodje za komuniciranje svoje identitete - tako se subjektivira kot *lezbijka* - in dalje za povezovanje z drugimi lezbijkami, ta proces pa je, včasih na račun (ne)zavednega toleriranja politične problematičnosti izvajalk pesmi, konstrukcija lezbične scene.

## 6 Sklep

V delu, ki je izšlo iz navidez preprostega vprašanja '*ali se mi le zdi, ko se mi zdi, da je na lezbični sceni vse drugače, ko je drugačna glasba?*' sem s pomočjo zgodovine lezbištva in teorij reprezentacij (cf. Butler, de Lauretis, Wittig) obravnavala vlogo glasbe v konstrukciji lezbične scene, nato pa jo precizneje motrila na ljubljanski lezbični sceni od začetkov njenega nastanka v drugi polovici osemdesetih let 20. stoletja. Četudi sem tekom dela odpirala odvode v specifična vprašanja, sem odpirala in odgovarjala na tri temeljne sklope, s katerimi sem poskušala zaobjeti kompleksnost konstrukcije neke scene in njenega razvoja ter vloge glasbe v tem procesu.

Prvi vprašanji, ki sem (si) ju postavila - *Kako močan dejavnik v konstrukciji lezbične scene je glasba? Kako močan dejavnik je bila glasba v konstrukciji ljubljanske lezbične scene od njenega nastanka v začetku 80. let do danes?* - sta relativno nehvaležni, saj na eni predvidevata kvalitativen odgovor (zelo močen, močen, šibek ... dejavnik), ki bralko pušča v širokem interpretacijskem polju, na drugi strani pa s tem, ko v množstvu različnih dražljajev izpostavi zvočne, nemudoma trči v pristranost opazovalke, ki zavestno dekonstruira sicer neizogiben, relativno samoumeven proces percepcije, to je, poslušanje. In vendar je mogoče reči, da je glasba močan dejavnik v konstrukciji lezbične scene; Lillian Faderman (2012) pravi celo, da gre za enega najpomembnejših. V obravnavi ljubljanske lezbične scene, ki se konstruira prav v diskoklubskih prostorih, kjer je glasba namerno v ospredju percepcije, je

mogoče reči enako, a s pomembnim dodatkom: za razliko od severnoameriških lezbičnih scen, ki jih obravnava Lillian Faderman, na ljubljanski ni šlo in ne gre za produkcijo in konzumacijo glasbe, temveč (zgolj) za konzumacijo obstoječega. Glasba, konzumirana na ljubljanski lezbični sceni napogosteje ni tista, ki obravnava 'lezbične teme' oziroma lezbično željo, temveč je glasba heteroseksualnih in gejevskih avtoric in/ali avtorjev; naracija je v smislu slovničnih spolov neizražena, ambivalentna ali pa eksplicitno heteroseksualna, a zato toliko bolj podvržena lezbični apropiaciji. Ta se pravzaprav *mora* zgoditi, ko na plesišču disko kluba poteka zapeljevanje med dvema 'molčecima' lezbijkama, saj si sporočata natanko z glasbo. Vprašanje, ki ga bo potrebno v lezbični sociologiji glasbe zastaviti je, kako potekajo procesi spoznavanja in povezovanja, torej, tvorjenja lezbične scene v aktualnem času, ko je klubska glasba pretežno nevakalna.

