

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Leverić

Riot Grrrls kot kritika patriarhalnega konstrukta ženskosti

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Leverić

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Somentorica: red. prof. dr. Alenka Švab

Riot Grrrls kot kritika patriarhalnega konstrukta ženskosti

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

Zahvala

Predvsem hvala mami i tati.

Hvala Andrei.

Zahvaljujem se tudi mentorju dr. Petru Stankoviću in somentorici dr. Alenki Švab za vse strokovne nasvete.

Riot Grrrls kot kritika patriarhalnega konstrukta ženskosti

Znotraj feminizma tretjega vala popularna kultura pomeni prostor, v katerem prihaja do redefinicije spolnih razmerij in dekonstrukcije patriarhalnih tekstov v filmih in glasbi. Pripadnice gibanja Riot Grrrls so s pomočjo punk glasbe in kombinacijo jeze ter odkritega izražanja seksualnosti v glasbi in v performansih odpirale prostor za ženske feministične intervencije ter za politizacijo seksualnosti in ženske identitete. Empirični del magistrskega dela se osredotoča na preučevanje načina njihovega zavračanja ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa ustaljene seksualne podobe ženskosti, saj so Riot Grrrls nastopile kot kritika patriarhalnega konstrukta ženskosti. Analiza je opravljena na avdio-vizualnih vsebinah skozi reprezentacijo žensk v popularni glasbi in feministično teorijo, in je kot taka potrdila filozofijo in politiko Riot Grrrls gibanja, in sicer da so njegove pripadnice performans izkoristile kot sredstvo za raziskovanje vprašanj spola, spolnosti, patriarhalnega nasilja, to so v duhu feministične prakse iz zasebnega aplicirale na javno sfero, potrošnjo zamenjale s proizvodnjo, v binarnih odnosih moški-ženske so se zavzemale za sintezo obojih.

Ključne besede: feminizem, ženske, spolna neenakost, popularna glasba, punk.

Riot Grrrls as a critique of the patriarchal construction of femininity

In the third wave of feminism, popular culture, such as film and music, represents a space in which sexual relations are being redefined, and patriarchal texts are being deconstructed. With the combination of anger and expression of sexuality in punk, the members of Riot Grrrls movement are opening up a fertile space for women's feminist interventions into the politicization of sexuality and female identity. Since Riot Grrrls criticize the patriarchal construction of femininity, the empirical part of the thesis focuses on the analysis of the way in which Riot Grrrls reject the established social values, especially those pertaining to sexual images of women. By analyzing audio-video contents in terms of the representation of women in popular music, and referring to feminist theory, this thesis confirms the philosophy and politics behind the Riot Grrrl movement: their members are using the medium of performance to explore issues of gender, sexuality, and patriarchal violence. Moreover, they have transplanted their personal understanding of feminism into the public sphere, replaced consumerism with production, and demanded the synthesis of the binary relations between men and women.

Key words: feminism, women, gender inequality, popular music, punk.

KAZALO

UVOD	6
1 TEORETSKA IZHODIŠČA	8
1.1 KRATKA ZGODOVINA FEMINIZMA	8
1.2 FEMINIZEM TRETJEGA VALA TER KONFLIKTI MED FEMINIZMOM DRUGEGA IN TRETJEGA VALA	10
1.3 KONCEPTUALIZACIJA SPOLA	14
1.4 SPOL IN IDENTITETA	19
1.5 SPOL IN POPULARNA KULTURA	21
1.5.1 Položaj žensk v glasbeni industriji	26
1.5.2 Položaj žensk na alternativni glasbeni sceni	29
1.5.3 Reprerentacije ženskosti v popularni glasbi	33
2 RIOT GRRRLS	38
2.1 NASTANEK OZ. ZGODOVINA GIBANJA	39
2.2 IZRAŽANJE SKOZI GLASBO V OKVIRU FEMINISTIČNIH VODIL IN NASTOPANJE V ŽIVO	41
2.3 NAREDI SAM PRINCIP IN PISANJE FANZINOV	45
2.4 <i>MEDIA BLACKOUT</i> OZ. MEDIJSKI MRK	49
2.5 RIOT GRRRLS V PRIMERJAVI Z GIBANJEM QUEERCORE IN LEZBIČNIM AKTIVIZMOM	52
2.6 KRITIKA GIBANJA	54
2.7 RIOT GRRRLS DANES	55
3 ANALIZA AVDIO-VIZUALNIH VSEBIN	56
3.1 METODOLOGIJA	56
3.2 ANALIZA PERFORMANSOV OZ. NASTOPOV V ŽIVO RIOT GRRRLS IZVAJALK	58
3.2.1 Nastop in izvajanje skladbe <i>Jigsaw Youth</i> skupine <i>Bikini Kill</i>	59
3.2.2 Nastop in izvajanje skladbe <i>The Ones</i> skupine <i>Heavens to Betsy</i>	63
3.2.3 Nastop in izvajanje skladbe <i>Cool Schmoool</i> skupine <i>Bratmobile</i>	65
3.2.4 Nastop in izvajanje skladbe <i>Her Jazz</i> skupine <i>Huggy Bear</i>	68
3.2.5 Nastop in izvajanje skladbe <i>Rebel Girl</i> skupine <i>Bikini Kill</i>	71
3.3 UGOTOVITVE	74
ZAKLJUČEK	75
LITERATURA	78
PRILOGA A: PREVOD BESEDILA NASTOPA IN SKLADBE JIGSAW YOUTH SKUPINE BIKINI KILL	87
PRILOGA B: PREVOD BESEDILA NASTOPA IN SKLADBE <i>THE ONES</i> SKUPINE HEAVENS TO BETSY	88
PRILOGA C: PREVOD BESEDILA NASTOPA IN SKLADBE <i>COOL SCHMOOL</i> SKUPINE BRATMOBILE	89
PRILOGA Č: PREVOD BESEDILA NASTOPA IN SKLADBE <i>HER JAZZ</i> SKUPINE HUGGY BEAR	91
PRILOGA D: PREVOD BESEDILA NASTOPA IN SKLADBE <i>REBEL GIRL</i> SKUPINE BIKINI KILL	92

UVOD

V popularni kulturi je rock glasba veljala za področje, v katerem so se uveljavljali predvsem moški glasbeniki, medtem ko so se ženske v *mainstreamovskem* pogledu pojavljale le kot spremljevalke ali kot pevke karakterističnega seksepilnega izgleda (Rosenberg in Garofalo 1998, 809). Ženske so bile večinoma izključene iz proizvodne sfere popularne glasbe in so se uveljavljale le kot oboževalke (Bayton 2005, 177).

Riot Grrrls so se dejstva zavedale in so ga hotele spremeniti oz. opozoriti, da ženske niso le seksualni objekti. Skupina je s pomočjo punk glasbe in kombinacije jeze ter odkritega izražanja seksualnosti v glasbi ter v performansih odpirala prostor tako za ženske feministične intervencije, kot tudi za politizacijo seksualnosti in ženske identitete (Nehring 1999; Sukič 2002; Moore 2007), saj je punk eden prvih rockovskih oblik, ki ne temelji na besedilih o ljubezni. Kot tak je dajal prostor tudi ženskemu izrazu (McRobbie in Frith v McRobbie 2000, 152).

Očarana nad gonilno silo omenjenih glasbenic, ki so se uprle obstoječemu stanju in so kritično nastopile proti samoumevnemu sprejemanju patriarhalnega konstrukta ženskosti (na temeljih feminizma in politike seksualnosti so namreč gradile svoje principe; upoštevajoč etiko 'naredi sam' so pisale tudi fanzine in ustvarjale glasbo z namenom, da bi bile dostopne vsem ženskam sveta (Rosenberg in Garofalo 1998; Whiteley 2000)), me zanima, na kakšen način se v performansih oz. v posnetkih nastopov v živo izvajalk Riot Grrrls kaže njihovo zavračanje ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa njihovo zavračanje ustaljenih seksualnih podob ženskosti.

V poizkusu iskanja odgovorov na zastavljeno vprašanje bom analizirala pet video posnetkov nastopov v živo najbolj izstopajočih Riot Grrrls skupin, katerim gre velika zasluga za spodbudo in organizacijo samega gibanja.

Preden se bom v nadaljevanju lotila empiričnega dela, bom na kratko obnovila zgodovino feminizma, z največjim poudarkom na feminizmu drugega in predvsem tretjega vala, v okviru katerega so delovale Riot Grrrls. Performativnost spola je obdelana v poglavjih o konceptualizaciji spola in njegovi povezanosti z identiteto.

Del zanimanja naloge je tudi položaj žensk v popularni kulturi, v glasbeni industriji in predvsem na alternativni glasbeni sceni. Nujno je treba opredeliti reprezentacije ženskosti v popularni glasbi. S tem bodo opredeljeni teoretični temelji, na podlagi katerih se je mogoče lotiti analize samega gibanja, umestitve tega v širši družbeni kontekst, preverjanja dosežkov posameznih skupin, povezanosti z drugimi gibanji in odgovoriti na vprašanje, ali gibanje kot tako obstaja tudi danes. V empiričnem delu so dekonstruirani posamezni posnetki. Analizirani so glede na verbalno in neverbalno komunikacijo. Za konec te posnetke poskušam povezati z izhodiščnimi temeljnimi teorijami.

Ko teče beseda o ženskah v glasbi, ki aktivno sodelujejo pri vseh fazah ustvarjanja, ne samo pri izvajanju, je potrebno izhajati iz predpostavke, da se govor nanaša na manjšino. Manjšina postaja še ožja, ko se razpravlja o glasbenicah, ki z jasno opredeljenimi političnimi in feminističnimi cilji nastopajo proti neenakosti žensk v glasbi in vseh sferah vsakdanjega življenja. To dejstvo mi je bistveno pomagalo pri izboru teme. Ženske so danes še vedno deležne diskriminacije na različnih področjih, nad njimi se izvajajo pritiski iz različnih smeri, k čemur prispevajo tudi množični mediji. Riot Grrrls kot gibanje, ki je združilo predvsem mlada dekleta, ki so razmišljala drugače, lahko danes nudi zgled, saj so izhajajoč iz lastnih izkušenj pokazale, da se z nasiljem in diskriminacijo ne sme sprijazniti nobeno dekle, saj to ni problem (le) na osebni, ampak predvsem na družbeni ravni.

1 TEORETSKA IZHODIŠČA

1.1 Kratka zgodovina feminizma

„... *feminism isn't about what choice you make, but the freedom to make that choice.*“¹

(Baumgardner in Richards 2003, 450).

Če se ozremo k temeljem, ima, kot pravi L. Segal (1993, 99), *feminizem* svojo zgodovino; Feministke so se v začetku usmerile na vprašanja spola in spolnosti, v drugem obdobju je bil feminizem bolj gibanje za družbeno preobrazbo, čigar namen je bil spremeniti družbo v celoti.

Besedo je v zgodnjem devetnajstem stoletju uvedel francoski socialist Charles Fournier. Pomen besede se je nanašal na “novo žensko, ki bo tako preoblikovala družbo, kot bo družba preoblikovala njo” (prav tam). Segal nadaljuje s trditvijo, da celo tedaj, ko je feminizem poudarjal vprašanja o družbenem in biološkem spolu in ne o družbeni preobrazbi, je občasno poudarjal posebno naravo žensk. Enkrat je zahteval enakost na podlagi podobnosti spolov, drugič je to enakopravnost zahteval s poudarjanjem ženske enkratnosti.

Proti koncu devetnajstega stoletja se je v Angliji pojavil prvi val feminizma, “kot opis ženskih kampanj za reformo ženske volilne pravice, vendar se je v nekaj desetletjih koncept razširil na številne druge tipe moralnih, ekonomskih, družbenih in političnih ženskih kampanj” (prav tam, 100).

Kot prelomna zgodovinska momenta, ki sta obeležila zgodnji začetek feminizma prvega vala, se pogosto omenjata francoska revolucija leta 1789 in objava dela Mary Wollstonecraft *Zagovor pravic žensk* leta 1792. Osrednje misli dela niso vezane le na čas nastanka dela, ampak veljajo tudi danes, saj je Wollstonecraft zagovarjala univerzalno izobraževanje žensk in vse vrste njihovih intelektualnih sposobnosti (Walters 2005, 30–40).

¹ Slov. prevod: “... za feminizem ni pomembno, kaj boš izbral, temveč je pomembno, da imaš možnost svobodne izbire.”

Devetnajsto stoletje je bilo čas velikih socialnih in političnih sprememb, ko so začela nastajati številna socialna in politična gibanja. Feministične ideje so se začele porajati med ženskami srednjega razreda. M.G. Antić (1993) piše, da so v drugi polovici 19. stoletja v Angliji pomembno vlogo odigrale kampanje za politične pravice žensk. Prvo organizirano gibanje (*the Langham Place group*) je imelo že jasno definirane cilje; in sicer višjo izobrazbo, boljšo zaposljivost žensk in izboljšanje položaja poročenih žensk (Walters 2005, 56). Vendar so si v tem obdobju ženske politično izključenost delile tudi s številnimi moškimi, saj je bil vpliv na politiko bolj vezan na lastnino in družino kot na ustavne pravice (Antić 1993, 126).

Leta 1869 je John Stuart Mill objavil delo *The Subjection of Woman*, v katerem jasno poudarja, da morajo imeti ženske enake možnosti kot moški (Bryson 2003, 46), poleg tega predstavlja prvo peticijo za volilno pravico žensk in umik amandmajev iz reformnega zakona leta 1867, kar je bil velik korak naprej za ženske (Walters 2005, 47).

Vse do zgodnjega dvajsetega stoletja je bila v ospredju volilna pravica, čeprav je feminizem prvega vala obeležilo kar nekaj struj, ki so feministke pripeljale do medsebojnega nestrinjanja, saj je protislovnost njihovih zagovarjanj in načel postala očitna (Bryson 2003, 85). V Angliji je nastala Nacionalna zveza društev za žensko volilno pravico na čelu s sufražetko Millicent Fawcett. Nekoliko let kasneje je Emmeline Pankhurts zasnovala Žensko socialno in politično zvezo in se tako odcepila od Nacionalne zveze. Leta 1918 so ženske sicer dobile volilno pravico, vendar je bila ta omejena na ženske, starejše od 30 let, na lastnice nepremičnin ali na tiste, ki so bile poročene z moškim, lastnikom nepremičnin (Bryson 2003; Walters 2005).

Po tem, ko so ženske pridobile volilno pravico, dolgo časa ni bilo nobenih sprememb, ki bi izboljšale položaj žensk. Še več, obdobje med obema vojnoma je zaznamoval razkol med zagovornicami za pravice žensk, kritiki pa so bili zelo negativno opredeljeni do samega gibanja, češ da so nestrinjanja zagovornic tako močna, da je to pripeljalo do izgube skupnega cilja. Posledično prihaja do retradiocionalizacije oz. do zahtev, da je treba ženske potisniti nazaj v zasebno sfero. Po tem pride do novega razkola in do zatona feminizma prvega vala (Bryson 2003, 84).

Feminizem drugega vala se je na zahodu začel formirati v poznih šestdesetih letih prejšnjega stoletja in je nastopil kot *Women's Liberation Movement* oz. družbeno gibanje, kot pravi A. Švab (2002, 199), z jasnimi političnimi cilji preobrazbe obstoječe moderne družbe, v kateri imajo ženske podrejen položaj. V zgodnjem obdobju feminizma drugega vala je bila v središču družbena preobrazba, sčasoma pa se je ta preusmerila na vprašanje spola in spolnosti (Segal 1993, 100). V ospredju političnih interesov feministk je bilo izobraževanje, blaginjske pravice, enake možnosti, plačevanje ženskega dela, svobodno odločanje o otrocih oz. kontrola rojevanja, reproduktivne pravice itn. Feministične kampanje so bile usmerjene proti objektivaciji žensk kot spolnih objektov moškega potrošništva, proti pornografiji, posilstvu in drugim oblikam nasilja nad ženskami v družini ali izven nje (Švab 2002, 199).

Za feminizem drugega vala je značilno, da je pozornost usmerjena v tisto, kar ženske delijo, v smislu izražanja svojih potreb in v poskusih spreminjanja družbenih hierarhij, in v tisto, kar ženske deli, saj je vsak posameznik edinstven (Segal 1993). Poudarjena je tudi dvojna identiteta kot politično gibanje in teoretska produkcija. Postavljajo se vprašanja družbenih razmerij moči in družbenih hierarhij, ki se nanašajo tudi na družbeni razred, etničnost, rase, spolno usmerjenost, ne samo na spol. Kot izredno kompleksno je bilo gibanje od samega začetka notranje diferencirano, iz tega razloga so se kot glavni feministični tokovi izoblikovali radikalni, socialistični, marksistični in liberalni feminizem. Kot rdeča nit feminizma drugega vala, se je, navaja Švab (2002), v okviru ontološke in epistemološke dileme *enakosti in razlik*, postavilo vprašanje, "ali naj bodo (so) ženske enake ali različne *do drugega spola* ter ali obstajajo (predvsem glede izkušenj zatiranja) razlike tudi *med ženskami*".

1.2 Feminizem tretjega vala ter konflikti med feminizmom drugega in tretjega vala

Zgrajen na kritikah drugega vala, je feminizem tretjega vala vključil ideje moči in subjektivnosti, predstavljene v duhu postmodernizma. Feminizem drugega vala je dejstvo, da sta status in moč ženske v družbi pogojevana z njeno zunanjo podobo in seksualnostjo, zelo redko pa z njenimi veščinami in inteligenco, prepoznal kot problematično. Medtem ko so feministke drugega vala svojo pozornost posvečale boju proti neenakemu plačilu žensk in moških za isto opravljeno delo ter se borile za reproduktivne pravice, se je tretji val,

upoštevajoč zgodnejše feministične argumente, osredotočil na dekonstrukcijo telesa. Vključil je tudi druge marginalizirane skupine, katerim v feminizmu drugega vala ni bila posvečena pozornost (Riordan 2001, 280).

Feminizem tretjega vala se je začel razvijati na začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja. Kot pojem se je uporabljal za opis različnih političnih stališč in strategij. V okviru tretjega vala so se uveljavile feministke, ki so bile usmerjene v popularno kulturo, so pisale za časopise in spletne strani, njihova glavna dejavnost je bila zavzemanje za večjo svobodo izražanja seksualnosti (Keenan 2008, 379–380). Uveljavile so se feministke, ki so se zavzemale za temnopolte ženske, za hip-hop glasbenice; akademske feministke; queer feministke, ki so bile pod vplivom queer teorije² in feminizma drugega vala. Kot je že omenjeno v prejšnjem odstavku, je bil feminizem drugega vala že od začetka notranje diferenciran, poleg tega so v tem času nastale krize tudi v političnem pogledu. Bistveno za to obdobje je, da ni več enotnega koncepta ženskosti. Nekatere feministke drugega vala, kot na primer Millet in Friedan, so zavzele kritično stališče dojemanja ženskosti, v smislu da ta predstavlja oviro na poti k doseganju družbene enakosti. K temu pripomore tudi negativna konotacija samega izraza oz. pasivnost, podrejenost in odvisnost ženske od moškega (Lazar 2009, 381). Betty Friedan (v prav tam, 375) je trdila, da je normativna ženska identiteta bazirana na družbenih in kulturnih pričakovanjih, da ženska daje prednost potrebam in interesom svojega moža in otrok in živi posredno v izpolnjevanju njihovih želja.

V zavračanju konvencionalnih ženskih vrednot in vedenja so bile nekatere feministke drugega vala bolj naklonjene povzdigovanju moških vrednot, 'feministično' identiteto pa so popolnoma ločile od pomena 'ženske' identitete. Nasprotno so feministke tretjega vala poudarile prepoznavanje razlik med ženskami in moškimi. Prizadevale so se za ponovno potrditev konvencionalnih ženskih vrednot (prav tam, 376). Kritiki zgodnjega drugega vala so kot problem prepoznali dejstvo, da so se takratne feministke osredotočale samo na bele, heteroseksualno orientirane ženske srednjega razreda in da so tako zastopale interese samo določene družbene skupine. Medtem ko so si feministke tretjega vala na splošno prizadevale za boljšo percepcijo ženskosti kot odgovor na zagovarjanja Betty Friedan, se niso toliko poglobljale v širše razumevanje drugega vala in poznejših feministk, ki so, kljub

² Osrednja teorija, politika in akcija v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, spol ni več obravnavan kot fiksna, koherentna in stabilna kategorija (Richardson 2008, 11).

vsem očitkom in kritikam, pozornost od nezadovoljnih gospodinj preusmerjale k prizadevanju za upoštevanje družbenega spola v odnosu do družbenega razreda, rase, seksualnosti, nacionalnosti in ostalega (Keenan 2008, 384).

Na splošno je feminizem tretjega vala nastopil kot novo obdobje v razvoju feminizma, nastale so nove družbene razmere – procesi globalizacije so postali očitni, zato se razvijajo antiglobalistične propagande, vse večji poudarek je bil tudi na seksualnih manjšinah – lezbijke, geji, transspolne osebe (Riordan 2001, 280). Posledično so se pojavile potrebe po ponovni družbeni analizi in novem družbenem delovanju. Avtorici Heywood in Drake (v Rowe Karlyn 2006) sta tretji val opredelili kot gibanje, ki se nanaša na kritičnost drugega vala do kulta lepote, spolnega nadlegovanja in razmerij moči, vendar se bolj pogloblja v raziskovanje užitka, nevarnosti in definiranja moči razmerij med spoloma. K. Rowe Karlyn (2006, 62) trdi, da je tretji val obdržal politično in aktivistično dimenzijo, zgrajen je na rasnem in seksualnem vključevanju, njegova perspektiva je globalna in ekološka. Tretji val feministične teorije pod vplivom poststrukturalističnega koncepta identitete in subjektivitete prevzema kritiko seksualnosti drugega vala, ki je razumljena kot mesto ženskega zatiranja in patriarhalnih odnosov, vendar seksualnost in ženskost raziskuje bolj odprto oz. multidimenzionalno; devetdeseta leta so čas, ko permisivna seksualnost ponovno oživi in predstavlja izražanje političnega delovanja in neodvisnosti posameznika, vendar je pomembno omeniti, da ta permisivna seksualnost ni prevzeta samoumevno, ampak je sprejeta z ugotovitvijo, da prinaša tudi vrsto problematičnih spolnih razmerij (prav tam 2006). Nove seksualne prakse, kot je na primer sadomazohizem ali kakšne druge oblike fetišizma, presegajo ideološke okvire *mainstream* kulture in drugega vala feminizma. Tretji val je edinstveno polje, v katerem delujejo mlade ženske, za katere je veljalo mnenje, da nimajo enotnega argumenta ali občutka za kolektivno politično odgovornost, vendar so aktivistično usmerjene k vprašanjem, vezanim na seksualnost in identiteto posameznika (Purvis 2004, 96).

S pojavom novih oz. drugačnih dojemanj starejših teorij so nastali tudi generacijski konflikti med feministkami, za katere je značilna naklonjenost k odstopanju od političnih prioritet in strategij svojih prednic (Coleman 2009, 6). Koncept generacijskega feminizma temelji na predpostavki vsesplošnega generacijskega izkustva in na modelu generacijskega razhajanja. Purvis (2004, 114) razume tretji val kot simultani moment, delujoč izven

dominantnih časovnih okvirov. Tretji val je po mnenju omenjenega avtorja fundamentalno intergeneracijski v alternativnem smislu generacijskega oz. medgeneracijskega dialoga.

Za feminizem drugega vala je polje popularnega označeno kot nekaj, kar reproducira neenakosti na podlagi spola, popularni teksti pa reproducirajo patriarhalno ideologijo in stereotipe ženskosti in moškosti (Hollows in Moseley 2006, 5). Za feminizem tretjega vala pomeni popularna kultura prostor, v katerem prihaja do redefinicije spolnih razmerij in dekonstrukcije patriarhalnih tekstov v filmih in glasbi; ženske nastopajo kot umetnice, producentke in glasbenice, izkoriščajo medije z namenom izpostavljanja problemov žensk, prikazovanja možnosti ženskega opolnomočenja in izkazovanja neodvisnosti. Med temi so tudi Riot Grrrls, glasbenice in umetnice, ki so se uprle obstoječemu sistemu. Njihovo delovanje je rdeča nit pričujočega magistrskega dela. Več o nastanku gibanja in o sporočilu, ki so ga širile je zapisano v drugem tematskem sklopu.

Medtem ko so feministke drugega vala seksualnost dojemale skozi prizmo patriarhalnosti in nasilja nad ženskami, je tretji val do seksualnosti bolj odprt. O tem je pisala Naomi Wolf v delu *The Beauty Myth* (1991, 279), v katerem je zavzela stališče, da se o seksualnosti lahko razmišlja tudi izven okvirov nasilja in izkoriščanja ter da je seksualnost spremenljiva kategorija. Tretji val je kritike in trditve drugega vala do kulta lepote in proti spolnim zlorabam obdržal, saj so kult lepote oz. *beauty myth* ustvarile ženske same, termin pa se nanaša na motnje prehranjevanja, zunanji videz in reproduktivnost (prav tam, 284). Pornografija lepote je žensko seksualnost označila kot potrošno dobrino in jo povezala z mainstream mediji. Uveljavilo se je mnenje, da takšno dožemanje lepote onemogoča družbeni, ekonomski in politični napredek žensk, saj kult lepote kot tak določa način, kako naj bi se ženske vedele, ne določa pa njihove zunanje podobe (prav tam, 285).

Torej, nove generacije feministk so ideologije svojih predhodnic izkoristile, da bi ženskam dale dodatno energijo in moč (Rowe Karlyn 2006, 63–64), kar je bilo glavno vodilo gibanja Riot Grrrls.

Heywood in Drake (v Rowe Karlyn 2006) pravita, da je znotraj tretjega vala v ospredju politično delovanje in izkoriščanje moči, ki je poudarjena s strani novih generacij feministk, kakor tudi neodvisnost in individualnost posameznika. V ospredju niso več le ženske, ampak tudi moški, vključene so tudi rasne in spolne manjšine, zastopani so interesi tako

temnopoltih oseb, kakor tudi gejev in lezbijk, prihaja do intersekcije (prav tam, 62). Feminizem drugega vala je največji pomen dajal uveljavitvi žensk v javni sferi, medtem ko ni poudarjal interesov manjšin; temnopolte ženske so bile kritične do feminizma, ki je zastopal bele ženske srednjega razreda (Purvis 2004, 102).

Jennifer Baumgardner in Amy Richards sta v delu *Manifesta* (2003, 448–452) opozorili, da je drugi val poudarjal idejo, da se ženske ne razvijajo kot posameznice, temveč da ostanejo del kolektivnega mnenja. Iz tega razloga so nastali očitki, nadaljujeta avtorici, da je drugi val osredotočen samo na interese določene skupine, posledično pa narekuje določeni življenjski stil; mlajše generacije feministk so se nemalokrat znašle v zadregi zaradi higienskih navad ali uporabe ličil oz. modnih oblačil, vendar sporočilo, ki ga Baumgardner in Richards ves čas poudarjata je, da svoboda v individualnem izražanju ni nujno povezana s spolnim zatiranjem oz. „za feminizem ni pomembno, kaj boš izbral, temveč je pomembno, da imaš možnost svobodne izbire“ (prav tam, 450).

1.3 Konceptualizacija spola

Pred letom 1960 je bil spol razumljen kot osebna lastnost in način vedenja, ki se izrecno nanašata bodisi na ženske bodisi na moške. Tako je, na primer, za ženske značilno, da so sočutne, moški so agresivni. Spol se da razumeti tudi kot družbeno konstrukcijo, ki se ukvarja z moško-ženskim razlikovanjem upoštevajoč prepoznavne karakteristike ženskih in moških teles ali kot obstoj dveh različnih družbenih skupin 'moških' in 'žensk', ki so rezultat neenakih razmerij. Christine Delphy (v Richardson 2008) tako trdi, da je spol razumljen kot družbena hierarhija, znotraj katere določena skupina ljudi (moški) ima moč in privilegij nad drugo skupino ljudi (nad ženskami).

Odmevnejša postmodernistična teorija nove konceptualizacije spola avtorice Judith Butler v delu *Težave s spolom* (2001) zagovarja, da je spol konceptualiziran kot performans, ki se kontinuirano ustvarja znotraj procesa vsakdanjih praks in družbenih interakcij. Med drugim se je avtorica spraševala, kakšna konfiguracija oblasti, nanašajoč se na Foucaulta³,

³ J. Butler je zapisala, da je za Foucaulta, na protiemancipacijski način, seksualnost vedno umeščena v maticah moči, vedno proizvedena in konstruirana v specifičnih zgodovinskih praksah (Butler 2001, 106).

konstruira subjekt in Drugega⁴ oz. binarno razmerje med 'moškimi' in 'ženskami' ter notranjo stabilnost teh pojmov. „Ali ti pojmi ne prinašajo težav le zato, ker se pri konceptualizaciji družbenega spola in želje prilagajajo heteroseksualni matrici?“ (Butler 2001, 8). Avtorica je zapisala, da heteroseksualnost ni naravna in da je kot taka učinek spola; „institucija prisilne in naturalizirane heteroseksualnosti potrebuje in regulira družbeni spol kot binarno razmerje, v katerem je moški termin diferenciran od ženskega, diferenciacija pa je dosežena s praksami heteroseksualne želje“ (prav tam 2001, 35).

Preden se poglobimo v različne teorije in pristope v opredeljevanju spola, se bomo najprej ustavili pri opredelitvi konceptov *sex* in *gender*. Poleg zgodovinskega je pomembnen tudi kulturni kontekst. Zaradi tega razloga sta omenjena pojma različno prevajana v različnih državah. V slovenščini je tako smiselno, kakor navaja Kuhar (2001, 16), uporabiti termin *spol* za označevanje skupka bioloških karakteristik, kar v angleščini pomeni *sex*, pri čemer se pojem navezuje na moškega in žensko kot fizično različna bitja, medtem ko se družbeni spol oz. v angleščini *gender* uporablja za označevanje psiholoških, družbenih in kulturnih karakteristik, ki moškega in žensko ločujejo.

Za konceptualizacijo spola so bil ključne tri sledeče faze (Richardson 2008, 8):

- Biološki spol (moški ali ženski) definira družbeni spol (moškost ali ženskost).
- Vzpostavila se je razlika med biološkim in družbenim spolom v obliki dualizma *sex/gender*; v tem razmerju je družbeni spol družbeno skonstruiran, biološki pa je biološko dan.
- Biološki spol je prav tako razumljen kot konstrukt (družbeni spol ustvarja tudi biološki).

Ob koncu devetnajstega in v prvi polovici dvajsetega stoletja so o spolu razpravljali biologi, medicinski raziskovalci in psihologi – znotraj naturalističnega pristopa – so se slednji navezovali na vzpostavitev dualizma 'naravnih' oz. 'bioloških' razlag človeškega vedenja (Richardson 2008, 4). Prevladovalo je mnenje, da so razlike med spoloma biološke oz.

⁴ „On je Subjekt, on je Absolutno: ona je Drugi.“ (Beauvoir 1999, 14).

fizične, izhajajoč iz tega se je distinkcija med moškim in žensko jemala kot naravno dejstvo, vnaprej dano in locirano v telesu. Posledično je prihajalo do različnih psiholoških in vedenjskih dispozicij, tipičnih za ženske in za moške.

Klasična sociologija je prevzela naturalistično razumevanje spola. Vse do leta 1960 ta pristop ni bil problematiziran. V drugi polovici dvajsetega stoletja so nastale spremembe v konceptualizaciji spola, tako so se pojavile kritike 'esencialističnih' okvirov. Napredek nove teorije predstavlja obrat od biološkega razumevanja spola k družbeni analizi. Premik od naturalističnega k družbenem konstruktivizmu, čeprav vloga biologije tukaj ni nujno odklonjena, je predvsem v vlogi družbenih in kulturnih dejavnikov v definiciji spola, ki pa ni zakoreninjen v naravi. Torej, biološki spol se je nanašal na biološke razlike med moškimi in ženskami, upoštevajoč anatomijo in fizionomijo telesa je biološko dan in univerzalen, sestavljata pa ga samo dva spola oz. dve vrsti človeškega bitja, medtem ko se družbeni spol določa glede na kulturno okolje, v katerem se posameznik nahaja in je zgodovinsko in kulturno spremenljiv (Woodward 2008, 81). Koncept dualizma biološkega in družbenega spola upošteva dvospolni model seksualnih razlik med moškimi in ženskami, kar je naravno dejstvo življenja (prav tam).

Distinkcija biološkega in družbenega spola je odigrala pomembno vlogo v zgodnejših feminističnih delih kot osnova za feministično politiko in kot argument za družbene spremembe (Richardson 2008; Woodward 2008). Eno izmed najodmevnejših del tistega obdobja, temelj feminizma, je delo Simone de Beauvoir *Drugi spol* in njena mnogokrat citirana izjava: „Ženska se ne rodi: ženska to postane“ (Beauvoir 2000, 13), s katero poudarja, da ženska postane ženska s kulturno prisilo, kulturna prisila pa ne izhaja iz biološkega spola. Torej, postati ženska ali postati moški ni naravno in vnaprej dano dejstvo, temveč se določen spol pridobi skozi proces socializacije (Butler 2001; Richardson 2008).

V tistem času je podobno teorijo razvila feministična sociologinja Ann Oakley, ki trdi, da so spolne vloge kulturno ustvarjene in da je družbeni spol interpretiran glede na biološki. Z drugimi besedami, ljudje se vedenja, ki se od njih pričakuje, naučijo, torej je „kultura družbe tista, ki določa vedenje spolov v njej“ (v Haralambos in Holborn 2001, 590). Tako razumevanje spola je v tem obdobju osnova konceptualnega preboja in feministične teorije spola; nadalje je tudi argument za družbene spremembe. Procesu spolne socializacije so

zgodnje feministične teoretičarke dajale velik pomen, saj je zajemal spolno etiketiranje otrok od strani staršev, spolno vedenje oz. način, kako se morajo obnašati fantje in kako punce, univerzalnost spola, kar je pomenilo, da imajo vsa človeška bitja spol in da je spol trajen, se ne spreminja (Richardson 2008, 9). Haralambos in Holborn (2001, 643) pišeta o feministkah, ki so se zavzemale za ukinitvev delitve vlog glede na spol. Ann Oakley je zahtevala ukinitvev vloge ženske kot gospodinje, ukinitvev klasične oblike družine in delitev dela po spolu; zahtevala je revolucijo v ideologiji spolnih vlog in v konceptih spolne identitete. Kate Millet (v Haralambos in Holborn 2001, 643) je trdila, da lahko v družbi brez kulturno opredeljenih spolnih vlog vsak posameznik svobodno razvija celotno, ne le delno, omejeno in konformistično osebnost. Zagovarjala je možnost izbire, ko ženske lahko razvijejo tako imenovane moške lastnosti in obratno, iz česar se razvije popolna strpnost do homoseksualnih razmerij, saj spolni akt ne bi bil več polariziran na moškega in ženskega.

V knjigi *Spolna politika* (1985) je Millet pisala o politiki kot aktivnosti, ki ni omejena le na politične stranke, temveč obstaja v vsakem z močjo strukturiranem odnosu, kjer ena skupina nadzira drugo. Politični odnos med moškimi in ženskami je del vsakdanjega življenja in taki odnosi so organizirani na podlagi patriarhata oz. sistema, v katerem moški vladajo nad ženskami; patriarhat je najbolj prodorna ideologija naše kulture, njen najbolj temeljni koncept moči (v Haralambos in Holborn 2001, 610), „obstoj spolne hierarhije je reafirmiran in mobiliziran, tako da kar se da učinkovito 'kaznuje' ženske“ (Millett 1985, 12). Potrjevanje politične ustreznosti patriarhalnih prepričanj o ženskah je Kate Millett našla v različnih sferah življenja in kategorijah različnih disciplin, kar je izhodišče patriarhalnega konstrukta ženskosti, o katerem teče beseda v tej magistrski nalogi. Tako je znotraj antropološkega vidika prišla do zaključka, da je podoba žensk, kot jo poznamo, pravzaprav podoba, ki so jo ustvarili moški za zadovoljevanje svojih potreb. Te potrebe, ugotavlja, izvirajo iz strahu pred 'drugačnostjo' ženske. „Toda sama ta ideja predpostavlja, da je bil patriarhat že vzpostavljen in da je moški sebe že postavil za normo človeškosti, za subjekta in referenta, ki mu je ženska 'drugo' ali tuje.“ (Millett 1985, 23).

Če potegnemo vzporednico s Simone de Beauvoir, je tudi Kate Millett izhajala iz predpostavke, da je ženska opredeljena kot drugi, ki se prilagaja subjektu oz. zaradi subjekta sploh obstaja; poleg tega je ujeta v sistem patriarhata, znotraj katerega vlada

kategorija moči, ki vedno pripada moškemu in je posledično v takem odnosu vedno podrejena.

Monique Wittig izhajajoč iz materialističnega feminističnega pristopa, ki zanika predstavo o tem, da so ženske naravna skupina, je o biološkem spolu govorila, pravi J. Butler (2001, 38), kot o znamenju, ki ga na določen način aplicira institucionalizirana heteroseksualnost; to znamenje se lahko odpravi ali zabriše v praksah, ki učinkovito spodbijajo to institucijo. J. Butler (prav tam, 121) primerja teorijo o biološkem in družbenem spolu S. de Beauvoir in M. Wittig ter poudarja, da se M. Wittig navezuje na S. de Beauvoir s trditvijo, da se nihče ne rodi kot ženska, saj kategorija biološkega spola ni ne nespremenljiva ne naravna, kategorija narave je uporabljena v namene reproduktivne seksualnosti. „Kategorija spola je produkt heteroseksualne družbe, ki nalaga ženskam togo obveznost reprodukcije 'vrste', to je, reprodukcije heteroseksualne družbe“ (Wittig 2000, 18). Med ostalim se je M. Wittig strinjala s S. de Beauvoir v teoriji, da je ženska le mit, torej ni nobenega razloga, da bi človeška telesa delili na moški in ženski biološki spol, razen tega, da ta delitev ustreza ekonomskim potrebam heteroseksualnosti. M. Wittig je interpretirala Butler, ko je v radikalnem duhu zapisala: „Vendar pa spol ne obstaja. Obstaja že, a le kot spol, ki je zatiran, in kot spol, ki zatira. Zatiranje je tisto, ki ustvari spol, ne pa obratno.“ (Wittig 2000, 11). Torej, če povzamemo teorije avtorice, se izvor zatiranja ne nahaja v samem spolu ali v naravni delitvi spolov, temveč je zatiranje tisti vzrok, zaradi katerega je spol sploh nastal; mit o ženski je ustvaril moški, da bi ženske potisnil v naravno skupino, zato se je treba boriti za družbo brez spolov.

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja so nastale nove konceptualizacije spola, povezane s postmodernizmom in nastankom queer teorije, znotraj katerih spol ni več obravnavan kot fiksna, koherentna in stabilna kategorija. Kot sem že omenila na začetku tega poglavja, je J. Butler v delu *Težave s spolom* (2001) izhajala iz zgoraj naštetih predpostavk, med drugim je predlagala novo razumevanje spola kot performansa, postavila je pod vprašaj uporabnost dualizma biološkega in družbenega spola z uvedbo parodičnih praks, „ki temeljijo na performativni teoriji dejanj družbenega spola, ki razgrajujejo kategorije telesa, biološkega spola, družbenega spola in seksualnosti“ (prav tam, 10), omogočajo pa ponovno uveljavljanje onkraj binarnega okvira.

Pojmovanje izvirne družbenospolne identitete je pogosto parodirano v kulturnih praksah preobleke⁵. Butler (2001, 146) trdi, da je feministična teorija to razumela kot degradacijo žensk, vendar performans preobleke stavi na razliko med anatomijo nastopajočega ali nastopajoče in družbenim spolom, ki ga igra. Zanj pojmovanje družbenospolne parodije ne predpostavlja obstoja izvirnika, ki bi ga parodične identitete posnemale, temveč razkriva, da je izvorna identiteta pravzaprav posnetek brez izvirnika. Spol je proces kontinuirane konstrukcije. Teorija performativnosti podira idejo, da so spolne identitete vedno prisotne, te so namreč lahko samo trenutne, saj se nenehno spreminjajo in ponovno gradijo; torej, svoj spol ustvarjamo skozi preformance, ki nas oblikujejo v žensko in moškega na mnogo različnih načinov (Richardson 2008, 12).

Sredina dvajsetega stoletja je čas, ko pride do izraza tudi družbena dimenzija spola, ki skozi družbo in kulturo vpliva na razvoj biološkega spola in spolne identitete, kar je tematsko obdelano v naslednjem poglavju.

1.4 Spol in identiteta

Identiteta je nekaj aktivnega, ni preprosto tukaj, vedno mora biti ustvarjena oz. zasnovana, a ni nikoli končana in nikoli dokončana; je reflektivna, socialno konstruirana skozi interakcije in institucije (Nastran Ule 2000, 3).

Stane Južnič (1993, 11–17) je identiteto razčlenil na osebno identiteto, ki se na posameznika nanaša v obliki avtoidentifikacije, posameznik jo pripiše samemu sebi, o njej sodi, da mu pripada in da je le njemu lastna, in v obliki identifikacije, ki je posamezniku določena prisodi, ali mu jo določi družba, lahko je celo vsiljena skozi položaj, ugled ali pravice, ki so družbeno opredeljene. Osebna identiteta je socialna institucija, kateri posameznik pripada v tej meri, kolikor se z njo identificira in jo sprejme (Nastran Ule 2000, 188). Obstaja tudi skupinska identiteta, ki je od osebne bolj ali manj ločena, lahko je tudi izločena, tako da se v njej posameznikova skoraj izgublja. Kot najrazpoznavnejši indic vsake identitete velja telesna identiteta; telo je, kot je trdil tudi Pierre Bourdieu (v

⁵ Suzana Tratnik je angleški termin *drag* prevedla kot preobleka.

Woodward 2008, 82), edina oprijemljiva manifestacija osebe. Skozi telo se prepoznavamo in v telesu prepoznavamo drugega (Južnič 1993, 21).