Drugič, potrebno je bilo ugotoviti, kaj so najpomembnejše vsebine lezbične socialnosti in kako te teme, ki so hkrati identitetni označevalci, vplivajo na glasbeni izraz lezbične scene v Ljubljani. Skratka, kaj je tisto, kar lezbijke združuje v scene? Zgodovina lezbičnih scen in opazovanje ljubljanske pokažeta, da je lezbična scena izrazito heterogena. Programska vodja kluba Monokel mi je povedala, da je bilo zahtevno, a potrebno zadostiti različnim *okusom*. Lezbična scena združuje posameznice iz različnih razrednih pozicij, predzgodovin, s seboj nosijo tudi kompleksne kulturnopolitične identitetne strukture. Kar jih torej v prvi fazi združuje, niso nujno skupne kulturne aspiracije, politična stališča, tudi imidž ne, pač pa *lezbična želja*, ki jo nato v lezbičnem prostoru pri drugi lažje prepoznajo, kot bi jo v zunanjem, pretežno heteroseksualnem in tudi homofobnem okolju. Znotraj scene pa se nato lahko oblikujejo manjše skupine, ki se tesneje povežejo na podlagi drugih sorodnosti. V kontekstu glasbe to pomeni, da so prisotne različne glasbene zvrsti, različne didžejke, različni *okusi*, kar, kot je bilo mogoče brati na prejšnjih straneh, mestoma pripelje tudi do negotovanj in disputov.

Kako so, torej, lezbijke na ljubljanski lezbični sceni zaživele *skupaj*, ko pa gre za tolikšne razlike? Zavedam se, da bi lahko bralka avtorici očitala pretirano simplifikacijo sicer kompleksnih procesov identitetnih dinamik; ugovarjala bi lahko, recimo, da preskočim raznolikost individualnih identitet in vzpostavim zgolj enotno, kolektivno (lezbično), ali pa da individualne in kolektivne preprosto združim, pri čemer zanemarim tako kompleksnost

individualnih kot tudi kompleksne dinamike v relaciji med individualnimi in kolektivnimi identitetami. Toda previdno, kajti natanko temu se tekom razprave upiram, ko poudarjam heterogenost obiskovalk lezbične scene, njihovo lezbično identiteto kot *krovno* pa postavljam v *situacijsko specifičen kontekst*. Kako je sploh mogoče, da tako heterogena skupina posameznic sobiva v prostoru lezbične socialnosti in konzumira glasbo, ki je v sporu z njenimi individualnimi preferencami, je samo po sebi izrazito kompleksno vprašanje, ki ga je mogoče obravnavati iz več perspektiv; prvič, z imenovanjem prostora kot lezbičnega (ali homoseksualnega) in še prej z napovedmi za dogodek/prostor, kot je recimo tisti za prvi *Lilit večer* - "za sredinske in odklonske, za ortodoksne in alternativne, ženske in možače - vendar samo in edino le za ženske" (Mund 1985, 37) - so obiskovalke že interpelirane z ideologijo družbe *tistega* dogodka/prostora. (cf. Althusser) Dogodek, kot je družabni večer, se tu že vzpostavi tako kot specifičen družbenokulturni prostor, ki ga naseljujejo obiskovalke, ki so se v nazivu prepoznale. Dogodek/prostor - in zato tudi glasba na dogodku oziroma v prostoru - je v recipročnem razmerju z identifikacijskim potencialom obiskovalke; v prostoru je že vzpostavljena hierarhija identitet, zaradi katere je dogodek/prostor sploh nastal. Ko gre potem za družabni dogodek lezbijk v lezbičnem (ali homoseksualnem) prostoru je na vrhu hierarhije identitet natanko seksualna razlika, zato je verjetnost njene aktivacije (tako imenovana *identity salience*) toliko večja (Stryker 2000), z vstopom je že implicirana. Je pa tudi - to je ključno - situacijsko, prostorsko pogojena in v tem se lahko bralka razbremeni ugovora; kajti delo temelji na teorijah reprezentacij, ki zavračajo tako fiksno identitet in jo, obratno, predstavljajo kot nestabilne in reprezentacijske, kot tudi njeno statičnost v hierarhiji identitet - natanko zaradi nestabilnosti in specifik družbenih konstelacij nekega prostora. V tem bi bilo mogoče iskati tudi argumente za nujnost lezbičnih prostorov, saj gre za tiste razpoke v družbi, kjer se zmore seksualna razlika relativno varno artikulirati, reprezentirati, reprezentacije pa tudi vedno znova izumljati in modificirati. Ker pa je glasba konstitutivni element družabnih prostorov lezbijk v Ljubljani (disko klubov) in je predstavljena frontalno, je njena funkcija neizogibno v relaciji tako s posameznico, ki je tam že interpelirana v lezbični subjekt, kot z vsebino, skupno in *krovno* kolektivu prostora, ki je lezbična želja. V prvi fazi oblikovanja lezbične scene - faza preden se scena 'bolje spozna' in prične tvoriti mikroscepe, ta proces pa s prihajanjem novih obiskovalk poteka ves čas - je glasba pomembno, če ne bistveno komunikacijsko sredstvo za posameznice, ki onstran te družbene razpoke svoje seksualne razlike, svoje lezbične *želje* ne morejo varno artikulirati in reprezentirati. Občutenje stigmat