Vendar je telesna identiteta lahko izhodiščna za mnoge druge identitete, ki jih posameznik utegne prevzeti oz. razviti. Spolna identiteta je po Južniču najpomembnejši del telesne identitete, je življenjski proces prepoznavanja in samoopredeljevanja, pri katerem si posameznik v doživljanju svoje telesnosti lahko zamišlja celo nasprotno spolno identiteto. Tatjana Greif (2007, 42) pravi, da se spolna identiteta nanaša na individualno izkušnjo spola ter da je ta lahko v nasprotju z biološkim spolom. Opredeljevanje spola in njegovo evidentiranje z vpisom v matične knjige ob rojstvu otroka še ne pomeni sprejemanja določenega spola s strani posameznika, temveč je to lahko prej pritisk v smeri 'družbene seksualizacije', v smislu 'dogotavljanja' spolne identitete skozi usklajevanje z družbenimi normami in pravili (Južnič 1993; Woodward 2008).

Paradigma identitete družbenega spola kot interpretacije biološkega je temeljno vplivala na feministične teorije drugega vala. Od sedemdesetih let dalje družbeni spol pomeni vednost o spolnih razlikah, predstavlja družbeno organizacijo biološke razlike, ki ne temelji na naravnih razlikah med spoloma, ampak na vedenju o pomenu teh razlik. Spolne razlike torej niso vzrok za določeno družbeno organizacijo razlik, temveč da je družbena organizacija tista, ki spolne razlike vzpostavlja (Greif 2007, 38–39).

Južnič (1997, 49) piše o moških in ženskah, ki se preko značilnosti drugih identitet v specifičnosti svojega spola grupirajo v kategoriji spola. V okviru take kategorizacije lahko govorimo o asimetriji med spoloma, ki se lahko kaže v neenakopravnosti med spoloma, kot je na primer vsiljevanje spolnosti s posilstvom, prisilnimi porokami ali prostitucijo, omejevanje žensk v javnosti, zloraba žensk skozi zvodništvo. Asimetričnost se kaže tudi v kontrastnosti spolne identitete, kot je recimo mačizem na eni strani in dramatično vrednotenje devištva na drugi strani. Mačizem kot pojav pomeni povečevanje moškosti. Moški igra vlogo osvajalca in junaka, ker žensko osvaja in jo hkrati tudi ščiti zlasti pred drugimi moškimi. Na drugi strani je ženska devica, ki ima kot taka za moškega posebno vrednost. Južnič označuje kot spolno asimetrijo tudi erotično seksualnost, ki je bila znotraj okvira moderne družbe uporabljena v smeri ženske enakopravnosti, četudi je izrabljena zgolj za promocijo potrošnje in je namenjena moški populaciji.

Spolno asimetrijo določajo spolni stereotipi. Južnič se sprašuje, kako in zakaj so ti nastali. Izmed več dejavnikov, ki so vplivali na nastanek stereotipov, je gotovo patriarhalnost in dejstvo, da je družbena struktura moškocentristična, kar pomeni, da družbena organizacija sloni na večji moči in pomembnosti moških.

Tukaj se lahko naslonimo na teorijo patriarhata Sylvie Walby (v Haralambos in Holborn 2001, 617–622), ki trdi, da je patriarhat nepogrešljiv pri analizi neenakosti med spoloma. Vendar znotraj koncepta patriarhata odnosi med moškimi in ženskami niso edini vir neenakosti, temveč se ta kaže oz. je bila v preteklosti še bolj izražena tudi na polju kulture, še posebej zahodnih družb, ki so od moških in žensk pričakovale različne tipe vedenja; spolnost skozi heteroseksualnost ostaja patriarhalna, saj spodbuja ženske, da 'ustrežejo' moškim. Avtorica se osredotoča na premik od zasebnega k javnemu patriarhatu, slednji je oblika, znotraj katere imajo ženske dostop do javnih in zasebnih aren, vendar je njihov položaj v teh sferah nižji in podrejen.

Če se ponovno osredotočimo na feministični pristop o povezavi spola in seksualnosti, zasledimo dve razlagi. Po prvi spol definira seksualnost; seksualnosti pa ne moremo misliti izven spola oz. brez kategorizacije spola ne moremo kategorizirati seksualnih želja in identitet v smeri istospolnih ali raznospolnih razmerij. Druga razlaga trdi, da seksualnost definira spol; skozi heteronormativnost se ustvarjajo spolne hierarhije, ki so institucionalizirane, posledično pa prihaja do spolnih neenakosti (Richardson 2008, 14–15).

Ravno te asimetrije, pripisane spolne vloge, stereotipi, sfere, ki naj bi veljale kot moške sfere, so predmet mojega raziskovanja. Poskušala bom preveriti, kako so se spolne neenakosti pokazale v praksi. Vprašanju se bom podrobneje posvetila v naslednjih poglavjih, znotraj katerih se tema dotika položaja žensk v popularni kulturi, še ožje, v glasbeni industriji in na alternativni glasbeni sceni.

1.5 Spol in popularna kultura

Znotraj širokega polja popularne kulture in še širšega polja kulturnih študij se je veliko razpravljalo o političnih implikacijah popularne kulture oziroma o njeni vpetosti v institucionalne in ideološke okvire kapitalizma in o sposobnosti ustvarjalnega prisvajanja popularnih tekstov pri potrošnikih. Izoblikoval se je konsenz, da popularna kultura sama po

sebi nima ne pozitivnih ne negativnih apriornih političnih implikacij, da hkrati tudi ne more delovati na način, da bi avtomatično podpirala obstoječo hegemonijo, saj njeni pomeni nenehno uhajajo dominantnim vrednostnim okvirom (Stanković 2010, 117–118).

Za razumevanje delovanja Riot Grrrls je gibanje najprej potrebno umestiti v širši kontekst, zato je pomembno opredeliti popularno glasbo, kot enega izmed segmentov popularne kulture. Zanimalo nas bo, najprej teoretično, potem pa tudi praktično, na kakšen način omenjene izvajalke rušijo dominantne vrednostne okvire, pri čemer se bomo osredotočili na vlogo spola in na vprašanje položaja žensk v glasbeni industriji in na alternativni glasbeni sceni ter na reprezentacije ženskosti v popularni glasbi.

Relevantnost za diskusijo o pozicioniranosti žensk v popularni kulturi sem videla predvsem v dejstvu, da ženske v primerjavi z moškimi še vedno v veliko manjši meri nastopajo kot aktivne ustvarjalke kulturnih produktov, medtem ko so, na primer, na področju vizualnih kultur in vizualnih reprezentacij, denimo v oglaševanju, ženske konstituirane kot objekt pogleda, so objektivirane (Luthar 2008, 22). Kritične analize popularne kulture se osredotočajo na popularne kulturne reprezentacije, ki marginalizirajo in stereotipizirajo ženske, ugotavlja Strinati (1995, 161). Avtor se naslanja na teorijo o „simbolnem izničenju žensk“, ki je za pričujoče delo pomembna, saj preučuje, kako kulturna produkcija in medijske reprezentacije ignorirajo, izključujejo, marginalizirajo ali trivializirajo ženske in njihove interese.

Popularna kultura upošteva oč medije, preko katerih se prenaša, pravzaprav predstavlja neizogibne ravni nasprotij, saj so ravno ta nasprotja sestavni del institucij. Nasprotja kot taka s pomočjo moči medijev vzpostavljajo absolutni nadzor nad družbenimi identitetami (Gauntlett v DeFrancisco in Palczewski 2007, 236).

Institucije, pravi Martin (v DeFrancisco in Palczewski 2007, 238), so organizirane tako, da v družbo prodirajo z močjo toliko, kolikor se da člane družbe prisiliti, da se obnašajo na določen način. Posledično tudi mediji izkoriščajo svojo moč nad ljudmi, da bi dosegli želeno. To počnejo tudi na področju družbenega spola, v smislu večje potrošnje dobrin, ki jih popularna kultura proizvede. Medijske oblike vplivajo na družbene norme spola, rase, razreda, nacionalnosti in na vse ostale elemente, ki določajo posameznikovo identiteto, ter ustvarjajo modele, ki naj bi ustrezali pravilom obnašanja moških ali žensk. Ko so enkrat

pravila vzpostavljena in jasna, se občinstvo spodbuja k večji potrošnji dobrin, ki nas bodo naredile še večje moške ali večje ženske. Primer omenjenega je kult ženske lepote, o katerem sem že pisala.

Ključno vlogo, če se naslonimo na teorijo P. Bourdieuja, v povezovanju proizvodnje in potrošnje imajo kulturni posredniki⁶, saj poskušajo ekonomske izdelke in storitve povezati s posebnimi kulturnimi pomeni ter jih tako vrednostno oplemenitene predstaviti potencialnim kupcem (Bulc 2004, 7).

Oblikovanje pomena v kulturni produkciji se odvija skozi kulturni krogotok, to je „model, ki prikazuje življenjsko biografijo slehernega produkta od njegove zasnove in proizvodnje do potrošnje“ (Luthar 2008, 72). Vsako blago bodisi materialno bodisi kulturno si lahko zamislimo v različnih fazah njegove biografije: faza proizvodnje, faza reprezentacije produkta, faza identitet, faza regulacije, faza potrošnje. Torej, pomen nekega materialnega ali kulturnega proizvoda za potrošnike in za družbeno in simbolno diferenciacijo med njimi je rezultat skupnega učinkovanja teh faz (prav tam, 74). Stanković (2010, 119) ugotavlja, da je krogotok kulture koncept, ki presega dva skrajna razumevanja popularne kulture; prvi je tisti, ki ga povezujemo z marksizmom in predpostavlja, da je pomen popularne kulture določen že na ravni produkcije; drugi je tisti, ki so ga oblikovali Richard Jackson, du Gay in Stuart Hall; razumemo ga kot kulturni populizem, trdi pa, da se pomen oblikuje šele v trenutku potrošnje, saj je nastajanje pomena v sodobni kulturi pravzaprav nikoli končan proces, v katerem se ravni produkcije in potrošnje nenehno prepletata, tako med seboj kot tudi z drugimi ravnmi krogotoka. Tako razumevanje je v kulturnih študijah pomenilo odmik od starejših teorij. Vendar je še vedno treba upoštevati dejstvo, kot je dejal Stuart Hall, da ljudje niso povsem pasivna bitja, ki jih popularna kultura oblikuje v sužnje ekonomije, vsekakor pa to ne pomeni, da je popularna kultura povsem avtonomno polje dogajanja, osvobojeno razmerij moči in dominacije (Stanković 2010, 112).

Zaradi razumevanja pomena delovanja gibanja Riot Grrrls in njegovega razumevanja v kontekstu popularne kulture je pomembno predvsem dejstvo, da lahko tudi v sami potrošnji produkt dobi drugačne pomene, kot so mu ga namenili proizvajalci ali oglaševalci.

⁶ Termin je prvi vpeljal P. Bourdieu, nanaša se na novinarje, oglaševalce, tržnike in piarorce, ki imajo vmesno, prenosniško in posredniško vlogo med proizvodnjo in potrošnjo, potrošnja je obenem materialna in simbolna dejavnost, razlikuje se glede na družbeni razred (Bulc 2004, 96).

Zgodovina subkultur je polna primerov reinterpretacije banalnih vsakdanjih produktov, ki so dobili v subkulturni uporabi drugo konotacijo (Luthar 2008, 75). Avtorica tukaj kot primer navaja subkulturni hiphop imidž Afroameričanov in Latinosov, nastal v getih ameriških velemest, ki ga reinterpretirajo evropski najstniki srednjega razreda – skaterji. Podobno lahko trdimo tudi za pripadnice gibanja Riot Grrrls, saj so elemente iz vsakdanjega življenja uporabile v povsem druge namene, popolnoma izven prvotno zastavljenih ciljev potrošnje proizvodov, načina vedenja in komunikacije, ko so jih uporabile, da bi izrazile svojo jezo. Podrobneje bo o tem še tekla beseda v naslednjih poglavjih.

Krogotok nikoli ni le enosmeren, produkt ne potuje linearno od proizvodnje k potrošnji, saj pogosto inovativni, prej nepredvideni načini potrošnje oz. uporabe vplivajo na vsebinsko in oblikovalsko redefinicijo produkta pri proizvajalcih, pa tudi na redefinicijo ali subverzijo oglaševalskega nagovora (Luthar 2008, 75). Katerikoli kulturni dobrini ali proizvodu se nenehno pripisujejo novi pomeni, zato pomena na nobeni točki krogotoka ni mogoče fiksirati (Stanković 2010, 119). Proizvodi so opremljeni s pomenom ali semiotizirani, s tem dobijo za potrošnike dodatno vrednost, ki presega uporabno vrednost proizvoda. Simbolna vrednost proizvoda je tako ključni element njegove uporabne vrednosti (Luthar 2008, 77).

Kot primer semiotskega presežka popularnokulturnega teksta mnogi avtorji navajajo ameriško glasbenico Madonno (Fiske 1989, Nehring 1991). Pri njej je prisotna nenehna fluidnost idenitet, ki jih uprizarja (Sukič 2002, 270). Ukvarja se z žensko seksualnostjo, v njenem glasbenem izrazu lahko zaznamo nove teorije spolov, ki izzivajo tradicionalne feministične poglede o viktimiziranem ženskem telesu, o ženskem jeziku kot osvobajajočem samoizrazu ali o ženski podobi kot objektu potrošnje (prav tam, 271). Madonna le manipulira s konvencionalnimi pričakovanji o ženski seksualnosti, pri čemer velik del občinstva pozablja na kakršnekoli feministične komponente v njenem izrazu (Nehring 1991, 217). Hawkins (v Stanković 2010, 108) opozarja, da so prav vse njene podobe subverzivne, saj s svojim suverenim sprehajanjem med različnimi tipi ženskosti poudarja njihovo performativnost. Njena podoba ne izraža naravnega bistva neke spolne identitete, tako gre lahko le za nastop ali pa maškarado. S takim razumevanjem pridemo do feminističnih zagovarjanj, da spol ni naravno in nespremenljivo dejstvo. V Madonninem

performativnem stilu se srečujemo z vprašanji interpretacije in prezentacije, branja in manipulacije (Sukič 2002, 271).

Da je družbeni spol ključnega pomena v analizi popularne kulture, je trdila teoretičarka, Tania Modleski, v analizi popularne kulture. Odmika se od prevladujoče ideje, da je družbeni spol le še ena dodatna dimenzija oz. aspekt, ki bi ga morali vključiti, da bi bila slika o popularni kulturi popolnejša (Strinati 1995, 171).

Naše razmišljanje o množični kulturi je kompleksno povezano z nocijami ženskosti, zato je nastala potreba po feministični kritiki. Tania Modleski se je osredotočila na vprašanja, zakaj in na kakšne načine se ženske povezuje z množično kulturo in njenimi domnevnimi 'negativnimi' učinki, medtem ko se moške povezuje z visoko kulturo oz. umetnostjo, ki se vrednoti pozitivno. Množična kultura se torej identificira z ženskostjo, medtem ko je visoka kultura družbeno povezana z moškostjo; ta ugotovitev med drugim pomeni, da so ženske tudi odgovorne za pojav množične kulture (prav tam, 172).

Koncepti, ki jih uporabljamo za evalvacijo množične kulture in podrejanje množične kulture visoki, izvirajo iz in se sklicujejo na seksistične konstrukcije ženskosti in moškosti, ki so prisotne v širši družbi; zato ne zadostuje družbeni spol le dodati v analizo popularne kulture kot še eno od njenih značilnosti, ampak moramo razumeti in izpodbijati samo hierarhijo kategorij, ki povzdigujejo moškost in podrejajo ženskost v popularni kulturi (prav tam, 172–173). Te hierarhije delujejo v sistemu opozicij, ki privilegirajo moškosti in podrejajo ženskosti v množični kulturi. Po ugotovitvah T. Modleski je za visoko oz. umetniško kulturo tako značilna moškost, proizvodnja, delo, razum, aktivnost, pisanje, medtem ko so značilnosti za množično oz. popularno kulturo ženskost, potrošnja, prosti čas/zabava, čustva, pasivnost in branje (v prav tam, 173).

Popularna kultura in popularna glasba sta v celoti utemeljeni v političnem polju. Na področje političnega tukaj gledamo kot na smisel funkcioniranja moderne javnosti, ki je postala posredni usmerjevalec malodane celotnega sodobnega življenja (Muršič 2002, 186).

Tudi zanimanje kulturologov za popularno kulturo je izrazito politično, iz razloga, ker v družbah obstajajo skupine z različnimi količinami moči, privilegijev, bogastva, prestiža ipd., med njimi pa obstaja ekspliciten in impliciten boj, saj si nadrejene družbene skupine prizadevajo ohraniti obstoječa razmerja moči, podrejene skupine, bodisi po spolu, rasi,

etnični manjšini ali po delavskem razredu poskušajo uveljaviti pravičnejšo razdelitev omenjenih dobrin, s tem pa tudi zagotoviti možnosti enakopravne participacije v družbenem življenju (Stanković 2002, 277–278).

V popularni kulturi je rock glasba veljala za področje, v katerem so se uveljavljali predvsem moški glasbeniki, medtem ko so se ženske v *mainstreamovskem* pogledu pojavljale le kot spremljevalke ali kot pevke karakterističnega seksepilnega izgleda (Rosenberg in Garofalo 1998, 809) oz. kot kantavtorke, z dolgimi lasmi in akustično kitaro (McRobbie in Frith v McRobbie 2000, 144). Poleg športa, znotraj polja popularne kulture, je tudi glasba tisto področje, kjer nasplošno dominirajo moški. V nadaljevanju se bom poglobila v položaj žensk v glasbeni industriji in na alternativni glasbeni sceni ter opredelila reprezentacije ženskosti v popularni glasbi.

1.5.1 Položaj žensk v glasbeni industriji

Znotraj rocka kot glasbene zvrsti, znotraj njegovih obzorij možnega pripovedovanja zgodb se srečujemo z revolucijo in kontrarevolucijo, z mladostjo in s starostjo, z uporništvom in s poslom (Muršič 2002, 187). V zgodovini je bilo namreč tako, da je industrija preprečevala glasbi, da bi bila uporniška. Glasbena industrija pa poskuša vplivati na to, kako občinstvo doživlja glasbo in glasbenike, ugotavlja, kateri so tisti elementi, ki oblikujejo posameznikovo identiteto (Bulc 2004, 128) ter v skladu s tem oblikuje določene glasbene forme, ki se bodo prodajale.

Ženske so bile večinoma izključene iz proizvodne sfere popularne glasbe in so se tako uveljavljale le kot oboževalke (Bayton 2001, 177). Rock ideologija razume glasbo kot poklic moških, ki so reprezentirani kot nepridipravi, večni uporniki in heroji težavnega življenja, medtem ko naj bi ženskam pripadalo mesto v občinstvu ali pa pred domačim predvajalcem plošč. Stereotipna predstava o rock glasbenikih, tipih, katerim je ustvarjanje glasbe, občutek svobode in finančni uspeh postavljen pred odgovornost do družine in družbe, je razvidna v videospotih, na ovitkih plošč in v drugih medijskih tekstih, v katerih se ženske navadno pojavljajo kot spolni objekti, oboževalke ter 'tečne' matere in sosede. V primerjavi z njimi so moški glasbeniki v nadrejenem položaju, so aktivni ustvarjalci tistega, kar 'nežnejši spol' bodisi idealizira bodisi sovraži (Bulc 2004, 133).

Angela McRobbie in Simon Frith (2000) sta trdila, da so podobe, vrednote in čustva znotraj popularne glasbe produkti, ki so jih ustvarili moški. V rock industriji so moški tisti, ki igrajo pomembno vlogo, so odgovorni za ustvarjanje in oblikovanje primernih ženskih podob, vendar pa promovirajo moški stil življenja. Ženske glasbenice, nadaljujeta (prav tam, 143–144), so bile redko kdaj sposobne narediti lastno verzijo uporniške glasbe, ki bi bila ekstremno superiorna, medtem ko so moški rock glasbeniki to počeli. Tako prakso opravičujeta s tezo, da imajo ženske rock glasbenice pravzaprav zelo malo možnosti za prenašanje pritiska, ki ob takem početju nastane. Največji problem je najverjetneje predstavljalo dejstvo, da ženske niso imele možnosti upravljanja s svojo glasbo, s svojimi podobami in nastopi; če so hotele biti pri svojem delu uspešne, so se morale potemtakem poistovetiti z moškimi.

V rock glasbi so bile ženske zelo pogosto tretirane in uveljavljene le kot oboževalke oz. *groupies*. Nekateri moški glasbeniki so jih dojemali celo kot seksualno agresivne in neusmiljene pri zasledovanju svojih seksualnih objektov (prav tam, 150). Reynolds in Press (2002, 250) sklepata, da so bile mnoge med njimi zafrustrirane umetnice, ki so iskale kakršnokoli zvezo ali ustvarjalno pobudo. Opisovali so jih tudi kot dekleta, ki so se „specializirala“ za spanje z rockovskimi zvezdami.