prenesejo v lezbični prostor in se nato preko erotiziranih ritualov plesa in spogledovanja, ki ju aktivira glasba, ko na njej izvajajo lezbično apropiacijo, spajajo v skupine, ki so skupaj lezbična scena. Šele v naslednjih fazah, ko sta prostor in scena že vpostavljena kot lezbična, se pričnejo bolj eksplicitno oblikovati vezi na podlagi drugih identitetnih označevalcev. Še enkrat, ne zato, ker ti prej ne bi bili relevantni, pač pa zato, ker je izhodiščna situacija - homofobija v 'zunani' družbi, občutek alieniranosti, nezmožnost spoznati posameznice s sorodno (lezbično) željo itn. - neprimerna za realizacijo (artikulacijo in reprezentacijo) specifične identitete v nastajanju. V lezbičnem klubskem prostoru pa lahko glasba deluje kot pomagalo: lezbijka v lezbičnem klubu zmore poslušati svojo željo, ki jo prepozna pri drugi lezbijki - gre za isto, torej, *lezbično* željo -, ko jo v prostoru lezbične socialnosti gleda oziroma vidi. Lezbijka tudi *komunicira* svojo lezbično željo drugi lezbijki. Ta se odziva ali pa ne - takrat komunikacija šele poteka. Vsekakor pa to počne v prisotnosti druge - zato sta, ponavljam, lezbijki - in to počne preko glasbe, ki jo poslušata, to je, gledata obe. Specifična glasba - konstrukt melodije, ritma in besedila v popularni glasbi s področja Jugoslavije - v njuni prisotnosti vsebuje potencial delovati kot komunikacijski mediator. Nazadnje v stopita v razmerje ali pa ne, nato se razideta ali pa ne, a stik (komunikacija) med njima že poteka. Z vsako naslednjo molčečo komunikacijo med dvema, ki sta lezbijki, nastaja v nekem prostoru mreža lezbične družabnosti, kar pa je lezbična scena. Zato je glasba ključen faktor v konstrukciji lezbične scene. A ne gre za katerokoli glasbo, pač pa za podajanje erotizirane ljubezenske zvočnosti, ki smo jo prepoznali v nekaterih pesmih s področja Jugoslavije. Zato je tista popularna glasba s področja Jugoslavije, ki so jo ali pa jo še vedno konzumirajo lezbijke na lezbični sceni, ključna za konstrukcijo taiste scene.

In tretjič, kateri glasbeni izrazi, slogi ali žanri so opredeljevali ljubljansko lezbično sceno od 80. let naprej in zakaj? Ljubljanska lezbična scena se je oblikovala vzporedno z novimi družbenimi gibanji, a v še posebej tesnem prepletu z gejevsko sceno. Številčnejša in ekonomsko močnejša gejevska scena je narekovala program, prvi didžeji na ljubljanski homoseksualni sceni so bili geji, tudi drugod so novo popularno klubsko glasbo - elektronske zvrsti, kot sta *house* in *techno* - oblikovali gejevski avtorji, a sceno so sooblikovale tudi lezbijke s svojo prisotnostjo in kulturnim delovanjem, toda predvsem na področju literature. Obenem je potrebno upoštevati geografski in kulturni prostor, ki si ga je prostor Slovenije desetletja delil z drugimi državami Jugoslavije. Skratka, glasba, ki je obeležila nastanke