Ženske performerke so bile vidnejše v komercialno naravnem popu ali folku kot pa v rocku, nastopale so večinoma kot vokalistke, redko oz. skoraj nikoli kot instrumentalistke. Tiste maloštevilne, katere so kljub na videz nepremostljivim oviram uspele postati uspešne glasbenice, so vodilo našle v feminizmu, ravno zaradi tega, ker jim je ponujal možnost, motivacijo in materialna sredstva za soustvarjanje glasbe; pospešil je prehod od oboževalke k performerki (Bayton 2001, 177–178).

Drugi val feminizma je pomagal ženskam premagati seksistične stereotipe, zahteval je enake pravice za ženske in moške. Ženske je spodbujal k prestopanju meja moških 'enklov'. Iz tega razloga se je uveljavilo prepričanje, če lahko moški ustvarjajo glasbo, potem jo lahko tudi ženske (prav tam, 178). Reynolds in Press (2002, 250) pravita, da je rockovska kultura ženskam ponudila bodisi deseksualizirano podobo matere bodisi divjo, svobodno, popolnoma seksualno osvobodeno žensko; v zgodovini ženskega rockovskega uporništva lahko ločimo štiri kategorije, ki so bolj podrobno opisane v naslednjem poglavju. Na tem mestu, tudi zaradi določenih elementov, ki opredeljujejo pripadnice Riot Grrrls gibanja,

pride v poštevnost kategorija „zmorem to pot“ s sloganom: „Kar zmore moški, zmore tudi ženska“. V omenjeno kategorijo sta zgoraj omenjena uvrstila glasbenice, kot je Suzi Quatro ali L7. Avtorja trdita, da jih je zaznamoval hard rock in punkovski običaj. Gre za ženske, ki so jih navdihovale žilavost, neodvisnost in prezir moške uporniške drže, vendar pa so poleg tega hotele biti sprejete le kot „ene izmed fantov“ (prav tam, 251).

Oddaljene od moškega rock sveta, od 1970-ih naprej, so feministke ustvarile svoj alternativni glasbeni svet. Pisale so drugačna besedila pesmi (o menstruaciji, materinstvu, lezbištvu, gospodinjskem delu), reorganizirale so članstvo znotraj glasbenih skupin, na koncertih in na odrih, uvedle so demokracijo in enakost namesto hierarhije (Bayton 2001, 179).

Ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja so se na tem področju začele dogajati spremembe. Ustanavljanje ženskih glasbenih zasedb ali nastopanje individualnih glasbenic v duhu punka in rocka so pospremili tako *mainstream* kot alternativni mediji. Lažji dostop za dekleta in ženske do transgresivnih potencialov rocka, še posebej punka oz. subkulture, znotraj katere je dosežek žensk v luči feminizma postal bolj viden, predstavlja velik korak. Te spremembe so ženskam omogočale širjenje možnosti za javno nastopanje in izražanje, za individualno ali skupinsko identificiranje glede na spol, za transgresivno vedenje. Najprej je bilo to omogočeno ženskam, ki so pripadale belemu srednjemu razredu, znotraj katerega se je taka punk rockovska scena sploh razvila. Prisotnost in vidnost žensk v rocku je pomenilo ne le večjo dostopnost žensk do sfere, v kateri prevladujejo moški, temveč tudi prilagajanje in oblikovanje teh sfer v skladu z ženskostjo in feminizmom (Gottlieb in Wald 2007, 355–356).

Prispevek žensk v rocku je nemalokrat opredeljen, kot da v bistvu vnaša vse več težav v performans moškosti. Mlajše generacije rockovskih glasbenic, kot je denimo Courtney Love, ki igra kitaro, kriči in poje iz perspektive ženske izkušnje in ženske seksualnosti, so zamajale temelje utrdbe mitske moči belega moškega, ki se je uveljavil v tej sferi ponavljajočih se stabilnih reprezentacij heteroseksualne, običajno bele moškosti oz. v fantazijskem prostoru razuzdane moške seksualnosti (Sukič 2002, 273).

Sama industrializacija glasbe, trdi Simon Frith (2007, 231), pomeni premik od aktivne glasbene produkcije k pasivni pop potrošnji, upadanje ljudskih, skupnostnih ali

subkulturnih tradicij, ter splošno izgubljanje glasbenih veččin. Rock glasba je bila povezana s samo avtentičnostjo, medtem ko se je pop povezovalo s ponarejenostjo. Avtentično potemtakem pomeni maskulinost, ponarejeno pa feminilnost. Iz tega izhaja trditev, da naj bi rock reprezentiral stopnjo čustvene iskrenosti in glasbene progresivnosti, medtem ko naj bi bil pop rafiniran (Sukič 2002, 271), konzumiran s strani deklet, ki so prek vizulnih medijev – časopisov, fotografij in videspotov – občudovale svoje idole (Gottlieb in Wald 2007, 357).

1.5.2 Položaj žensk na alternativni glasbeni sceni

Obsežen in pomemben del popularne glasbe se pravzaprav razvija zunaj oz. onkraj prostora, ki ga opredeljujejo in ograjujejo osrednji trg in mediji. To ni značilno samo za eksperimentalne, alternativne in zavestno marginalne dele popularnoglasbene produkcije, temveč tudi za tiste dele osrednjih zvrsti popularne glasbe, ki niso prisotni v medijih in na nosilcih zvoka, ampak 'živijo' povsem svoje življenje. Ti so najbolj neposredno odvisni od potreb občinstva (Muršič 2002, 189).

Alternativna scena se kot pojem določa in definira v razmerju do sredinskega glasbenega toka oz. *mainstreama*; ob nastanku nastopa kot kritika množične kulture, vendar pa sčasoma postane del masovnosti kritike te množične kulture (Fabčič 2002, 212–213). Vendar rock kot glasbena zvrst še vedno predstavlja močan vir opozicije do statusa quo (Dettmar in Richey 2002, 245).

S punk rockom in nanj vezano *do it yourself* oz. 'naredi sam' ideologijo so se razširili lokalno izdelovanje plošč, samostojna organizacija koncertov, izdajanje fanzinov, snemanje skupin. Punk glasba je bila prvotno proizvod neodvisnih družb⁷ gramofonskih plošč in razpečevalcev, ki so delovali v manjšem obsegu. Punk je demistificiral tudi sam proizvodni proces, njegovo sporočilo je bilo, da lahko igra kdorkoli. Na tak način so delovale založbe Touch & Go, Sub Pop, K Records in drugi (Basin 2002, 206). Cilj je bil razširiti lokalno

⁷ *Independent* oz. pogovorno *indie rock music*, v slovenščino prevedeno kot neodvisna rock glasba, označuje tako glasbo, ki je sproducirana in dana na trg s strani neodvisnih institucij (družbe, založbe, distributerji itd.), ki delujejo neodvisno od velikih korporacij, ki dominirajo v globalni rockovski glasbeni industriji (Wald 1998, 592). založbe, distributerji itd.), ki delujejo neodvisno od velikih korporacij, ki dominirajo v globalni rockovski glasbeni industriji (Wald 1998, 592).

izdelovanje glasbe, a je najpomembnejša nit razvoja punk glasbe predstavljala ljudsko različico potrošništva, kar je pomenilo omogočiti kupcem plošč pravico do največje možne tržne izbire. Nakup je potemtakem želja stranke, ne pa manipulacija izvajalca. Takšno potrošništvo je pripeljalo do ustvarjanja alternativnega proizvodnega sistema, ki je bil vzporednica uveljavljeni industriji in obenem vključen vanjo. Osemdeseta leta so bila za neodvisno založništvo najbolj plodna, saj se je razvila samostojna, neodvisna mreža pretoka informacij, distribucije in sodelovanja. Proti koncu osemdesetih let so se začela združevati nasprotna polja glasbene produkcije s ciljem prebijanja meja marginalnosti alternativne produkcije in večje potrošnje (prav tam, 197–198).

V tem poglavju govorimo o položaju žensk na alternativni glasbeni sceni. Glasbene scene, kakor jih je poimenoval W. Straw (v Bulc 2004, 127), so prostor, znotraj katerega različne glasbene prakse, povezane z različnimi glasbenimi žanri, živijo v kompleksni medsebojni interakciji, ne nujno geografsko povezani. Alternativna rock kultura tako razume lastno sceno v skladu z določenim glasbenim kanonom, ki se v obliki posnetkov na ploščah in nastopov v živo razteza od začetkov rock'n'rolla v petdesetih do sodobnejših izvajalcev, ki jih lahko uvrstimo v tako opredelitev.

Angela McRobbie in Jenny Garber (v prav tam, 125) sta opozarjali, da subkulture v odnosu do žensk nikakor niso videti opozicijske in subverzivne, temveč so del *mainstreama*. Zapostavljajo prisotnost žensk, osredotočajo se le na moško obliko kulturnega izražanja na ulici, ob čemer zanemarjajo vizualne stile in kulturne prakse žensk in deklet. Feministična kritika do organizacije znotraj subkulturnih gibanj in teoretikov, ki jih preučujejo, se je nanašala predvsem na dejstvo, da so ženske zaradi varnosti in ostalih dejavnikov orientirane v zasebno sfero in so zaradi tega manj vidne in manj javno prisotne. A. McRobbie (1990/2006, 73) je posebej kritizirala Hebdiga in njegovo analizo subkultur, v kateri so stili žensk popolnoma prezrti, ženske so znotraj subkultur marginalizirane in izkoriščane, so statični objekti, so spremljevalke, prijateljice, priležnice, od njih se pričakuje, da nastopijo kot spodbujevalke pravega rockovskega stila pri moških. Hitra rockovska glasba zahteva pitje alkohola, drogiranje, neodgovorno obnašanje.

Kasneje, z agresivnim prodiranjem množičnih medijev do potrošnikov, je postala problematična spolna objektivacija žensk nasploh, ne le znotraj subkultur; potrebno je bilo aktivno nastopiti in zavzeti t. i. moške sfere rock'n'rolla, pornografije, užitka in

seksualnosti. To se je zgodilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja (Baumgardner in Richards 2003, 449).

V okviru neodvisne glasbe v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja so mlade umetnice in pevke tvegale, da v izrazito moški sferi povzdignejo deklitstvo na raven, ko bi lahko spodbudile žensko mladinsko subkulturo ter razbile patriarhalni diskurz znotraj tradicionalnih moških rockovskih subkultur. Cilj tega ni bila le izpostavitve potrebe po novih alternativnih ženskih rockovskih subjektivitet, temveč tudi izražanje predpostavk o vidnosti (belih) žensk v popularni, mladinski kulturi, o načinu sodelovanja in komercialne superiornosti ironičnega postmodernega performansa spola (Wald 1998, 588).

Posameznice, ki so se zavedale položaja žensk tako na glasbeni sceni, kot tudi na mnogih drugih področjih, so hotele nekaj spremeniti oz. opozoriti, da ženske niso le seksualni objekti. V okviru gibanja Riot Grrrls so s pomočjo punk glasbe in kombinacijo jeze ter odkritega izražanja seksualnosti v glasbi in v performansih odpirale prostor za ženske feministične intervencije ter za politizacijo seksualnosti in ženske identitete (Nehring 1999; Sukič 2002; Moore 2007). Punk se je namreč uveljavil kot rockovska oblika, ki se ni opirala na pesmi o ljubezni in je dajala ženskam možnost, da se s kričečimi, nepopustljivimi glasovi izrazijo na odru ali radiu, kot so se recimo pevki Poly Styrene, Siouxsie itd. (McRobbie in Frith v McRobbie 2000, 152). Ženske glasbenice so v punku odprle vprašnja o zvoku in podobah, o seksualnosti performansa in o performansu seksualnosti. Punk je pokazal možnost, da lahko rock nastopi tudi kot nasprotnik seksizma (Frith v Gottlieb in Wald 2007, 358).

Ženske so se kot punk rock glasbenice uveljavile v času, ko so moški rock glasbeniki v okviru glam rocka začeli eksperimentirati s spolom (Gottlieb in Wald 2007, 358). Kot primer lahko navedem Davida Bowieja ali Roxy Music sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko je subverzivni poudarek prestavljen iz družbenega razreda in mladine na seksualnost in značilnosti spola (Hebdige 1980, 67). Prehod iz glam rocka h cock rokerjem je za ženske glasbenice postal problematičen, saj se je v rockovskem nastopanju oz. performansu pojavljal boj z ženskostjo, ki izhaja iz igranja z ženskim spolom oz. s performativnostjo spola (Gottlieb in Wald 2007, 358).

Cock rock McRobbie in Frith (v McRobbie 2000, 140) opisujeta kot način glasbenega ustvarjanja, katerega izvedba je eksplicitno, surovo, pogosto tudi agresivno izražanje moške seksualnosti. Poudarjeno je moško telo, še posebej prsni del, lasje in genitalije. Šovi, ki jih cock rokerji izvajajo, so performansi, v katerih so seksualna ikonografija, mikrofoni in kitare uporabljeni kot falični simboli; glasba je glasna, besedila pesmi so samozavestna in arogantna, vokali siloviti. Namen cock rokerja je ustvariti podobo razposajenega destruktivnega popotnika, ki nima doma, živi po hotelih razvratno življenje, katerega del so tudi že omenjena *groupies* dekleta. Glasbene veščine so ključnega pomena in postajajo sinonim za seksualne veščine, saj so te ključne pri prodaji albumov, glasbenika pa prikazujejo v luči macho imaginacije, dajejo mu moč, da se sooči z nevarnostmi na ulicah. Po drugi strani želi biti cock roker neoviran in neobremenjen z odgovornostjo do vsega, kar prinaša realno življenje.

Ženske so kot glasbenice prešle kompleksno fazo, saj so istočasno prisvajale in zavračale tradicionalno moško performans pozicijo, ki je temeljila na reprezentaciji ženskosti kot erotičnega objekta poželenja (Gottlieb in Wald 2007, 358).

Moško poigravanje s spolom (npr. v glam rocku ali discu) je bilo uporabljeno z namenom, da se spodkoplje neizbežna asociacija popularne glasbe z romantičnostjo in heteroseksualnostjo. S tem se je odprla pot za prihod ženskih punk rock glasbenic. Vpeljevanje eksplicitne homoerotičnosti na rockovski oder bodisi za glam rokerje bodisi za ženske punk glasbenice je pokazalo performativnost spola. Ironično pri vsem tem je, da se je istega leta, ko so ženske glasbenice aktivno nastopile, oblikovala tudi nova kulturna oblika – MTV. Glasbeni videospot je rock glasbenice prikazoval v tradicionalni luči vizualne in emotivne kantavtorke, medtem ko so punk glasbenice izkoristile Madonnino zavračanje tradicionalnih vrednot in poigravanje s spolom. Kazale so kljubovanje in nespodobnost, da bi izrazile nestrinjanje s paradoksalnim prikazovanjem in dojemanjem ženskosti na rock odrih, vpeljevale so transgresivne oblike ženskosti z oblikovanjem las, slogom oblačenja in obnašanjem na odru (prav tam, 358–359).

Že v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja so glasbenice v punku in rocku ravnale v skladu s feminističnimi vodili; ukvarjale so se s političnimi implikacijami svojega videza na odru. Medtem ko so se feministke odločile zrušiti oz. se spopasti s hegemonskim diskurzom ženske seksualnosti v rocku in so zaradi tega prenehale nositi mini krila, se ličiti

ipd., so bile glasbenice nemalokrat v dilemi, saj so se hkrati s takimi načeli strinjale, a so navkljub vsemu želele biti umetniško posebne, se dobro počutiti na odru, se zabavati in pustiti dober vtis. Zato so punk glasbenice izkoristile stereotipe o ženskah, jih na ironičen način prikazale na odru. S tem so postale avtentične, obenem pa so pokazale, s kakšnimi problemi se ženske pravzaprav srečujejo v vsakodnevnem življenju.

Feministična praksa v glasbi je bila na določenih področjih bolj radikalna kot v drugih sferah. Feministične glasbenice so slogan „osebno je politično“ prakticirale na način, da so svoje otroke vzele s seboj na vaje ali koncerte, publiko so tretirale drugače kot moški glasbeniki, trudile so se približati ženskam v občinstvu, hotele so se izogniti arogantnim držam na odru. Največji problem s tem so imele kitaristke, saj so se hotele izogniti moški junaški pozi igranja kitare in asociacijam na faličen simbol ali žensko telo (Bayton 2001, 181–184). Po eni strani so se temu izogibale, po drugi strani so se temu posmehovale, tako da so na ironičen način počele ravno to, vendarle z jasno opredeljenim stališčem, da določene drže in odrske prakse glasbenikov niso potrebne, posebno take, ki izražajo nadrejenost moških nad ženskami ali pa še bolj poglobljajo neenakosti bodisi v moško-ženskem razmerju bodisi znotraj družine ali v vsakodnevnem življenju.

Ženske glasbenice so na alternativni glasbeni sceni pokazale, da je glasba lahko močno sredstvo za konstruktivno izražanje nestrinjanja z vsem tistim, kar omenjene neenakosti povzroča. Če je bilo potrebno so tudi stereotipe, ki so v družbi nastali o njih, sprejele in jih obrnile sebi v prid, saj so tako ozavestile svojo publiko, ki jih je močno podpirala in s katero je potekala obojestranska komunikacija.

1.5.3 Reprezentacije ženskosti v popularni glasbi

Preden opredelimo reprezentacije ženskosti v popularni glasbi, se bomo ustavili pri sami definiciji, kaj reprezentacije sploh so. Stuart Hall (2004, 37–42) je pojem reprezentacije razložil kot proizvajanje pomena konceptov s pomočjo jezika. Obstajata dva procesa oz. sistema reprezentacij. V prvem vsakovrstni predmeti, ljudje in dogodki korelirajo z vrsto konceptov, ki jih imamo v glavi, od njih je odvisen razvoj pomena – temu se reče tudi duševne reprezentacije. Da se slednje lahko sploh reprezentirajo oz. da jih kot posamezniki lahko delimo z drugimi, potrebujemo skupen jezik, ki je sestavljen iz znakov za pretvarjanje misli oz. konceptov v besede, zvoke ali podobe. Svoje konceptualne

zemljevide usklajujemo s skupnimi zemljevidi in skupnimi jezikovnimi sistemi ter s kodi, ki urejajo odnose prevajanja med njimi. Reprezentacija je raba jezika za smiselno predstavljanje sveta drugim ljudem. Je ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo.

Vendarle, kot opozarja Stanković (183), so različni kulturni teksti kot reprezentacije vedno šele točka nedokončanega oblikovanja smisla danega zgodovinskega trenutka znotraj določene skupnosti, ne pa odraz neke že vnaprej določene resničnosti. Da bi bilo sploh razumljivo, kakšno je videnje ženskosti v popularni glasbi, so pomembni predvsem stereotipi, ki v procesu reprezentiranja kažejo na to, da reprezentacije ne le konstruirajo resničnost, temveč to pogosto počnejo na način, da naturalizirajo privilegije določenih družbenih skupin in marginaliziranost drugih (Stanković 184).

Rock ideologija povezuje rock glasbo s specifičnimi reprezentacijami avtentičnosti, organskosti, moškosti in individualnosti, ki se vzpostavljajo v nasprotju do (domnevne) neavtentičnosti, sintetičnosti in kolektivnosti pop žanra (Bulc 2004, 13). S teorijami o povezovanju pop žanra in množične kulture z ženskami smo se že večkrat srečali v prejšnjih poglavjih. Osredotočili smo se na feministično kritiko Tanie Modleski (v Strinati 1995, 172) o identificiranju množične kulture z ženskostjo, ki pravi, da ni zgolj pomembno, da samo dodamo družbeni spol v analizo popularne kulture kot še eno od njenih značilnosti, ampak moramo razumeti in izpodbijati samo hierarhijo kategorij, ki povzdigujejo moškost in podrejajo ženskost v popularni kulturi (prav tam, 172–173).

Zgodnje feministične kritike popularne kulture so se osredotočale na problematičnost 'simbolnega izničenja žensk', kjer je bilo glavno vprašanje, kako kulturna produkcija in medijske reprezentacije ignorirajo, izključujejo, marginalizirajo ali trivializirajo ženske in njihove interese, saj so bile te večinoma odsotne ali pa reprezentirane stereotipno (kot seksualno privlačni objekti ali kot gospodinje) (Strinati 1995, 163–164).

Različni avtorji so torej opredeljevali pomen in vlogo žensk v glasbi, preučevali so njihove vloge znotraj glasbenih skupin, raziskovali so ženske, ki so uresničevale svoje ali cilje drugih v obliki spremljevalk moških glasbenikov oz. že večkrat omenjena *groupies* dekleta.