lezbične scene, je bila na eni strani nekako gejevski izbor *in* glasba jugoslovanskega prostora, ki so jo tudi izven *roza diska* poslušale lezbijke. Heterogenost lezbične scene je prispevala k raznolikosti glasbe v tem, da so posamezne didžejke predvajale različne glasbene zvrsti. Pregled napovednikov je pokazal na večere z glasbo Diamande Galas, Patti Smith, Stevie Nicks, *banghre*, *jazza*, tako imenovane *lounge* in *trance* glasbe itn. Zaradi kulturnih specifik prostora - Ljubljana kot nekoč del jugoslovanskega prostora - pa sem se osredotočila na prav to glasbo, ki je na zgodovinsko bolj podrobno obravnavanih scenah ni mogoče najti. Izjema je morda album *Lavender Jane Loves Women* zasedbe Lavender Jane iz leta 1974, na katerem najdem pesem *Jovanno*, pri kateri gre za makedonsko ljudsko *Jovano*, *Jovanke*.

Tekom pisanja se je pokazalo, da je potrebno najprej in venomer poudarjati specifično pozicijo in tehnologijo opazovanja. Opazovala sem iz pozicije posameznice, ki vsaj v lezbičnem prostoru družabnosti (homoseksualni ali lezbični klubski dogodek) prevzema vloge in reprezentacije lezbištva. Ker gre za specifično pozicijo v prav takšnem prostoru in skupnosti, se je pokazalo, da je potrebno precizno opredeliti celoten model opazovanja. Ne zato, ker ta še ne bi obstajal, saj ga raziskovalke v *novi muzikologiji* oziroma *feministični muzikologiji* in feministični umetnostni zgodovini na različne načine aplicirajo že več desetletij, pač pa zato, ker v pričujočem delu ni šlo niti za motrenje avtorice lezbijke niti njenega dela, pač pa za pozicijo *poslušalke* lezbijke, ki je to tudi ali pa predvsem, ko je tudi *gledalka* v prisotnosti drugih lezbijk, skratka, v *javnem* prostoru. V tem se njeno delovanje razlikuje od poslušanja, ki bi ga izvajala v zasebnosti. Glasba je v lezbičnih prostorih družabnosti že zaradi glasnosti v ospredju percepcije, četudi se zdi njena prisotnost samoumevna, neizogibna je in telesa aktivira v gibanje. Vprašanja, ki se postavljajo iz te detajlno opredeljene pozicije so predvsem, kaj in kako *zmore* slišati, kaj počne z glasbo, ki je le indirektno *njena*, kako si s tem pomaga preseči stigmo, se povezovati in tako tvoriti sceno.

A tudi to raziskovalno delo ni potekalo brez omejitev. Za še bolj detajlirano podobo relacije med glasbo in ljubljanskimi lezbijkami bi bilo gotovo dobrodošlo izvesti obsežnejšo raziskavo o razredni, demografski in kulturni sestavi posameznih obdobj scene in zaobjeti večje število obiskovalk scene, ki bi pričale o svojih glasbenih preferencah, vlogi glasbe, kot jo same vidijo, kako so se (ali pa ne) soočale s politično problematičnostjo nekaterih glasbenic ali glasbenikov itn. Moji pogovori z obiskovalkami, didžejkami in organizatorkami