Reynolds in Press (2002, 250) sta prišla do zaključka, kar je omenjeno tudi v prejšnjem poglavju, da je rockovska kultura ženskam ponudila ali deseksualizirano podobo matere ali

divjo, svobodno, popolnoma seksualno osvobojeno žensko. Analizirajoč zgodovino ženskega rockovskega uporništva sta tako glasbenice razvrstila v štiri kategorije. Prva glasbene umetnice kategorizira kot „zmorem to pot“, s sloganom: „Kar zmore moški, zmore tudi ženska“. To so glasbenice, kot so Suzi Quatro ali članice skupine L7. Hard rock in punkovski običaj sta tisto, kar jih karakterizira, saj gre za ženske, ki so jih navdihovale žilavost, neodvisnost in prezir moške uporniške drže, vendar pa so poleg tega hotele biti sprejete kot le „ene izmed fantov“ (Reynolds in Press 2002, 251). V ostale kategorije sta uvrstila glasbenice, ki so hotele navdihniti rock z „ženskimi“ kvalitetai, vendar poudarjanje slednjih s seboj nosi tveganje potrjevanja patriarhalnih predstav o tem, kaj je žensko (emocionalnost, ranljivost, materinstvo). Sem sodijo glasbenice, kot sta Janis Joplin ali Sinead O'Connor. Tretja kategorija so glasbenice, kot so Kate Bush, Madonna, Siouxsie Sioux in Annie Lennox, ki proslavljajo ženske podobe in ikonografijo, ki uporabljajo klišeje, začasne identitete kot orožje. Obračajo stereotipe proti družbi, ki jih je ustvarila. So del „maškarade“, živijo življenje kot neprestano igro. Pri zadnji opredelitvi je glavno vlogo odigrala estetika, ki se ukvarja s travmo sestave identitete, saj se tukaj biti ženska razume kot določeno boleče lebdenje med biološko resničnostjo in fikcijo ženskosti, oz. raziskovanje agonije in uživanja življenja, prehod iz androgenosti k ženstvenosti, kot sta to počele Patty Smith ali Mary Margaret O'Hara (Reynolds in Press 2002, 251).

Sheila Whiteley (2000, 196) je raziskovala prakse ženskih glasbenic v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in ugotovila, da sta za to obdobje značilni dve medsebojno si različni praksi, ki sta kontekstualizirani glede na kulturni prostor, znotraj katerega se glasbenice izražajo ali reprezentirajo. Prva praksa se nanaša na *folk* in kantavtorsko tradicijo, poudarek je na avtentičnosti, iskrenosti, ki je vezana na osebno izkušnjo in občutek skupnosti. Pri drugi prevladujejo imperativi komercialnega uspeha. Obe praksi omogočata vpogled v načine, preko katerih popularna glasba prispeva k razumevanju povezanosti popularne kulture, spolnosti in identitete upoštevajoč subjektivno izkušnjo in življenjsko realnost žensk.

Od trenutka, ko se je leta 1981 uveljavil MTV, je pojav videospota skupaj povezal dve kulturni obliki, ki sta odigrale ključno vlogo pri objektivaciji žensk; to sta rock glasba in televizijsko prisposobljanje. Ker so ženske v videospotih nemalokrat poniževalno priklenjene na verige, zaprte v kletke, pomankljivo oblečene, so take seksistične

reprezentacije žensk pravzaprav zasenčile samo pojavnost MTV-ja kot medija, ki je omogočal prikazovanje spotov ženskih glasbenic in podporo njihovih ženskih privrženek (Lewis 1993, 129).

Kot najbolj problematično se je na splošno v popularnokulturnih tekstih izpostavilo dejstvo, da so ženske postavljene v vlogo objekta pogleda. Gre za vizualno ugodje oz. za tisto, čemur pravimo užitek pogleda (Ballaster 2004, 261). Gledano iz feminističnega zornega kota se družbene institucije in prakse posvečajo ohranjanju in spodbujanju moške subjektivitete, kar pomeni, da moški vzpostavljajo kontrolo nad pravico do lastnine in družbenih institucij znanosti, umetnosti, kulture, kar jim pripisuje privilegij biti tisti, ki gleda. Posledično pridemo do zaključka, da je rezultat institucionalizacije moškega pogleda takšen, da je vse, kar je opazovano, feminizirano (Dworkin v prav tam). *Feminizirano* je beseda razumljena v kontekstu manjše vrednosti v primerjavi z dominantnejšim *maskuliniziranim*.

Rockovska maskuliniziranost je v diskurzivnem in fizičnem smislu še vedno v ospredju, sledi ženskosti so zabrisane, saj je rock ena takih tehnologij spola, v kateri je moškost okrepljena in multiplicirana. Rock je „moški“, pop je „ženski“ (Sukič 2002, 271).

Reproduciranje kodiranih podob ženskega telesa, ki dekleta in ženske pozicionirajo kot objekte moškega voajerizma, je učinkovita strategija prikazovanj moške dominacije. Reprezentacije žensk so uporabljene z namenom pospešitve integracije v specifične vizije moškega diskurza (Lewis 1993, 135). Videospoti ženskih glasbenic funkcionirajo na principu dveh tekstualnih znakovnih sistemov. Prvi princip predstavljajo pristopni znaki, preko katerih glasbenice vstopajo v moško domeno aktivnosti in pomena. Simbolično pravzaprav prevzemajo moški prostor, brišejo spolne vloge, zahtevajo enakopravnost z moškimi, izzivajo predpostavke, ki jih družbeni spol predpisuje ženskam in moškim. Drugi znakovni princip predstavljajo raziskovalni znaki, ki kompenzirajo med kulturno marginalizacijo žensk s prikazovanjem aktivnosti, prek katerih ženske pokažejo, da lahko delujejo ločeno od moških. Ko reprezentirajo prakse deklet in žensk, videospoti v bistvu slavijo žensko iznajdljivost in kulturno različnost (Lewis 1993, 136–137).

Za razliko od videospotov, pri katerih se mesto snemanja, nastopajoči, scenarij in do določene mere tudi razsežnosti in namen posnetka določajo vnaprej (čeprav je pri vseh

popularnokulturnih tekstih možen nepričakovan preobrat pri sami potrošnji), so prostori, kjer se glasba izvaja v živo, kot pravi Kim Gordon, basistka v skupini Sonic Youth (v Fabčič 2002, 210), laboratoriji za spremembe, kjer se zadeve formulirajo jasneje in skrivnostneje kot kjerkoli drugje. Ko publika opazuje izvajalca, ki verjame vase, se zgodi trenutek, ko reprezentacija odstopi mesto resnici oz. svobodi.

Reynolds in Press (2002, 255) pravita, da je tudi hardcorovska punk scena, podobno kot hard rock, zahtevala od žensk, da trdo garajo, če želijo biti sprejete. Iz take scene so izšli tudi Sonic Youth; skupina se je spogledovala z ambivalentnimi podobami ženskih želja in identitete, s tabuji, se soočala z raznimi psihozami. Kim Gordon se je poigravala z vlogami *tomboy* dekleta, nenasitnih najstnic. V kasnejših delih je postala dovtetnejša za bolj feministično tematiko, tako da je parodirala skladbo skupine Public Enemy na način, da je njene člane obravnavala kot seksualne objekte. Tako je trivializirala ikono jeze temnopoltih moških. Gledano s tega vidika, poudarjata avtorja, je Kim Gordon umeščena v vlogo botre novih generacij ženskih bendov, kot na primer L7 in Hole. Kot taka je tudi predhodnica Riot Grrrls gibanja. Kot botro „jeznih mladih žensk“ devetdesetih navajata tudi Lydio Lunch, saj je ravno ta zaslužna za razvoj tabujev in železno izraznost, pri kateri je veliko vlogo odigralo samo kričanje in kriki, kot fluidni označevalci in čustvena praznjenja, povezana z najbolj ranljivimi točkami ženskosti (Gottlieb in Wald 2007, 359).

Ženske, ki so devetdesetih let ustvarjale rock glasbo, so se zavedale tržne naravnosti sodobne glasbe, zato so se upirale globalni logiki kapitala. Bile so prepričane, da je edina možna subverzivna drža biti in ostati ravnodušna, razosebljena ali pa podcenjena. Tako so nove rockerke hotele mlajšim generacijam približati alternativne življenjske sloge z zavračanjem razumevanja žensk v rocku in v vsakodnevem življenju kot žrtev svojega spola (Nehring 1999, Sukič 2002).

Riot Grrrls izvajalke so se srečevale med ostalimi tudi s problemom, da so v atmosferi, ki glasbenice avtomatično uvršča v pop, rockerske glasbenice reprezentirane in etiketirane kot „jezne mlade ženske“, kar je tipična strategija obvladovanja, nujna za stabilizacijo prioritete vloge moškosti (Nehring 1999; Sukič 2002). Da bi se znebile medijsko ustvarjene konotacije, ki jo prinašata termin „girl“ in pojem deklitstva (to je pasivnost, podrejenost, objekt moškega poželenja) (Griffin 2004, 35), so ga spremenile v „grrrl“, saj

so hotele s tem pokazati, da so resne, uporniško naravnane in da je z dotedanjim razumevanjem podrejenih ženskih vlog konec (Whiteley 2000, 209).

2 RIOT GRRRLS

*„BECAUSE we are unwilling to let our real and valid anger be diffused and/or turned against us via the internalization of sexism as witnessed in girl/girl jealousy and self defeating girlytype behaviors.“*⁸ (v Rosenberg in Garofalo 1998, 813).

Gibanje Riot Grrrls je nastalo v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja oz. natančneje leta 1991 v mestu Olympia v Washingtonu, D.C. Namen je bil opozoriti na probleme, ki se pojavljajo v vsakdanjem življenju mladih deklet in žensk, kot je recimo posilstvo in spolno nadlegovanje, izgled in problemi s prehranjevanjem, samospoštovanje; pripadnice gibanja so opozarjale na reprezentacijo žensk v moških glavah, prizadevale so si za sprevačanje ustaljenih norm v družbi (Rosenberg in Garofalo 1998; Wald 1998).

Posameznice, ki so se omenjenih problemov zavedale, so hotele samoumevno podrejeno dojemanje žensk in deklet spremeniti oz. opozoriti, da ženske niso le seksualni objekti. V okviru gibanja Riot Grrrls se s pomočjo punk glasbe in kombinacijo jeze ter odkritega izražanja seksualnosti v glasbi in v performansih odpira prostor za ženske feministične intervencije ter za politizacijo seksualnosti in ženske identitete (Sukič 2002; Moore 2007).

Naslednja poglavja obravnavajo razloge nastanka gibanja, glavna načela in vodila, povezavo s feminizmom in formiranjem ženske identitete ter politizacijo seksualnosti. Osredotočiti se je treba na zasluge pobudnic in aktivistično usmerjenih članic in članov glasbenih punk rock skupin ob sami ustanovitvi, ob glasnem in jasnem izražanju svojih načel skozi glasbo, na nastope v živo, pisanje fanzinov. Dotaknili se bomo procesa ustvarjanja glasbe in fanzinov ter njihove distribucije. Preverili bomo, kakšen je bil odziv zanimanja javnosti in medijev za gibanje ter kakšen je odraz filozofije gibanja v današnjih

⁸ Slov. prevod: “ZATO KER ne želimo, da se naša prava in utemeljena jeza razprši in/ali obrne proti nam skozi ponotranjenje seksizma pri dekletih, v obliki ljubosumja ali nadvladujočega vedenja.”

časih oz. 22 let kasneje, ko pravzaprav niti ena izmed takratnih skupin ni več aktivna v prvotni obliki.

2.1 Nastanek oz. zgodovina gibanja

„*BECAUSE we know that life is much more than physical survival and are patently aware that the punk rock "you can do anything" idea is crucial to the coming angry grrrl rock revolution which seeks to save the psychic and cultural lives of girls and women everywhere, according to their own terms, not ours.*“⁹ (v Rosenberg in Garofalo 1998, 812).

Povodov za ustanovitev gibanja je bilo mnogo. V ospredju je bila potreba, da se spregovori o problemih, s katerimi se srečujejo mlada dekleta in ženske, o travmah, ki so jih preživele, o vprašanju spolne identitete in homoseksualnosti. Med ostalim se je pojavila tudi potreba, da se dekleta in ženske aktivno vključijo v punk sceno v Washingtonu, D.C. in mestu Olympia, v katerem so prevladovali večinoma beli moški, ženske pa so bile na sceni prisotne samo kot spremljevalke svojih partnerjev (Rosenberg in Garofalo 1998, 809). Pogosto so se našle v vlogi „obešalnikov za plašče“, medtem ko so fantje dobesedno divjali pred odrom in izvajali t. i. *mosh pit* oz. način nasilnega plesanja, značilnega za agresivnejše glasbene zvrsti, kot je recimo hardcore punk (Kearney 2006, 58).

Punk je v poznih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja nastopil kot izrazito profeministična glasbena zvrst, saj so se feministična vodila prepletla z *DIY* oz. 'naredi sam' etiko, katere načela so spodbujala neodvisnost in osvoboditev izpod avtoritet velikih založb. V veliki meri je punk glasba ponujala ženskam možnost, da se uveljavijo ne samo kot vokalistke, ampak tudi kot igralke inštrumentov in da nastopijo kot aktivne članice glasbenih skupin, znotraj katerih so delovale. Vendarle so se s prihodom komercializacije (okoli leta 1977) določeni ideali asimilirali s prevladujočim patriarhalnim prepričanjem (prav tam), ki je povzročil, da ženske glasbenice ponovno postanejo pasivne.

⁹ Slov. prevod: “ZATO KER vemo, da je življenje veliko več kot fizično preživetje in se očitno zavedamo, da punk rock „lahko narediš karkoli“ ideja je ključnega pomena za bodočo jezno grrrl rock revolucijo, ki skuša rešiti psihično in kulturno življenje deklet in žensk vseh vseh, v skladu z njihovimi pogoji, ne pa našimi.”

Molly Neuman in Allison Wolfe, članici glasbene skupine Bratmobile, sta oblikovali fanzin z imenom Girl Riot, ki sta ga dokaj hitro spremenile v *Riot Grrrl*; "rrr" pomeni krik ali obliko renčanja, kot znak nestrinjanja z mizoginično in homofobno punk sceno, ter seksistično in korporativno glasbeno industrijo (Wald 1998, 594). Obenem gre tudi za besedno igro, saj so angl. termin *girl* (dekle) spremenile v *grrrl* in se na ta način izognile konotaciji o pasivnosti deklet, ter poudarile njihovo oz. svojo bolj politično in samozavestno držo (Rosenberg in Garofalo 1998; Whiteley 2000).

Kathleen Hanna je organizirala tedenske 'Riot Grrrls' sestanke, na katerih so se zbirale pripadnice in somišljenice. Bilo jih je okoli dvajset večinoma najstnic. To so bile predvsem pisateljice fanzinov, aktivistke, umetnice, glasbenice in članice punk skupnosti. Ker so se zbirale v mestu, kjer so prebivale, sta obstajali dve skupini: Riot Grrrl DC in Riot Grrrl Olympia. Kasneje sta se združili. Njune članice so organizirale kongres, na katerem se je razpravljalo o temeljnih vprašanih delovanja gibanja; obravnavale so teme, kot so spolna identiteta, samohranitev in samopomoč, emocionalna pomoč žrtvam spolnih zlorab, rasističnih napadov. Na kongresu so se tudi opredelile, ali kot take sploh sodijo v punk skupnost (Dunn in Farnsworth 2012, 139). Po omenjenem kongresu so članice skupine Bikini Kill spisale deklaracijo oz. *manifest* „Revolution Girl Style Now“ (glej sliko 2.1), s čemer so opredelile Riot Grrrls filozofijo in geslo samega gibanja, čigar pripadnice so močno povezane s punkom in feminizmom (Wald 1998, Dunn in Farnsworth 2012).

Slika 2.1: Manifest „Revolution Girl Style Now“



Vir: Tumblr.

Geslo in ime gibanja sta bila ustvarjena s ciljem poudarjanja vseh perečih problemov, s katerimi so se ženske srečevale bodisi na osebni bodisi na profesionalni ravni. Razpravljalo se je o položaju deklet znotraj potrošne kulture, o nevidnosti žensk v rock glasbi in o pojavu ženskih glasbenih skupin, o odnosu med performativnostjo spola in spolnosti, o morebitni povezavi med žensko glasbeno produkcijo, feminističnimi politikami in estetiko (Gottlieb in Wald 2007, 355).

2.2 Izražanje skozi glasbo v okviru feminističnih vodil in nastopanje v živo

Riot Grrrls glasbene skupine so igrale agresivno punk rock glasbo z zelo opaznim političnim nabojem in izrazitim feminističnim programom. S tem so vprašanje družbenega spola postavile v ospredje. Kot odgovor na tradicionalno vzpostavitev patriarhata v neposredni punk skupnosti in v širši družbi, so delovale kot *girl power*¹⁰. Pesmi so se nanašale na osrednje teme gibanja: na spolne zlorabe, posilstva, zdravje žensk, spolnost in opolnomočenje žensk (Dunn in Farnsworth 2012, 140). Glasbo, ki so jo ustvarjale, so dojele kot politični medij, ki bo omogočil kritiko seksizma znotraj punk skupnosti in družbe v celoti. Poleg tega naj bi spodbujal ženske, da zavrnejo ustaljene, patriarhalne konstrukte ženskosti (Kearney 2006, 60).

Ob povezavi gibanja s feminističnimi načeli nekatere avtorice trdijo, recimo C. K. Kaltefleiter (2009, 224), da gibanje ni le del tretjega vala feminizma, temveč gre za sodobno različico feminizmov, ki analizira družbena razmerja spolnosti, spolne načine komunikacije teles (Sukič 2002, 267). Vendar feminizem Riot Grrrls gibanja, ugotavlja Nataša Sukič (2002, 269), ni samosotojna platforma. Gre prej za povezavo feminizma drugega vala, ekološke politike zelenih, vegetarijanstva in vpliva Naomi Wolf oz. dela *Beauty Myth*.

¹⁰ Slov. *dekliska moč* – geslo si je kasneje kulturna in modna industrija prisvojila in ga začela uporabljati v komercialne namene, Spice Girls so pa tipičen primer tega fenomena (Moore 2007, 465).

Naj ponovno poudarim, da se je tretji val upoštevaljoč zgodnejše feministične argumente osredotočil na dekonstrukcijo telesa. Ob tem je vključil tudi druge marginalizirane skupine, za katere v feminizmu drugega vala ni bilo prostora (Riordan 2001, 280). Obdržal je politično in aktivistično dimenzijo, zgrajen na rasnem in seksualnem vključevanju. Njegova perspektiva je globalna in ekološka. Tretji val feministične teorije pod vplivom postrukturalističnega koncepta identitete in subjektivitete prevzema kritiko seksualnosti drugega vala, ki je razumljena kot mesto ženskega zatiranja in patriarhalnih odnosov, vendar seksualnost in ženskost raziskuje širše oz. multidimenzionalno (K. Rowe Karlyn 2006, 62).

Izhajajoč iz teh trditev, so pripadnice Riot Grrrls delovale v okviru tretjega vala feminizma. Aktivistično so nastopile v rušenju stereotipnih predpostavk znotraj popularne kulture, navdih so črpale iz različnih virov; v ospredju je feminizem, ki kljubuje kulturni in patriarhalni hegemoniji ter mačizmu v glasbi in v vsakdanjem življenju (Sukič 2002; Moore 2007; Grešak 2009).

S poudarkom na temah in problemih, s katerimi so se dekleta in ženske srečevale vsakodnevno, so glasbene skupine, kot so Bikini Kill, Heavens to Betsy, Bratmobile, Huggy Bear itn., skozi glasbo, besedila, oblačenje, ikonografijo, nastope v živo oz. performanse in fanzine poskusile formirati reprezentacijski prostor za ženske rock glasbenice in umetnice, ki bo deloval kot prostor izven patriarhalne avtoritete (Wald 1998, 595).

Pripadnice Riot Grrrls so svoja stališča izkazovale skozi punk in hardcore. Izzivale so moške, ko so s kričanjem izražale bes in jezo v imenu vseh žensk, ki nikoli niso imele poguma ali priložnosti izkazati svoje nezadovoljstvo (Moore 2007, 463). Punk rock glasbo so videle kot orodje, s katerim lahko izrazijo svoja stališča, premagajo ovire in pridejo do ciljne populacije. Za glavni moto so imele: „Če imaš kaj za povedat, zgrabi kitaro, napiši pesem in zapoj“ (Nehring 1999, 212).

Izrazno sredstvo, posebej prisotno v nastopanju v živo in pri izvajanju performansov, je kričanje. To ni mišljeno kot terapija, temveč kot način izražanja besa in dokazovanja, da

ženske no bodo več molčale in zadrževale svoje probleme zase, še več, izrazile se bodo javno, še posebej, ker je v družbi uveljavljeno mnenje, da to ni ženstveno. Ženske naj bi bile, kot sem omenila, emocionalna bitja, kar najde mesto predvsem v zasebni sferi. Krik se razume kot presek med asociacijami posilstva, orgazma in rojstva otrok. Gre za najbolj ranljive in občutljive točke ženskosti, pravita Gottlieb in Wald (2007, 359). Kim Gordon (v Nehring 1999, 210) je izjavila, da je kričanje sredstvo izražanja posameznika na načine, ki jih družba ne dopušča.

V performansih je poleg verbalnega komuniciranja velikega pomena tudi neverbalna komunikacija. Ta je razumljena kot prenos in izmenjava sporočil v vseh tistih oblikah, ki ne vključujejo besed. Med pomembnejšimi je neverbalno vedenje, vsekakor ni edino. Neverbalna komunikacija ni le govornica telesa, razumljena je kot širša kategorija, ki zajema tudi npr. način oblačenja, ureditev bivalnega prostora itd. (Matsumoto, Frank in Hwang 2013, 4). Neverbalno vedenje postane komunikacijsko, ko vsebuje značilnosti drugih kodiranih sistemov. Interpretacija za neko vedenje je omejena s kontekstom, v katerem se pojavlja (Ule 2005, 198). Neverbalno vedenje kot tako vključuje obrazno mimiko in glas, ki ima neverbalne podkategorije, kot sta stil in ton glasu (Frank, Maroulis in Griffin 2013, 53). V to spadajo tudi geste, ki so primarno ročni gibi, a tudi gibi glave in obraza. Služijo predvsem za ponazoritev govora in posredovanja verbalnega pomena. Geste pomagajo zgladiti interakcije in olajšujejo aspekte spomina, zaradi tega lahko omogočajo vpogled v mentalno stanje in mentalno reprezentacijo govorca (Matsumoto in Hwang 2013, 75–76); to so neverbalni signali oz. zunanja manifestacija naših notranjih občutkov in čustvenih stanj (Ule 2005, 199). Geste, ki se pojavljajo skupaj z besednim izražanjem, kar je značilno za nastope Riot Grrrls, ne le sledijo govoru, ampak se pojavljajo simultano z njim (prav tam, 201).

Neverbalna sporočila imajo univerzalnejši pomen kot verbalna, so čustveno močnejša in verodostojnejša. Simbolna neverbalna sporočila so naučena, včasih tudi specifična za posamezne subkulture ali skupine. Neverbalno komuniciranje lahko hkrati uporablja več kanalov, tako je vpliv intenzivnejši (Ule 2005, 194–195).

Tudi telesni videz ima močno funkcijo pri komuniciranju, še več, pridobiva na pomenu toliko, kolikor bolj se ga zavedamo in kolikor bolj ga cenimo. Telo je nenehno navzoče in postavljeno na ogled (Ule 2005, 214).

V grobem je bil poudarek vedno na telesu, saj se kot posledica posilstev ali spolnih zlorab zgodi odtujitev od lastnega telesa. V performansih so se osredotočale na utelešenje, na čutno zaznaven način so se soočale z nevšečnimi izkušnjami. Do takrat je bilo mazohistično prikazovanje žensk v punku so zamenjale s povzdigovanjem samospoštovanja, z aktivističnim spoprijemanjem z nasiljem in kritičnim pristopom do patriarhata, saj jim ni bilo pomembno, da se o teh vprašanjih govori le na ulici, ampak tudi v lastnih domovih. Performans so izkoristile kot sredstvo za raziskovanje vprašanj spola, spolnosti, patriarhalnega nasilja, to pa so v duhu feministične prakse iz zasebnega aplicirale na javno sfero. Potrošnjo so zamenjale s proizvodnjo, v binarnih odnosih moški-ženske so se zavzemale za sintezo obojih (Gottlieb in Wald 2007, 361).

Nastopi in performansi Riot Grrrls so bili eksplicitni do te mere, da so stereotipne oznake za ženske obrnile sebi v prid. Zgodovina subkultur je na splošno polna primerov reinterpretacije banalnih vsakdanjih produktov, ki so dobili v subkulturni uporabi popolnoma drugo konotacijo (Luthar 2008, 75). Po svojih telesih so pisale besede 'kurba', 'vlačuga', 'psica'. Kathleen Hanna je recimo posmehovalno referirala na Madonno, ko je oblekla črn modrček in motoristične hlače, mnogokrat je imela med nastopanjem čez trebuh napisano besedo *SLUT* (kurba), glej sliko 2.2.

Slika 2.2: Kathleen Hanna



Vir: Last.fm.

Poleg nastopov so tudi besedila skladb tisti element, ki daje močan pomen gibanju. Kot primer lahko služi skladba Bikini Kill z naslovom *Double Dare Ya*. Uvodni verz: „*We're Bikini Kill and we want Revolution Girl-Style Now!!*“¹¹ in kričanje izvajalke Kathleen Hanna, medtem ko izgovarja besede, sta navdušila ne samo pripadnice gibanja, temveč tudi širši krog deklet, ki jih pesem nagovarja, naj se borijo za svoje pravice, ki jim pripadajo (Gottlieb in Wald 2007; Dunn in Farnsworth 2012).

Naslednja odmevna pesem Bikini Kill nosi naslov *Carnival*. Gre za metaforo preboja Riot Grrrls in jeznih ženskih bendov. Publika sooči s spolno zlorabo, poslušalstvo prisili, da se sooči z neprijetnimi posledicami spolnosti in nasilja. Gre za eno tipičnih strategij Riot Grrrls gibanja (Nehring 1999, 227). Nataša Sukič (2002) pravi da, *Carnival* v liriki izraža parodijo, ne zgolj na konvencionalne poglede na tako imenovane „dekline“, pač pa na celoten proces konstrukcije ženskosti. Nehring (1999) poudarja, da je namen pripadnic in performerk gibanja poudariti reprezentacijo ženskosti v javnosti, z vulgarnostjo opozoriti, da je osebno tudi politično, kar je bila vodilna feministična ideja. *Carnival* je več kot zabava ali festival, je opozicijska kultura zatiranih, znotraj katere vsi marginalizirani in izločeni prevzamejo center (Nehring 1999, Sukič 2002).

2.3 Naredi sam princip in pisanje fanzinov

„*BECAUSE us girls crave records and books and fanzines that speak to US that WE feel included in and can understand in our own ways.*“¹² (v Rosenberg in Garofalo 1998, 812).

Pomemben del Riot Grrrls delovanja je bilo poleg nastopov še pisanje in izdajanje fanzinov po logiki 'naredi sam', ob tem tudi organizacija koncertov, ustanovitev neodvisnih založb, ipd. Produkcijo, distribucijo in promocijo svoje glasbe so izvajale same, da bi se izognile

¹¹ Slov. prevod: „Mi smo Bikini Kill in hočemo žensko revolucijo takoj!!“

¹² Slov. prevod: „ZATO KER mi dekleta potrebujemo posnetke in knjige in fanzine, ki se nanašajo na NAS, tako da se MI počutimo vključene in razumljene na nam svojstven način.“

korporativni glasbeni industriji. 'Naredi sam' princip oz. v angleščini *do-it-yourself* neodvisne rock scene temelji na principu, da se pri snemanju in izdajanju albumov izogibajo komercialnim producentom in založniškim hišam. Raje se odločajo za nekoga, ki se ne bo osredotočal na profit, temveč na umetniško ustvarjalnost (Dawson 1999, 128).

V fanzinih so pisale o problemih spolnega nadlegovanja, motnjah v prehranjevanju, podajale so razne statistike in raziskave, opozarjale so *mainstream* medije in jih hkrati tudi obsojale, da ustvarjajo določen lepotni ideal in so izključno heteronormativni. Opozorila in kritike so veljale predvsem za časopise za dekleta in ženske. Z ironičnim humorjem in z rabo tehnik manipulacije po zgledu množičnih medijev so se osredotočile na dekonstrukcijo patriarhata (prav tam). Kljub opiranju na feminizem, niso hotele biti označene kot 'jezne mlade ženske', jezo so označevale kot polje, ki je specifično za moške glasbene skupine.

Ko so razpravljale o družbenem spolu, so to počele v kontekstu in v odnosu do kulturnih razlik in izkušenj, ki so jih doživljale v vsakodnevem življenju. Spol je bil razumljen kot konstrukt in poskus razbijanja ideologije ženskosti skozi protireprezentacijo, ponazorjeno skozi slog, delovanje, glasbo, ulično umetnost pripadnic gibanja. Zagovarjale so fluidnost identitet (Kaltfleiter 2009, 232–233).

V punku je bila v ospredju razširitev lokalnega izdelovanja glasbe, a je bila najpomembnejša nit njegovega razvoja ljudska različica potrošništva, t.j. da imajo kupci plošč pravico do največje možne tržne izbire in da bi moralo biti kupovanje plošč izraz stranke, ne manipulacije izvajalca. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je zgradila trdna, samostojna, neodvisna mreža pretoka informacij, distribucije in sodelovanja. Ozemlje Amerike med Seattlom in Olympijo je bil povsem odrezan od vplivov velike glasbene industrije. Prepuščen je bil lokalnemu dogajanju, ki je slonelo na plečih lokalnih aktivistk in aktivistov. Lokalni neodvisni založbi Sub Pop v Seattlu in K Records v bližnjem univerzitetnem mestu Olympia sta s kontinuiranim izdajanjem sledili dogajanju v tem delu ZDA in z neodvisno informacijsko-distribucijsko mrežo razširjale lastno produkcijo tudi onkraj meja Amerike (Basin 2002, 197–198).

Kot je že omenjeno na samem začetku poglavja o gibanju, sta Molly Neuman in Allison Wolfe oblikovali fanzin z imenom Riot Grrrl, ki ima največ zaslug za poimenovanje gibanja. Na sliki spodaj (glej sliko 2.3) je prikazana njegova naslovnica.

Slika 2.3: Riot Grrrl fanzin



Vir: Femmagazine (2012).

Omenjeni avtorici sta sodelovali pri pisanju še enega fanzina *Girl Germs*. Pri pisanju se jim je pridružila še Kathleen Hanna, ki je skupaj s Tobi Vail urejala fanzin *Revolution Girl Style Now*. Hanna, Vail in Kathi Wilcox so začele s pisanjem novega fanzina pod imenom *Bikini Kill*, obenem so svoje ideje izrazile tudi tako, da so z razbijanjem glasbenih instrumentov razbijale predsodke o dekletih in ženskah v punku in rocku (Kearney 2006; Wald 1998).

Christina Kelly, urednica pri časopisu *Sassy* ima največ zaslug pri promociji Riot Grrrl fanzinov po celotnem območju ZDA, saj je v rubrikah *Zine Corner* in *Zine of the Month* pisala o fanzinih, ki so bili v tistem času najbolj brani ali najbolj zanimivi (Kearney 2006, 66).

Pripadnice gibanja so zavzele mnenje, da njihovo pisanje in izdajanje fanzimov pomeni temeljno metodo ženskega opolnomočenja; produkcija fanzinov je v bistvu samomotivacija, kjer so dekleta lahko popolnoma neodvisno politično aktivna. Fanzini rušijo standarde patriarhalnih *mainstream* medijev, tako da kritizirajo družbo in medije brez cenzure. Tako ponujajo dekletom varni prostor, kjer lahko izrazijo svoja stališča

(Rosenberg in Garofalo 1998, 811). Določene teme so zajemale zelo intimne izkušnje deklet, zato so bili fanzini tudi tip izpovednega medija, saj so si dekleta na ta način medseboj pomagala, krepila samozavest, debatirala s somišljenicami (Kearney 2006, 65). Ustvarjanje in distribucija fanzinov sta zahtevali minimalne stroške; vsaj na začetku je bilo zadostno imeti list papirja in svinčnik ali dostop do pisalnega in fotokopirnega stroja, kasneje do računalnika in tiskalnika. Običajno so izkoristile možnost brezplačnega tiska in razmnoževanja materilov, če je le imela katera izmed pisateljic in pripadnic gibanja možnost tega bodisi v službi ali na univerzah. Molly Neuman je na primer izkoristila to možnost, saj je delala pri nekem senatorju. Distribucija je prvotno potekala po navadni pošti, na koncertih, v neodvisnih trgovinah s ploščami ali knjižnicah (prav tam), kasneje so se z razvojem interneta med seboj še bolj povezale, saj je izmenjava vsebin na ta način lažja in hitrejša (Rosenberg in Garofalo 1998, 811).

Da bi bil proces distribucije še lažji, s tem bi bilo tudi opolnomočenje žensk hitrejšo in učinkovitejšo, so ustanovile fundacijo *Riot Grrrl Press*. Ta je pomagala izdati in distribuirati vse fanzine (Dunn in Farnsworth 2012, 146). Obstajala je tudi distribucijska mreža *GERLL (Girls Empowered Resisting Labels and Limitation)*, preko katere so bili izvodi dostopni tudi tistim bralkam, ki se niso mogle udeležiti sestankov, konvencij ali skupin na spletu (Kearney 2006, 72).

Glasbo so skupine snemale na amaterski ali izposojeni rabljeni opremi. Končni izdelek se je promoviral na trgu s pomočjo neodvisnih založb in distributerjev na cenemem nosilcu zvoka. Vendar je povezanost z močnimi alternativnimi glasbenimi scenami, kakršne so obstajale v Olympiji in Washingtonu, ter z založbami Kill Rock Stars in K Records, omogočila določenim Riot Grrrls izvajalkam večji odziv, tako s strani medijev kot s strani publike (Kearney 2006; Kaltefleiter 2009). V založbi Kill Rock Stars so izšli albumi *Pussy Whipped* (1993), *Reject CD/Tape Version of first two records* (1994) in *All American* (1996) skupine Bikini Kill; *Pottymouth* (1993) skupine Bratmobile; *Heavens to Betsy Calculated* (1993) (Wikipedia).

2.4 Media blackout oz. medijski mrk

„*BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits of being cool according to traditional standards.*“¹³ (v Rosenberg in Garofalo 1998, 813).

Med letoma 1992 in 1993 so Riot Grrrls začele vzbujati pozornost množičnih medijev in kulturne industrije. Nekateri mediji (že omenjeni časopis *Sassy*) so jim bili naklonjeni, saj so spremljali in promovirali namene in cilje gibanja. Vendar so mediji, kot so *New York Times*, *Washington Post*, *Newsweek* ali *USA Today* objavljali reportaže, ki so trivializirale in spreobračale glavno sporočilo Riot Grrrls, kar je utečena strategija obvladovanja protestnih gibanj. Kot trdi Judith Halberstam (2003, 317), so praviloma vse oblike subkultur slabše zastopljene v medijih. Če že, le takrat, ko jih hočejo izpostaviti kot čudne, sprevržene ali jim želijo odvzeti prav tisto, zaradi česar so posebne, pri čemer napačno interpretirajo njihovo delovanje.

V primeru Riot Grrrls so se mediji osredotočali bolj na njihovo izražanje seksualnosti in slog oblačenja, kot na feministično družbeno kritiko. Geslo '*Girl Power*' si je kulturna in modna industrija, ne da bi ga povezala s feministični sporočili upora in ženskega opolnomočenja, prisvojila in ga začela uporabljati v komercialne namene (Moore 2007, 465). Pod tem geslom je postala znana skupina Spice Girls. Buffy the Vampire Slayer je bil odmeven na televiziji, na internetu pa gURL spletne strani. Poudarek je bil na ženski kot seksualnem objektu, pri čemer je bistvenega pomena, kako se ženska oblači, kako izgleda in ali je privlačna moškemu. Začela je nastajati slika o ženski, ki mora biti popolna. Iz žensk tako nastaja blagovna znamka. Skupine, kot je Spice Girls, so medijem prinašale profit, pri čemer niso obdržale nobene uporniške konotacije (Riordan 2001; Moore 2007). Nadovezujoč se na Chantal Mouffe in na njeno razpravljanje o hegemonski strategiji, E. Riordan (2001, 294) pravi, da prihaja do tega, da dominantna kultura prevzema ideje

¹³ Slov. prevod: „ZATO KER sovražimo kapitalizem v vseh njegovih oblikah in vidimo našo glavno nalogo v izmenjavi informacij in tako preživimo, namesto ustvarjanja dobička na način, da smo kul, navezujoč se na tradicionalne standarde.“

marginalne kulture, ampak na način, da moč dominantnejšega ostane ohranjena. Ideja se naturalizira do te mere, da dominantno kulturo ne ogroža več.

Za problem se je izkazalo, da so gibanje ves čas umeščali v heteronormativni okvir. Dekliška ljubezen je brez izjeme prikazana kot nekaj kratkotrajnega, značilnega za najstniško dobo, ni bila upoštevana kot identitetna kategorija.

Na začetku zanimanja množičnih medijev za gibanje, so nekatere pripadnice dejstvo, da se njihovo sporočilo širi tudi po kanalih, ki so dostopni širšem krogu ljudi, pozdravile z navdušenjem, vendar so po ugotovitvi, da se po medijih pravzaprav širi napačno sporočilo, z njimi prenehale komunicirati. Pogosto se je dogajalo, da so bile iz intervjujev izvzete najbolj ključne informacije. Avtorja Dunn in Farnsworth (2012) navajata primer, ko je novinar glasbene revije *Spin* napisal reportažo o pisateljici fanzinov Eriki Reinstein, uredništvo pa je za vizualno predstavitev najelo mlado dekle atraktivnega videza, ki je imelo na razgaljenem zgornjem delu telesa napisani besedi *kurba* in *prastica*. Poleg članka o Riot Grrrls gibanju je uredništvo objavilo posneto fotografijo. Revija je s tem politično in feministično konotacijo družbenega upora pripadnic Riot Grrrls namenoma prezrla, poudarila pa je prav elemente, proti katerim so se borile, in sicer seksualno objektifikacijo žensk (Dunn in Farnsworth 2012, 147).

Pozornost medijev je bila usmerjena le v nekatere glasbene skupine gibanja, medtem ko so ostale dejavnosti, kot so pisanje fanzinov in organiziranje družbenih protestov, zanemarjali. Tako so največkrat pisali o skupinah Bikini Kill in Bratmobile. Pevko Kathleen Hanna so opredelili kot vodjo gibanja. Nemalokrat so pisali celo o tem, da je zgodbo o incestu, katerega žrtev je bila, ustvarila pevka sama. „Medijem je bilo popolnoma nerazumljivo, da znotraj gibanja nimamo vodij in pravil ter da se poskušamo izogniti hierarhiji, če je to le mogoče“ (Erika Reinstein v Dunn in Farnsworth 2012, 148). Nehring (1999, 216) navaja citat iz knjižice z opombami pri izdaji zgoščenke *The C.D. Version of the First Two Records* članic Bikini Kill. Navajam: „Pod nobenim pogojem se ne moremo opredeliti kot vodje Riot Grrrls gibanja“. Sebe sicer ne opredeljujejo kot skupino, a izražajo pripadnost različnim punk in političnim estetikam, strategijam in prepričanjem, ki naj bi bili del Riot Grrrls filozofije.

Zaradi vztrajnega ponavljanja napačnih reprezentacij v medijih z visoko naklado, so Riot Grrrls leta 1993 prekinile komunikacijo z množičnimi mediji (Sukič 2002, 272). Mnoge so zaradi tega tudi nehale pisati in aktivno delovati znotraj gibanja (Kaltefleiter 2009, 225). V primeru novinarskih vprašanj o gibanju so novinarje usmerjale na *Riot Grrrl Press*. Spisale so tudi *Riot Grrrl Press Catalogue*, kjer je bilo napisanih šest razlogov nastanka fundacije. Dunn in Farnsworth (2012, 151) navajata prvi in najbolj pomemben razlog.

Samoreprezentacija. Moramo biti vidne brez uporabe množičnih medijev. Pod pretvezo, da nam pomagajo pri promoviranju gibanja, množični mediji so ga opisali kot gibanje jeznih mladih deklet, kar bi lahko bilo razumljeno kot določena oblika grožnje ali revolucionarno dejanje. Poleg tega so izkrivili poglede naše medsebojne odnose, povzročili sovražnost, tenzije in ljubosumje, namesto da bi poudarili medsebojno razumevanje in željo, da si vzajemno pomagamo. V času, ko gibanje Riot Grrrl postaja naslednji veliki trend, moramo prevzeti kontrolo in ponovno najti svoje glasove.

Na ta način so hotele ohraniti nadzor nad definicijo tistih aspektov gibanja, ki so reprezentirani v njihovem performansu, posnetkih in fanzinskih mrežah, preko katerih se udejanja feministična praksa preizpraševanja spola, seksualnosti in patriarhalnega nasilja. Nataša Sukič (2002, 272) ugotavlja, da je zavračanje medijev rezultiralo v dejstvu, da so izgubile nadzor prav nad tistimi mediji, ki so se jim izogibale. Tako ostaja, kljub številnemu ženskemu občinstvu in trenutno trendovskemu položaju tako imenovanih 'jeznih žensk' ter kljub močni ženski subkulturi, ki se je uprla obstoječemu položaju žensk, odgovor na vprašanje, ali so ženske še zmeraj izključene iz rocka, nespremenjen (Sukič 2002, 272–273).

Nasprotno, kot povzema večina medijev, kultura Riot Grrrls gibanja na edinstven način z ekscesi, ironijo, s fragmentirano rekontekstualizacijo in s parodičnimi upodobitvami žensk v množični kulturi te poglede preobrača in reformulira deklišstvo kot mesto kulturne in politične identitete. S to prelomno razliko, z dekonstrukcijo pojmov o adolescenci, ženskosti, mladinski kulturi in političnemu aktivizmu je gibanje ogrozilo dominantni družbeni red. Množični tisk je namenoma prezrl politične konotacije gibanja Riot Grrrls in

ga obravnava kot izključno kulturni oz. glasbeni fenomen. Tako zmanjšuje in zakriva njegov pomen (Kearney v Sukič 272, 2002).