večerov pa so služili predvsem kot podporni steber teoretskemu razmisleku in kot vir zgodovinskih podatkov. V tem procesu se je pojavil tudi problem spomina; na eni strani zaradi nezmožnosti spomniti se glasbe, kar je še ena izrazito intrigantna ugotovitev, če upoštevamo frontalnost glasbe v prostorih lezbične družabnosti, in si zasluži poglobljen razmislek; na drugi strani pa zato, ker se kot obiskovalka lezbičnih dogodkov spominjam mnogo disputov zaradi glasbenega izbora organizatorok in didžejk, a so ti dogodki danes prevlečeni tako s patino nostalgije po preteklih časih kot tudi z odbojem do preteklosti, skratka, s specifičnimi modifikacijami v zgodovinskem spominu. Prav tako pričujoča raziskava gotovo ni uspela povsem zaobjeti intenzivnosti družbenih dinamik, ki so vstopile v ljubljansko lezbično sceno. Zato se tekom dela pojavilo mnogo več vprašanj, kot bi jih bilo na tem mestu mogoče odgovoriti: denimo, kako je na razvoj ljubljanske lezbične scene vplivala proliferacija didžejk izključno elektronske, nevokalne glasbe? Kako je na glasbo *in* lezbično sceno vplivala najprej getoizacija - vstop v klub dopuščen izključno lezbijkam s članskimi izkaznicami - in kasneje odpiranje prostora heteroseksualni oziroma 'moški' javnosti in didžejem, skratka, kako so vplivale interscenske politične dinamike? Koliko, če sploh, potemtakem glasba oblikuje lezbično sceno danes, ko ni mogoče govoriti o *lezbičnih prostorih* kot tistih, ki jih naseljujejo lezbijke *in* so zato zanje varen prostor? Kaj to pomeni za lezbijke, ki si želijo obiskovati *lezbične* večere družabnosti? Se njihovo poslušanje in identifikacija s slišanim preselita v zasebne prostore? Kako to, da lezbijke na ljubljanski sceni do nedavnega niso ustvarjale 'svoje' (klubske) glasbe? Ko so jo pričele ustvarjati, kakšna je bila ta glasba, na katerih družbenih temeljih je nastala? In nenazadnje, kaj vse navedeno pomeni za obstoj in prihodnost celotne lezbične kulture? Skratka, odpira se množstvo vprašanj, ki si gotovo zaslužijo pozornost sociološkega in kulturološkega raziskovanja, da bi tako gradili precizen, večplasten pogled na vlogo glasbe v družbi, prepoznali potencial glasbe v konstrukciji in reprezentacijah specifičnih identitet in scen ter jo morebiti tudi iztrgali iz sfere *samoumevne* prisotnosti in resnično obravnavali kot jedrno v doživljanju sveta.

## 7 Literatura

Adorno, Theodor W. 2002. *Essays on Music*. University of California Press.

Allison, Lucille. 1974. Operas. *Paid my dues* 1 (1): 7–9.

Althusser, Louis. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba /\*cf.

Attali, Jacques. 2009. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Baker, Catherine. 2010. *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*. Farnham: Ashgate.

Barnes, Djuna. 2009. *Damski almanah, ki prikazuje njihova znamenja in plimovanja, njihove lune in njih spreminjanja, letne dobe, kot se kažejo pri njih, njihove mrke in enakonočja, pa tudi popoln zapis dnevnega in nočnega nemira / spisala in ilustrirala Modna dama*. Ljubljana: Škuc.

Barthes, Roland. 2002. *Fragments of the Ljubljana discourse*. Ljubljana: Založba /\*cf.

Baudrillard, Jean. 2017. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Los Angeles in London: Sage.

Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin.

Benstock, Shari. 2004. *Ženske z levega brega: Pariz, 1900-1940*. Ljubljana: Škuc.

Berardi, Franco. 2017. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London: Verso.

Birdsall, Carolyn. 2012. *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bohlman, Philip V. 1993. Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology* 11 (4): 411–436.

Born, Georgina, ur. 2013. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge in New York: Cambridge University Press.

Born, Georgina in David Hesmondhalgh. 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press.

Bowers, Jane in Judith Tick, ur. 1987. *Women making music: The Western art tradition, 1150-1901*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Brett, Philip, Elizabeth Wood in Gary C. Thomas, ur. 2006. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York in London: Routledge.

Burns, Pete. 2007. *Freak Unique: My Autobiography - Pete Burns*. London: John Blake Publishing.

Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York in London: Routledge.

Citron, Marcia J. 2000. *Gender and the musical canon*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

Cusick, Suzanne G. 2006. Music as torture / Music as weapon. *Trans. Revista Transcultural de Música* 10. Dostopno prek: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon> (21. maj 2017)

--- 2015. *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Chicago in London: University of Chicago Press.

Čvoro, Uroš. 2014. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. New York: Ashgate.

Daughtry, J. M. 2015. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*. Oxford in New York: Oxford University Press.

Davis, Angela Y. 1999. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books.

Dean, D.K. 1974. *Paid my dues*. Dostopno prek: <http://queermusicheritage.com/pmd1-1.html> (1. maj 2017).

Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 2005. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

DJ Nataša. 1991. Pink, Hot and Groovy. *Revolver* (9): 7.

Dragičević, Nina. 2015. Korespondenca z Natašo Koradžija. Ljubljana, 1. februar.

--- 2016. *Slavne neznane: zvočne umetnice v konstrukciji družbe*. Ljubljana: Škuc.

--- 2017. Pogovor z Biljano Maletić alias DJ Bilybabe. Ljubljana, april.

Duraković, Lada. 2015. Puljsko glasbeno življenje med drugo svetovno vojno (1939-1945). *Annales: anali za istrske in mediteranske študije* 25 (4): 937–948.

Dyer, Richard. 1979. In defense of disco. *Gay Left* (8). Dostopno prek: [http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left\\_issue.08.pdf](http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.08.pdf) (21. junij 2017).

--- 2002. *The Culture of Queers*. London in New York: Routledge.

Elwood, Sarah A. 2000. Lesbian Living Spaces: Multiple Meanings of Home. V *From Nowhere to Everywhere: Lesbian Geographies*, ur. Gill Valentine, 11–27. New York in London: Harrington Park Press.

Ellis, Havelock. 1927. *Studies in the psychology of sex, Volume II, Sexual inversion*. Dostopno prek: <http://www.gutenberg.org/ebooks/13611> (30. maj 2017).

Faderman, Lillian. 2002. *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*. Ljubljana: Škuc.

--- 2012. *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*. New York in Oxford: Columbia University Press.

*Flying Lesbians*. Dostopno prek: <http://www.flying-lesbians.de/index.php?id=8,0> (1. junij 2017).

*Gayzine*. 1985. K4, 36 (30. marec).

Giordano, Teresa. 1980. Is There a Feminist Aesthetic in Music? *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics* 3 (2): 16–17.

Goffman. Erving. 2008. *Stigma: Zapiski o upravljanju poškodovane identitete*. Maribor: Aristej.

Gostin, Nicki. 2011. Nile Rodgers Q&A: On 'Freak' Origins, Diana Ross & His 'Iffy' Health. *Billboard*, 23. november. Dostopno prek: <http://www.billboard.com/articles/news/465017/nile-rodgers-qa-on-freak-origins-diana-ross-his-iffy-health>. (1. junij. 2017).

Greif, Tatjana. 2009a. Fragment iz osemdesetih. *Časopis za kritiko znanosti* 37 (237): 143–144.

--- 2009b. Vrzeli osemdesetih: ČKZ brez homoerotičnega naboja. *Časopis za kritiko znanosti* 37 (237): 155–165.

Greiner-Shumick, Betsy. 1974. Get 'Cher Rocks Off Baby, 'Cause It's Man's Man's World. *Paid my dues* 1 (2). Dostopno prek: <http://www.queermusicheritage.com/pmd1-2.html> (13. junij 2017).

Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.