2.5 Riot Grrrls v primerjavi z gibanjem Queercore in lezbičnim aktivizmom

V začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja sta iz neopunka vzniknili dve gibanji, ki ju, kot trdi Danaja Grešak (2009, 44), lahko povežemo s seksualno revolucijo. To sta Riot Grrrls in Queercore. Nanju je vplival punk iz poznih sedemdesetih, hkrati je očiten tudi vpliv predvsem ženske rock glasbe iz sedemdesetih in osemdesetih ter feminizem in queer teorija iz devetdesetih.

Queercore je torej kot gibanje nastalo v začetku devetdesetih let, in sicer znotraj *hardcore* punk skupin kot odgovor na *heavy metal* glasbenike, ki so si gejevske prakse preoblačenja prisvojili na heteroseksističen način. Mnoge lezbične glasbene skupine so pod vplivom punk glasbe in prakse pripadnic Riot Grrrls preko queercorea promovirale svojo *dyke*¹⁴ kulturo devetdesetih let (Shoemaker 2010, 299).

Obe gibanji sta nastali kot radikalna opozicija raznovrstnim oblikam vsakodnevnih diskriminacij. Glasba, ki jo izvajajo, je hrupna, neposredna in kričeča. Kot taka se ujema s samo neposredno in uporniško naravnostjo pripadnikov in pripadnic (Grešak 2009, 44).

Judith Halberstam (2003, 323) pravi, da so glasbene skupine, kot so The Butchies, Le tigre, Tribe 8 in mnoge ostale, ki sodijo v queercore, izrazile nestrinjanje s homofobično punk sceno, kljubovale so konvencionalnemu razumevanju punka kot dominacije moških, kakor tudi konformistični gejevski kulturi. Končno je queerovstvo prišlo do izraza, kar je dalo dodatni zagon tudi gibanju Riot Grrrls. To so množični mediji v tem času ignorirali, kasneje tudi napačno interpretirali.

Riot Grrrls in Queercore se razlikujeta v tem, da je pri prvem v ospredju feminizem, ki kljubuje kulturni in patriarhalni hegemoniji ter mačizmu v glasbi, medtem ko queercore izpostavlja predvsem nestrinjanje s homofobično punk sceno in konformistično gejevsko

¹⁴ Angl. *dyke* je slabšalni izraz za lezbijko, v slov. ga prevajamo kot lezba (Grešak 2009, 44).

kulturo. Pri tem opozarja na vidne forme nepripadanja in nepovezanosti v navidez unificirani homoseksualni skupnosti. Seksualnosti ne zakrivajo, temveč jo glasno in neposredno poudarjajo. Besedila glasbenih skupin se ukvarjajo s predsodki, seksualno in spolno identiteto ter pravicami posameznika. Slabšalne izraze, kot sta *queer* in *dyke*, so spremenili v simbole ponosa (Grešak 2009, 44).

Ena izmed najvplivnejših Queercore glasbenih skupin je bila skupina Tribe 8. Znana je po zelo eksplicitnih odrskih nastopih kitaristke Leslie Mah, ki je kršila mnoga pravila spola in seksualnosti in tako našla edinstven način samoizražanja in spopadanja s problemom heteroseksualne feminilnosti (Shoemaker 2010, 296). D. Shoemaker je analizirajoč njene performanse ugotovila, da gre za *macha femme* koncept, s katerim se upira fiksni nociji maskulinitete in feminilnosti znotraj enega telesa na način, da poudari hipermaskuliniteto, agresivno uprizori moškost ter jo reartikulira kot morebitno feminilnost. Vokalistka skupine Lynn Breedlove je na koncertih nastopala zgoraj brez, v usnju in z umetnim penisom. Spolnosti ni predstavljala kot blago in ni se predstavljala kot objekt za poslušalstvo, ampak kot subjekt, ki vulgarno in radikalno posega v zloglasnost in okostenelost družbenih norm (Grešak 2009, 45).

Ker je znotraj gibanja precej ženskih predstavnic, so njihove glasbene skupine dobile oznako dyke punk. Izvajalke so se sicer želele distancirati od homogenizirane lezbične skupnosti, čeprav so prav te v določeni meri utrle pot neodvisni dyke glasbeni sceni (prav tam).

Nataša Sukič (2002, 273) poudarja, da mediji običajno Riot Grrrls povezujejo z radikalnim feminizmom, ne pa z lezbičnim aktivizmom, s katerim imajo skupno to, da izražajo jasno prožensko držo, radikalno opozicijo hierarhiji, patriarhalnosti, mizoginiji, heteroseksizmu in homofobiji. Obe gibanji ustvarjata 'varne prostore' za žensko druženje in samoizražanje. Izražata samoorganizacijske strategije, alternativno produkcijo temelječo na principu naredi sam, kolektivizem in sodelovanje, demokracijo in enakost ter antikorporativno ideologijo.

Kljub napačni medijski reprezentaciji vseh omenjenih gibanj, imajo Riot Grrrls, Queercore in lezbični aktivizem veliko skupnih točk. Govor je o revolucionarni kontrakulturi in radikalnemu političnemu aktivizmu. Oba mladim ženskam pomenita beg od krute realnosti,

od agresivne komercializacije, rasizma in homofobije, nestrpnosti do drugačnih oz. pred vsemi oblikami diskriminacij, ki jih doživljajo v vsakdnevem življenju (Kearney v Sukič 2002, 274).

2.6 Kritika gibanja

Čeprav si je gibanje prizadevalo, da bi se mu priključile vse ženske, ki bi hotele svojo zgodbo deliti z drugimi ženskami bodisi preko internih komunikacijskih mrež bodisi s formiranjem glasbenih skupin so se pojavili problemi s samo participacijo v gibanju, ob tem tudi določeni očitki in kritike, navkljub dejstvu, da je bila informacija o gibanju znotraj potencialne ciljne skupine dokaj jasna in razširjena.

Dejstvo, da je velika večina deklet in žensk znotraj gibanja Riot Grrrls pripadala srednjemu in višjemu razredu belcev, je pri posameznikih povzročilo občutek nepripadnosti, saj se niso mogli opredeliti kot taki. Iz tega razloga so se gibanju posmehovali, obenem pa so se od njega tudi distancirali. Veliko se je razpravljalo o problemih povezanih z rasno pripadnostjo in o družbi na splošno. Vendar rešitev, ki bi se spopadle z rasno homogenostjo samo gibanje ne pokaže. Največji problem predstavlja dejstvo, da se Riot Grrrls gibljejo znotraj punk rocka, izrazito belega *undergrounda*. Izmenjava fanzinov, ustna predaja ipd. je potekalo zgolj med belimi dekleti (Rosenberg in Garofalo 1998, 811).

Zapostavljeno so se počutile vse temnopolte pripadnice, kot tudi tiste, ki so bile geografsko oddaljene od glavnih središč dogajanj. Ne gre pozabiti na dekleta, ki niso imela dostopa do interneta, pisalnih strojev, tiskalnikov itd. Vendar so se pripadnice z ozirom na filozofijo gibanja močno trudile, da se ponudi možnost vsem, da se izrazijo ter da se najde ustrezen način za to. Če tudi ne preostane ničesar drugega, imajo močne glasove in predmete iz vsakdanjega življenja, ki se jih da izkoristiti za ustvarjanje dobrega zvoka (Kearney 2006, 74).

2.7 Riot Grrrls danes

Čeprav so skupine, ki so sodelovale pri organizaciji gibanja in ki so bile svoj čas zelo vplivne, večinoma prenehale obstajati, se je ideja gibanja ohranila in prenesla na mlajše generacije deklet ali enostavno preoblikovala v nove glasbene skupine.

Skupina Bikini Kill je razpadla leta 1998, Bratmobile in Huggy Bear leta 1994, skupina Heavens to Betsy je podobno nehala delovati sredi devetdesetih let. Vendar je velika večina glasbenic in pripadnic gibanja tudi po razpadu svojih matičnih glasbenih skupin ostala še naprej aktivna znotraj glasbene in aktivistične sfere. Kathleen Hanna je začela igrati v skupini Le Tigre, ki je aktivna še danes. Leta 1998 je ustanovila svojo skupino The Julie Ruin, leta 2010 so se ji pridružili še štirje člani, med drugimi Kathi Wilcox, Kathleenina sočlanica iz skupine Bikini Kill (The Julie Ruin band; Kathleen Hanna).

Kitaristka in vokalistka skupine Heavens to Betsy, Corin Tucker, je z dvema glasbenicama zasnovala feministično in levo orientirano rock skupino Sleater-Kinney (Sleater-Kinney).

Dobre prakse so se prenesle tudi na mlajše generacije. K temu je veliko pripomogel internet, saj mreženje, širjenje informacij, fanzinov in glasbe zdaj poteka hitreje. Dekleta danes pišejo bloge, kjer se ukvarjajo z istimi tematikami, ki so jih obravnavale njihove predhodnice, urejajo spletne strani in še naprej pišejo fanzine ali imajo svoje glasbene skupine. Razširjene so po celem svetu.

Tobi Vail je po tem, ko Bikini Kill kot tak ni več deloval, potovala po Evropi in nastopala z različnimi skupinami. Po vrnitvi je ponovno začela izdajati fanzin Jigsaw ter se priključila prostovoljkam v organizaciji *Ladyfesta*, šestdnevnega festivala ženske glasbe, feministične politike in queerovstva. Prvi festival se je odvil v mestu Olympia leta 2000, kasneje se je razširil po raznih mestih v ZDA. Vail je pomagala pri razvoju ideje, da festival lahko deluje globalno (vse od Indonezije in Avstralije do Velike Britanije in Kanade). Poleg tega je bila Vail izrazito aktivna v protivojnih aktivističnih iniciativah, delala je tudi na projektu *Bands against Bush*¹⁵ (Moore 2007, 466–467).

¹⁵ Slov. Glasbene skupine proti Bushu.

Velik interes za fanzine in za gibanje nasplošno se je pokazal tudi v akademskih sferah. Knjižnica *Fales*, ki deluje v okviru *New York University*, je ustvarila zbirko o Riot Grrrls gibanju, v katero je vključila tudi zgodnejše fanzine in razno drugo gradivo (fotografije, glasbene in video posnetke, medsebojne pisne korespondence ipd.). Na uradni spletni strani knjižnice lahko najdemo podatek, da je zbirka poskus dokumentiranja evolucije gibanja, s poudarkom na obdobje med letom 1989 in 1996. Gibanje je bilo in še vedno je politično in kulturno; nastala produkcija je zelo raznolika, zajema pisna gradiva, glasbo, nastopanja in dokumentacijo performansov, filme, aktivistično iniciativo, videoposnetke, umetnostno ustvarjanje. Zbirka je namenjena raziskovanju na področju feminizma, punk aktivizma, queer teorije, teorije spolov, *DIY* kulture in zgodovine glasbe (New York University – Fales Library & Special Collections).

Spletne strani, kot so *Grassrootsfeminism.net*, *Grrrlzines.net*, *Mtholyoke.edu* so samo nekateri izmed virov, ki govorijo o zgodovini Riot Grrrls in njegovi filozofiji, o glasbenih skupinah, o feminizmu in aktivističnem nastopanju; omogočajo dostop do zgodnejših in novejših fanzinov. Zelo pomembno dejstvo je, da se gibanje ni zaključilo s prenehanjem delovanja glasbenih skupin prve generacije pripadnic, v nekaterih primerih tudi z odhodom s scene, ampak je nadaljevalo svojo pot tako, da so danes mlajše generacije prevzele bogato zapuščino svojih predhodnic.

3 ANALIZA AVDIO-VIZUALNIH VSEBIN

3.1 Metodologija

Pripadnice Riot Grrrls, še boljše glasbenice, upornice in umetnice, ki so opozarjale na spolne razlike in na nasilje, so se igrale s tipičnimi stereotipi o ženski. Upoštevajoč feministična načela in politično konotacijo so se gibale znotraj polja popularne kulture ali znotraj diskurza, razumljenega skozi reprezentacijo oz. način izražanja, ki daje pomen izkušnjam iz določene perspektive (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 17). Natančneje je tukaj mišljeno njihovo apeliranje na dojemanje žensk v družbi skozi prizmo patriarhalnega konstrukta ženskosti, dalje na ustaljene vrednote v družbi, predvsem pa na ustaljene seksualne podobe ženskosti. Kar so strogo zavračale. Govorimo o diskurzu, ujetemu v družbene konstelacije.

Diskurz se v splošnem uporablja za jezik, katerega del so tudi vizualne podobe kot element družbenega življenja, povezanega z drugimi elementi. Torej, diskurzi niso sestavljeni le iz jezika v formi tekstov ali besed, temveč iz določenih institucionalnih in organizacijskih praks, ki jim pravimo diskurzivne prakse (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 17–18). Znotraj diskurza delujejo vzajemno jezikovni sistemi in družbene okoliščine. Vsaka diskurzivna dejavnost nosi pomembne ideološke posledice, saj sodeluje pri produkciji in reprodukciji pomenov, poleg tega tudi pri razmerjih moči na način, da reprezentira stvari in pozicionira ljudi (Greif 2007, 15). Diskurzivno se konstruira skozi tri glavne domene, ki delujejo simultano in tvorijo koherentno celoto. To so reprezentacije sveta, socialna razmerja in reprezentacije družbene ter individualne identitete (Fairclough in Wodak v prav tam). Diskurzivna analiza obravnava širša družboslovna vprašanja in ugotavlja, kako se družbene spremembe kažejo na mikro ravni teksta in interaktivnih dogodkov (Erjavec in Poler Kovačič 2007, 41). Razumevanje pomena, ki ga prenaša določen diskurz, vključuje aktivni proces interpretacije. Produkcija pomena poteka na strani avtorja, ki pomen pošilja, in na strani prejemnika tega pomena, ki je obenem tudi že ustvarjalec pomena, ki pa ni nujno v sozvočju s sporočilom avtorja (Greif 2007, 15). Bistvena razsežnost kritične diskurzivne analize je njen poseg v polje dominantnih diskurzov z vidika deprivilegiranih in zatiranih družbenih skupin (prav tam, 16), kar lahko apliciramo na primer gibanja Riot Grrrls oz. na vidik deprivilegiranosti žensk v primerjavi z moškimi znotraj polja popularne kulture.

V empiričnem delu naloge bom kot predmet raziskovanja uporabila avdio-vizualne materiale, dostopne prek spletni strani *Youtube*, analizirala bom performanse oz. posnetke nastopov v živo Riot Grrrls izvajalk.

Nastopanja v živo oziroma performansi so imeli za ženske punk glasbenice kakor tudi za njihovo publiko poleg glasbenega ustvarjanja, snemanja albumov, ustvarjanja posterjev in fotografij članov benda funkcijo vzpostavitve psihične in virtualne komunikacije, odpiranja prostora za izražanje upora (predvsem z glasom) znotraj množične kulture. V duhu družbenih sprememb so se odvijale uprizoritve performativne in politične kritike družbenih norm (Shoemaker 2010, 295).

Osrednje raziskovalno vprašanje magistrskega dela je:

Na kakšen način se v performansih oz. v posnetkih nastopov v živo izvajalk Riot Grrrls kaže njihovo zavračanje ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa njihovo zavračanje ustaljenih seksualnih podob ženskosti?

Osredotočila se bom na interpretacijo tistega, čemur pripisujemo pomen. Ob tem je mišljena govorjena beseda pred, med in po nastopu, retorika, besedilo, neverbalna komunikacija oz. govorica telesa, geste itn. (Vezovnik 2008). Poudarek je torej na verbalni in neverbalni komunikaciji. Pri verbalni komunikaciji bom pozorna na govorjeno besedo pred, med in po nastopu upoštevajoč besedilo skladb nastopov, ki jih bom analizirala. Analiza besedišča je prvi korak pri analizi teksta oz. diskurza. Del besedišča tvorijo retorične figure, s pomočjo katerih so besede rabljene tako, da poleg uveljavljenega pomena konotirajo še nek drug pomen (Vezovnik 2009, 117–118). Pri neverbalni komunikaciji bom pozorna na geste, govorico telesa in na reakcije odziva publike. Skratka, skušala bom dekonstruirati posamezni posnetek.

3.2 Analiza performansov oz. nastopov v živo Riot Grrrls izvajalk

Namen naloge je raziskati načine izražanja Riot Grrrls skozi glasbo in zavračanja ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa raziskati ustaljene seksualne podobe ženskosti.

Za analizo sem izbrala pet posnetkov, dostopnih na spletni strani *Youtube*. Izhajala sem iz predpostavke, da bi bila raziskava najbolj objektivna, v kolikor bi bilo možno zajeti pet posnetkov performansov različnih Riot Grrrls skupin, vendarle je izbor omejen zaradi dostopnosti in kvalitete posnetkov na spletu in tudi relevantnosti glasbenih skupin. Izhajajoč iz omenjenih omejitev, sem se odločila za posnetek nastopa skladbe *The Ones* skupine Heavens to Betsy, *Cool Schmool* skupine Bratmobile, za edini dostopen posnetek nastopa angleške Riot Grrrls skupine Huggy Bear (skladbo *Her Jazz*). Pri skupini Bikini Kill, ki je ena relevantnejših iz obdobja prve generacije gibanja, sem se tako odločila za dva posnetka nastopa, manj znane skladbe *Jigsaw Youth* in zelo prepoznavne *Rebel Girl*.

V posameznem posnetku bom pozorna na:

- govor pevke pred, med in po nastopu, vključujoč tudi besedilo izvajane pesmi in
- neverbalno komunikacijo – geste, govorica telesa in odziv publike.

Pridobljene ugotovitve bom povezala s teorijo o gibanju, z načeli in vplivi drugih teorij nanjga, skratka, umestila jih bom v širši družbeni kontekst.

3.2.1 Nastop in izvajanje skladbe Jigsaw Youth skupine Bikini Kill

(Vir: Youtube).

Nastop je bil posnet 4. aprila leta 1992 v Washingtonu D.C. Sodeč po napisu ob začetku in na koncu posnetka, je bil nastop del festivala *Rock for Choice*¹⁶ D.C. oz. niza dobrodelnih koncertov raznih glasbenih skupin, ki so se odvijali od leta 1991 do 2001 pod vodstvom fundacije *Feminist Majority* (Feminist Majority Foundation). Iz posnetka je razvidno, da gre za intimnejši koncert v zaprtem prostoru z manjšim številom ljudi, ki so se razporedili okrog skupine. V sredini so članice skupine: vokalistka Kathleen Hanna, kitaristka Billy Karren, basistka Kathi Wilcox in bobnarka Tobi Vail.

Pesem *Jigsaw Youth* je del albuma *Yeah Yeah Yeah Yeah*, ki je bil posnet skupaj s skupino Huggy Bear. Izdala ga je založba Kill Rock Star. *Jigsaw* je sicer naslov fanzina, katerega je urejala in zanj pisala Tobi Vail.

Kot uvod v nastop je pevka Kathleen Hanna izkoristila refren pesmi Hall & Oates *Maneater*, ki se glasi:

Oh-oh, here she comes

Watch out boy

She'll chew you up

Oh-oh, here she comes

She's a maneater

(Vir: A-Z Lyrics Universe).

¹⁶*Rock for Choice* je naziv za festival dobrodelnih koncertov raznih glasbenih skupin, ki so se odvijali od leta 1991 do 2001, pod vodstvom fundacije *Feminist Majority*, ki se zavzema za pravice žensk, predvsem pa za svobodo samostalnega odločanja o rojstvu otrok in reproduktivne pravice, za žensko zdravje, ampak tudi za volilne pravice itd. Pobudo in samo organizacijo koncertov so uspešno izvedle članice skupine L7, na kocertih so nastopale skupine Nirvana, Pearl Jam, Red Hot Chili Peppers, Salt-N-Pepa, No Doubt, the Offspring, Fugazi, Liz Phair, Bikini Kill, idr. (Feminist Majority Foundation).

Po tem se je Hanna navezala na besedo *maneater*. Če je dobesedno prevedena v slovenščino, označuje žensko, ki je moške; poudarek je torej na ženski, ki pogosto menjava moške partnerje. V širšem kontekstu je to oznaka za plesalke, striptizete, tudi prostitutke in vlačuge.

Hanna nadaljuje:

*„Yes, I'm a maneater,
I'm a little bitch fucking down the street,
'cause you know two kinds of girls,
Good one and bad ones.
And if you wear that dress tonight,
And if you wear those high heels*

...

I'm a whore, that never ever heals

...

Because“

Po znaku, ki ga Hanna poda bobnarki, da članice skupine lahko začnejo s svojim repertoarjem, je slišati glasno glasbo in vzklike publike. Besedilo *Jigsaw Youth*:

*I can sell my body if I wanna
God knows you already sold your mind
I may sell my body for money sometimes*

But you can't stop the fire that burns

Inside of me

You think I don't know

I'm here to tell you

I do

You think I don't know

I know the truth

About you

Jigsaw, jigsaw youth

We go with the kids

Yeah, Yeah, Yeah, Yeah

Jigsaw, jigsaw youth

We know there's not

One way, one light, one stupid truth

Don't fit your definitions

Don't need your demands

Not into

Win lose reality

Won't fit in with

*Your plan*¹⁷

(Vir: LyricsMode).