Halperin, David. 1997. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York in Oxford: Oxford University Press.

Helm, Cheryl. 1974. No One Cries for the Losers. *Paid my dues* 1 (1). Dostopno prek: <http://www.queermusicheritage.com/pmd1-1.html> (13. junij 2017).

Hilderley, Jeriann. 1980. A woman remembers her music. *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics* 3 (2): 16–17.

Hofman, Ana. 2014. *Glasba, politika, afekt - Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Holst-Warhaft, Gail. 1992. *Dangerous Voices: Women's laments and Greek literature*. London in New York: Routledge.

hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.

Jalušič, Vlasta. 2012. *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba /\*cf.

*Jet*. 1979. It's Hard To Have Good Time In Non-Gay Disco, Says Singer Sylvester, 55 (8. marec).

Johnson, Bruce in Martin Cloonan. 2009. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Hampshire in Burlington: Ashgate.

Kennedy, Elizabeth L. in Madeline Davis. 2006. *Usnjeni škornji, zlati čevlji: zgodovina lezbične skupnosti*. Ljubljana: Škuc.

Koražija, Nataša. 2001. Veliki banket. *Lesbo, politična, socialna in kulturna revija* (11–12): 59.

Kozorog, Miha in Rajko Muršič, ur. 2017. *Sounds of Attraction. Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Lasch, Christopher. 2012. *Kultura narcizizma: ameriško življenje v času zmanjšanih pričakovanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

LaBelle, Brandon. 2015. *Background Noise, Second Edition: Perspectives on Sound Art*. New York in London: Bloomsbury.

Lanza, Joseph. 2003. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodson*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Lauretis, Teresa de. 1988. Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal* 40 (2): 155–177.

--- 1998. *Film in vidno*. Ljubljana: Škuc.



Leonard, Kendra P. 2014. *Louise Talma: A life in composition*. London in New York: Routledge.

*Lesbozine*. 1988. Pozdravljene!, 4 (marec).

Lovšin, Peter, Peter Mlakar in Igor Vidmar, ur. 2002. *Punk je bil prej*. Ljubljana: Cankarjeva založba in Ropot.

*Mattachine Review*. 1960. The Homosexual in our Society, 12–28 (julij).

McClary, Susan. 2002. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mencken, H. L. 1916. TRALA! TRALA'LA! TRA-LA-LA-LA! *The Smart Set* 49 (1): 304–311.

Mockus, Martha. 2008. *Sounding Out: Pauline Oliveros and lesbian musicality*. New York in London: Routledge.

*LGBT prijazno*. Dostopno prek: <https://www.ljubljana.si/sl/moja-ljubljana/lgbt/> (30. maj 2017)

*Monocle is burning - tout la nuit, vabilo na dogodek*. 2002. Ljubljana: Arhiv Lezbične knjižnice ŠKUC-LL.

Mund, Lola M. 1985. Klub Lilit. *Gayzine* 1 (1): 37.

Mungen, Anno. 2011. “Anders als die Anderen,” or Queering the Song: Construction and Representation of Homosexuality in German Cabaret Song Recordings before 1933. V *Queering the Popular Pitch*, ur. Sheila Whiteley in Jennifer Rycenga, 67–80. New York in London: Routledge.

Newton, Esther. 1995. Mitska moška lezbijka: Radclyffe Hall in nova ženska. *Časopis za kritiko znanosti* 23 (177): 187–204.

Petrov, Ana. 2016. *Jugoslovenska muzika bez Jugoslavije*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.

Potter, Caroline, ur. 2013. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York in London: Routledge.

Quimby, Karin. 1997. Notes for a Musical History of Lesbian Consciousness. V *Cross-Purposes: Lesbians, Feminists, and the Limits of Alliance*, ur. Dana A. Heller, 186–204. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

Rodger, Gillian. 2002. "He Isn't a Marrying Man": Gender and Sexuality in the Repertoire of Male impersonators, 1870-1930. V *Queer Episodes in Music and modern Identity*, ur. Sophie Fuller in Lloyd Whitesell, 105–133. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

Rodgers, Nile. 2011. *Le Freak: An Upside Down Story of Family, Disco and Destiny*, New York: Spiegel & Grau.

*Rolalo se bo! – tečaj za DJ-ke*. 2007. Dostopno prek: <http://www.ljudmila.org/siqrd/2007/03/rolalo-se-bo-tecaj-za-dj-ke/> (1. junij 2017).

Rosen, Charles. 2011. *Music and Sentiment*. New Haven in London: Yale University Press.

Senjković, Reana in Dara Đukić. 2005. "Virtual Homeland?: Reading the Music on Offer on a Particular Web Page. *International Journal of Cultural Studies* 8 (1): 44–62.

Solie, Ruth. A, ur. 1995. *Musicology and Difference: Gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.

Somerville, Siobhan. 1994. Scientific racism and the emergence of the homosexual body. *Journal of the History of Sexuality* 5 (2): 243–266.

Stryker, Sheldon. 2000. Identity Competition: Key to Differential Social Movement Participation? V *Self, Identity, and Social Movements*, ur. Sheldon Stryker, Timothy J. Owens in Robert W. White, 21–40. Minneapolis in London: University of Minnesota Press.

Šori, Iztok. 2015. *Feministični pogledi na seksualnost na praznovanju 30. obletnice kluba Lilit*. Dostopno prek: <http://spol.si/blog/2015/05/29/feministicni-pogled-na-seksualnost-na-praznovanju-30-obletnice-kluba-lilit/> (12. maj 2017).

Tasker, Yvonne. 1998. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London in New York: Routledge.

Tick, Judith. 2000. *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*. New York in Oxford: Oxford University Press.

Tompkins, David G. 2013. *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*. Indiana: Purdue University Press.

*Vabilo na lezbični večer na neznani lokaciji*. 1988. Ljubljana: Arhiv Lezbične knjižnice ŠKUC-LL.

*Vabilo na lezbični večer v KMŠ*. 1987. Ljubljana: Arhiv Lezbične knjižnice ŠKUC-LL.

Velikonja, Mitja. 2013. *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.

Velikonja, Nataša. 2013. Gejevska in lezbična scena na Metelkovi. *Časopis za kritiko znanosti* 41 (253): 60–69.

--- 2017. *Devetdeseta*. Ljubljana: Škuc.

Velikonja, Nataša in Tatjana Greif. 2012. *Lezbična sekcija LL: kronologija 1987–2012 s predzgodovino*. Ljubljana: Škuc.

Voegelin, Salome. 2010. *Listening to Noise and Silence*. New York in London: Continuum.

Vesel, Bojana in Nataša S. Vegan. 1992. Intervju: Mojca Dobnikar: 'Ne bom dala miru, dokler ne bom imela Berlina v Ljubljani.' *Revolver* (6): 12–15.

Wade, Peter. 2000. *Music, Race, and Nation: Musica Tropical in Colombia*. Chicago in London: University of Chicago Press.

Wallace, Michele. 2015. *Black Macho and the Myth of the Super Woman*. London in New York: Verso.

Wineapple, Brenda. 1989. *Genêt: A Biography of Janet Flanner*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Wittig, Monique. 2000. *Eseji*. Ljubljana: Škuc.

--- 2013. One Is Not Born a Woman. V *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, ur. Carole R. McCann in Seung-Kyung Kim, 246–250. New York: Routledge.

Wittig, Monique in Sande Zeig. 1979. *Lesbian peoples: Material for a dictionary*. New York: Avon.

*Zapisnik programskega sestanka LL in Magnus*. 1988. Ljubljana: Arhiv Lezbične knjižnice ŠKUC-LL.

Zimmerman, Bonnie, ur. 2000. *Lesbian Histories and Cultures: An Encyclopedia*. New York in London: Garland.