Že dejstvo, da je za uvod v nastop Hanna izbrala pesem *Maneater*, in nagovor, ki je sledil za refrenom, nakažeta pevkino mnenje in mnenje celotne skupine Bikini Kill o tem, kakšno je stereotipno moško dožemanje žensk, še posebej tistih, ki se nahajajo onkraj 'normalnosti'. To je moč razbrati iz besed, da obstajata samo dve vrsti deklet, dobra in slaba. Medtem ko to govori, Hanna vzdihuje, publika pa ji v obliki vzklikanja daje znake, da jo podpirajo.

Iz delitve deklet na dobra in slaba sledi, da dobra dekleta ubogajo moške, so pridna in lepa, medtem ko se slabe povezuje z izzivalnim seksepilnim izgledom. Utelesene so kot plesalke,

¹⁷ Za slov. prevod glej Prilogo A.

striptizete in vlačuge; so vedno nekje na robu, obsojane tako s strani moških in celotne družbe.

Nestrinjanje s takim dojetjem žensk, ki so obsojane s strani ravno tistih moških, ki se 'moralno spornih' zabav udeležujejo iz refrena pesmi *Maneater*, v smislu, da morajo biti fantje pazljivi, da jih tako podivjana ženska "ne pojé", ponazori besedilo pesmi *Jigsaw Youth*. Kathleen Hanna govori tudi iz svojih lastnih izkušenj, saj je sama delala kot striptizeta v nekem baru, zato pôje, da ne obstaja ena resnica in ena prava pot, vsak bi moral imeti možnost izbire in samostojnega odločanja o svojem življenju. Upor pokaže tudi s trditvijo v verzu, da lahko svoje telo proda, če to želi. Vendar je na drugi strani vedno nekdo, ki dejanje obsoja in je za razliko od deklet, ki prodajajo svoje telo, že prodal svoj razum. Pojavlja se tipična delitev na 'nas' in na 'njih'. Na tej drugi strani je bodisi moški bodisi družba, celo feministke, ki so določene seksualne prakse ali delo v seksualni industriji označevale kot mesto proizvodnje spolnih neenakosti (Hollows in Moseley 2006, 5). Skratka, *Jigsaw Youth* ali dobesedno mladina se mora upreti konvencionalnim pravilom obnašanja in okvirom podrejenih (ženskih) vlog, ki jih postavljajo tisti, ki se nahajajo na drugi strani in so razumljeni kot neke vrste sovražniki.

Nehring (1999, 226) je v skladbi *Jigsaw Youth* dobesedno videl postmoderno sestavljenko identitete (angl. *jigsaw* – slov. sestavljenka), vsiljen družbeni spol in parodijo na zgodnje feministke.

S tehničnega vidika je glasba v skladbi melodična s poskočnim hitrim punk rock ritmom. Pri petju je prisoten tudi element kričanja, kot npr. v verzu: „*Tukaj sem, da ti povem,*“ s čemer želi Hanna poudariti ravno to, da se zaveda svojega ravnanja in da je zanj tudi odgovorna.

Za razliko od drugih Bikini Kill nastopov v živo, pri katerih so opazni mnogi znaki neverbalnega komuniciranja (eksplicitni napisi po telesu, nastopanje v spodnjih hlačah ali v modrčku), v tem primeru tega ni, razen Hanninih vzdihovanj ob omembi deklet kot nepopravljivih *kurb*, stlačenih na dno družbene lestvice.

3.2.2 Nastop in izvajanje skladbe *The Ones* skupine Heavens to Betsy

(Vir: Youtube).

The Ones je skladba dvočlanske skupine Heavens to Betsy. Tracy Sawyer je bobnarka, občasno tudi bas kitaristka, Corin Tucker je kitaristka in vokalistka.

Lokacija in čas nastopa nista znani. Snemalna naprava je bila usmerjena le v oder, tako da sta v kadru samo članici skupine; publike na posnetku ni, prav tako ni slišati njihovih odzivov. Posnetek je samo en izsek celotnega koncerta, tako poleg besedila skladbe ni posebnih govorov ne pred ne po nastopu.

Besedilo skladbe *The Ones*¹⁸:

Did you want it so bad?

Did you have it, did you have it built up in your head?

Did he hurt you just once?

Or more, or more, or more than you can count?

I take it, I take it and go

I don't care, I don't care, I don't care anymore

Just give me one chance

And maybe and maybe I'll get out of here

The ones who hurt you will not feel right

The ones who hurt you will be a lie

Did you see me be you while we squirm

While we crawl, while we cry from being kicked?

Did i tell you "oh no, he's really, he's really, he's really okay"?

I take it, I take it and go

I don't care, I don't care, I don't care anymore

¹⁸ Za slov. prevod glej Prilogo B.

I don't want to tell you

I hate, I hate, I hate your boyfriend

The ones who hurt you will not feel right

The ones who hurt you will be a lie

Would you believe it was true?

Would you believe it was true?

I do, i do, i do

Did you take it in stride or was it like candy?

Did you eat it inside?

Did i promise myself "it can't be this way for the rest of my life"?

I take it, I take it and go

I don't care, I don't care, I don't care anymore

Are you leaving?

Oh damn, i'm getting, i'm getting, i'm getting out now

(Vir: Lyricsmania).

Pesem govori o fizičnem in posledično tudi psihičnem nasilju moškega nad žensko, kar je ena izmed tem, o kateri se je znotraj Riot Grrrls skupnosti veliko debatiralo. Cilj je bil ženskam omogočiti, da naglas spregovorijo o preživelih travmah ter da si medsebojno pomagajo, dvignejo samozavest. Razpravljalo se je tudi o vprašanju spolne identitete in homoseksualnosti.

Vsi ti elementi so prisotni v skladbi *The Ones*. Jasno je opisano fizično in psihično nasilje, ki ga je fant izvršil nad svojim dekletom „*Ali te je prizadel samo enkrat?*“, „*Ali več, več, več kot lahko našteješ?*“. Iz verzov, ki so pisani v prvi osebi, je moč razbrati, da gre za homoseksualno ljubezen ali pa samo za pristnost med dvema dekletoma, ki še ni popolnoma jasno izražena ali je celo prepovedana zaradi tretje osebe oz. moškega. Čustva do drugega dekleta so močna, mešata se ljubezen in sovraštvo, mogoče tudi nepriznavanje

lastne spolne identitete sami sebi. Riot Grrrls so performans izkoristile kot sredstvo za raziskovanje vprašanj spola, spolnosti, patriarhalnega nasilja. To so v duhu feministične prakse iz zasebnega aplicirale na javno sfero (Gottlieb in Wald 2007, 361). Ravno pri identiteti posameznika, tukaj se misli tudi na spolno identiteto, je izjemno pomembno, koliko se ta z njo identificira in jo sprejme (Nastran Ule 2000, 188).

Dekle, ki se izraža v prvi osebi (pri tem gre bodisi za reprezentacijo pevke same, ki je sicer svojo spolno identiteto označila kot biseksualno, bodisi le za odsev včasih krute realnosti življenja), daje jasno vedeti, da se zaveda neprijetne situacije, v kateri se nahaja in da tako ne more več dalje. Pri tem daje vtis negotovosti in krivde, kar ponazarjajo večja napetost in elementi kričanja, ki jih je čutiti v pevkinem glasu in videti na obrazu. Vse to so neverbalni signali oz. zunanja manifestacija naših notranjih občutkov in čustvenih stanj (Ule 2005, 199). Oči so zaprte, obrvi spuščene in stisnjene skupaj, pri čemer so notranji robovi potegnjeni navzgor. Lahko bi rekli, da je to manifestacija strahu, jeze in žalosti kot ponazoritev občutka brezizhodnosti.

V besedilu skladbe, za katerim stoji skupina Heavens to Betsy, je vpliv feminizma tako drugega kot tudi tretjega vala zelo opazen predvsem v obliki prizadevanja za osvoboditev žensk izpod patriarhalnega sistema in proti nasilju nad ženskami kakor tudi pri redefiniranju spolne identitete. V tem primeru je ženska prikazana kot žrtev, ki se zateka k drugemu dekletu po pomoč. Med njima so prisotna močna čustva, vendar tudi negotovost in strah na več ravneh (dekle utegne kot žrtev pobegniti od drugega dekleta, v kolikor ta izrazi občutke, ki niso samo prijateljski ali občutek strahu pred samim nasilnežom, kar vodi do tega, da se žrtev vselej vrača). Opisana situacija v skladbi je del vsakdanjega življenja mnogih žensk, ki so deležne nasilja s strani svojih fantov ali zakoncev. Skupina Heavens to Betsy je to realnost ponazorila v pričujoči skladbi predvsem z besedilom, pevkinim glasom, ki iz melanholičnega tona prehaja v bolj energičen in kričeč, pospremljen z energično glasbo.

3.2.3 Nastop in izvajanje skladbe *Cool Schmool* skupine *Bratmobile*.

(Vir: Youtube.com).

Pesem *Cool Schmool* je del studijskega albuma *Pottymouth*, nastalega v založbi Kill Rock Stars. Diskografijo skupine poleg kompilacijskih albumov, bogatita še dva studijska

albuma: *Ladies in Women and Girls* (Lookout! Records) iz leta 2000 ter *Girls Get Busy* (Lookout! Records) iz leta 2002. Članice skupine so Allison Wolfe, Erin Smith in Molly Neuman (Wikipedia).

Nastop je bil posnet 3. januarja 2001. V klubu Fitzgerald's v Houstonu Allison Wolfe nagovori glasno publiko. Atmosfera je že na samem začetku posnetka živa. Vokalistka Allison je zelo energična in razigrana. Prve verze besedila skladbe *Cool Schmool*¹⁹:

We're so cool yeah, yeah

Yeah we're so cool, cool

We're so cool yeah, yeah

zapoje *a capella*, torej brez spremstva inštrumentov, publika poje z njo. Allison je živahna, skače po odru, maha z rokami in v punk stilu reče *Fuck you too, cool schmool* (Jebite se, *cool schmool*), igra inštrumentov in petje se nato začneta:

I don't wanna sit around & talk about the wipers

Weren't those the good old days?

I don't wanna wonder if you're gonna say hello

I don't wanna wonder if you're gonna walk away

I don't wanna hear how many friends you have

'cause I don't have any anymore

Cool schmool

I don't want you to tell me what's so cool

I don't wanna go back to jr. highschool

I don't want anyone to tell me how thin I am

I don't want to die for your fucking candy treats

¹⁹ Za slov. prevod glej Prilogo C.

Cool schmool

I just wanna be one of the boys

I just wanna be your little fashion toy

Let's hang out & be cool, alright

Let's go watch the girl fight tonight

Cool schmool

I don't have to try 'cause I know where you're at

I hate dogs so I love cats

I can bake a pie & look you up & down

I could throw your heart right outta this town

See I don't know why you're always telling me

what's so cool about what I'm wearing

When you can't even tell me how you feel

& you can't even be my friend for real

(Vir: Lyricstime).

Omenjena skladba se po besedilu sodeč tematsko nanaša na tipične dileme deklet najstniških let na prehodu iz srednje šole na univerzo. To nakaže že sam naslov skladbe. Cool schmool je sicer izraz, ki se nanaša na t. i. akademskih 15 minut, ko ima profesor pravico do 15-minutne zamude. Če zamuja več kot toliko, imajo študentje pravico zapustiti predavalnico.

Dekleta hočejo biti samostojna in zrela, hkrati si želijo biti fantom všeč, saj so vanje zaljubljene. Upor pokažejo, ko rečejo, da ne rabijo nobenega, da jim narekuje, kako naj se oblačijo in kako naj izgledajo, hočejo biti ene izmed fantov – samozavestne in nedotakljive. S tem nakažejo tudi na ranljivost mladih deklet, ki so pod močnim vplivom množičnih medijev; najbolj najstniških časopisov in revij za ženske, ki svoje strani polnijo z vsemi mogočimi nasveti, kako naj bi se moralo mlado dekle obnašati in kako izgledati. V

sodobnih zahodnih družbah predstavlja vitkost telesni ideal, ki je za večino ljudi težko dosegljiv. Najbolj vpliva na najstnike, ki šele razvijajo svojo osebno, družbeno in kulturno identiteto. Vplivu so najbolj izpostavljena dekleta (Kuhar 2004, 44–46).

Ranljivost oz. marginaliziranost se kaže tudi znotraj drugih polj: v glasbi, v športu itd. Riot Grrrls so se temu eksplicitno upirale, saj so se zavzemale za odpiranje teh polj za ženske ter za njihovo uresničitev kot glasbenice, športnice, umetnice. S svojim delovanjem so nudile primer dobre prakse.

Članice skupine Bratmobile so skupaj z zelo energično pevko Allison Wolfe, ki ves čas nastopa skače, dviguje noge in jih razteguje na tleh v *špago*, v določenih trenutkih tudi kruli, ko poje, na pozitiven, igriv način nagovorile vsa mlada dekleta, pri čemer so upoštevale najpogostejše dileme, s katerimi se srečujejo. Sporočilo je jasno. Ubeseđuje, naj se ne pustijo podrežati, naj bodo samostojne in samozavestne; ženska je enakovredna moškemu, lahko počne iste stvari kot on, ne potrebuje ga kot usmerjevalca svojega življenja, ampak kot enakovrednega partnerja. Dekle oz. ženska mora biti svobodna in odgovorna za svoje življenje.

3.2.4 Nastop in izvajanje skladbe *Her Jazz* skupine Huggy Bear

(Vir: Youtube).

Huggy Bear je angleška Riot Grrrls skupina prve generacije, ki je nastala leta 1991 v Londonu. Zase so govorili, da so "boy-girl revolutionaries" (slov. „fant-dekle revolucionarji“) skupina, kar se nanaša na njihovo politično filozofijo in redefiniranje pomena spolov. Člani skupine so Niki Elliott, Jo Johnson, Jon Slade, Karen Hill in Chris Rowley (Wikipedia).

Pričujoči posnetek, ki je pravzaprav posnetek nastopa v studiu britanskega televizijskega programa The Word (Channel 4), je poleg samega besedila in nastopa zanimiv tudi iz razloga, da je po koncertu skupina ostala v studiu, saj je sledila reportaža „Barbi dvojčici“ o dveh ameriških dvojčicah manekenkah. Skupina in njihovi navdušenci v studiu so se zaradi tega precej razburili in verbalno napadli voditelja oddaje Terryja Christiana; razpletlo se je tako, da so jih odstranili iz studia in kasneje obtožili, da je eden od prijateljev članov

skupine ugriznil v obraz člana produkcijske ekipe v studiu. Temu je nasprotoval John Robb, vokalist skupine Goldblade, ki je dejal, da nihče ni ugriznil nikogar, saj so varnostniki takoj pomirili situacijo. Nastop in incident sta kasneje končala na naslovnici časopisa Melody Maker. Primerjali so ju celo z incidentom skupine Sex Pistols' v oddaji Billa Grundyja. Poseldično so Huggy Bear nehali komunicirati in se fotografirati za množične medije (Wikipedia).

Besedilo skladbe *Her Jazz*²⁰:

I watched us struck

Struck by lightning fuck

You been out driving her into your dick

Guiding me

Boy girl revolutionaries you and me

That's what you told me

So show me...i'll run you over...watch me

When you say it say it is us two too

True you taught me how to shoot

And best pull up my skirt

And put up with hurt

Boy/girl revolutionaries you lied to me

Boy/girl revolution teaze x8

Mental...men-torn

You had your way, baby you had your say

And had your way with that girl now come on outta your world

²⁰ Za slov. prevod glej Prilogo Č.

Struck by my good luck

Face it you're old and out of touch

You're burnt out fucked up attitude

Post-tension realization

This is happening without your permission

The arrival of a new renegade

Girl/boy hyper-nation

(Vir: Lyricstime).

Besedilo skladbe vsebuje eksplicitne besede *fuck*, *dick* (slov. jebanje, tič). Del besedila: „*Napeljeval si jo na svojega tiča*“, se nanaša na spolno izkoriščanje žensk s strani moških. Upodobljen je moški, ki ni zvest niti pošten do svojega dekleta, saj ob njemu spolno občuje še z drugimi. Prikazan moški je stereotipen moški, ki ne čuti nič do svojega dekleta niti do drugih. Pomebno mu je samo, da jih je čim več, saj je to merilo njegove popularnosti.

Tema o prevladi moških na glasbeni sceni, kateri so se pripadnice Riot Grrrls veliko posvečale, veliko o njej pisale in pele, je precej zorno opisana in prikazana. Od tega da v skupinah igrajo samo moški, do tega da so najbolj popularni tisti moški, ki so spali s čim večjim številom žensk. Slednje so bile dolgo časa samo spremljevalke in dobesedno obešalniki za plašče.

Atmosfera ni zaradi nastopanja v studiu nič manj energična kot pri nastopih v klubih, celo živahnejša kot v marsikaterem klubu. Občinstvo skače in s plesom spremlja nastop, v katerem je veliko kričanja in dretja, izražanja jeze z obrazno mimiko ter namigovanja s telesno govorico na absurdnost situacije. Pevka ob verzu „*In najboljše mi dvigniti krilo; Tako da boli*“ dejansko dvigne svojo obleko in se boža po nogi. Videti je, da ima na obeh pesteh s črnim flomastrom napisane besede, toda ni moč razbrati, kaj na njih piše. Pisanje po telesu, včasih eksplicitnejše kot v tem primeru, je bil eden izmed načinov izkazovanja upora in neupoštevanja družbenih pravil.

Kritično so obravnavale patriarhat in delale na tem, da morajo ženske spoštovati same sebe. Ta vodila najdemo v besedilu *Her Jazz* v verzih, iz katerih se da razbrati, da je fant duševno raztrgan, da bo pregorel od svoje arogantne drže ter da se mu stvari izmikajo kontroli. Torej, vrednote se spreminjajo tako v družbi kakor tudi na sceni, ženske se borijo, da se moškimi dopove, da zaradi nespoštljivega obnašanja do svojih punc in do žensk na splošno ne bodo več sprejeti in občudovani s strani družbe.

Tako kot sta Gottlieb in Wald (2007, 361) trdili, so se Riot Grrrls zavzemale pri binarnih odnosih moški-ženske za sintezo obojih. To je opazno tudi v besedilu prav pri frazi „*boy-girl revolutionaires*“; nadvlade med spoloma ne bi smelo biti, enakopravno in spoštljivo zastopani fantje in dekleta lahko marsikaj spremenijo, da bi bil svet, v katerem živijo, boljši.

3.2.5 Nastop in izvajanje skladbe *Rebel Girl* skupine *Bikini Kill*

(Vir: Youtube).

Nastop je posnet v Los Angelesu, leta 1993. *Rebel Girl* je skladba iz albuma *Yeah Yeah Yeah Yeah*, besedilo²¹ se glasi:

That girl thinks she's the queen of the neighborhood

She's got the hottest trike in town

That girl she holds her head up so high

I think I wanna be her best friend yeah

Refren

Rebel girl Rebel girl

Rebel girl you are the queen of my world

Rebel girl Rebel girl

I think I wanna take you home

²¹ Za slov. prevod glej Prilogo D.

I wanna try on your clothes oh

When she talks I hear the revolution

In her hips there's revolution

Where she walks the revolution's coming

In her kiss I taste the revolution

Ponovitev refrena

That girl thinks she's the queen of the neighborhood

I got news for you she is

They say she's a dyke but I know

She is my best friend yeah

Ponovitev refrena

Love you like a sister always

Soul sister, Rebel girl

Come and be my best friend

Will you Rebel girl?

I really like you

I really wanna be your best friend

Be my rebel girl

(Vir: Metrolyrics).

Osrednja tema skladbe je ženska. Ženska kot upornica, sestra, prijateljica in ljubimka. Ženska kot močna osebnost, kot revolucija, ki za vsakega posameznika lahko pomeni nekaj drugega. Revolucija kot zmaga na osebni ravni, kot zmaga žensk nad patriarhatom, kot

prenehanje dojemanja žensk v smislu seksualnih objektov in nasplošno kot boj proti kakršnikoli nadvladi.

Hanna poje tudi o istospolni ljubezni, o vidiku zaljubljenosti v drugo dekle: „*Mislím, da te hočem odpeljati domov; Sleči te; Ko govori, slišim revolucijo; V njenih bokih, tam je revolucija; Ko hodi, revolucija prihaja; V njenem poljubu čutim revolucijo*”.

Hanna poje o dekletu, za katerega družba pravi, da je *lezba*. Opevano dekle je družbeno stigmatizirano, istočasno pa idealizirano s strani drugih deklet in same sebe, saj je prepričana, da je *kraljica soseščine*. V družbi ima zaradi tega poseben status, vsak si želi biti njen prijatelj/-ica. Lahko bi rekli, da gre za določeno vrsto idolizacije osebe.

Riot Grrrls so med ostalim poudarjale in zagovarjale vidike istospolne ljubezni, vendar so mediji to sporočilo prezrli oz. ga opravičili z zelo pristnim odnosom med prijateljicami. Geslo *girl power*, ki je bilo močno povezano s feminističnimi vodili, so tako povezali z novodobnimi produkti popularne kulture, kot je skupina Spice Girls. Bikini Kill, kakor tudi druge skupine gibanja, so to smatrale za neupravičeno in so zato prekinile komunikacijo z mediji.

Čeprav so bile izrecno proti enačenju homoseksualnih čustev z najstniškimi prijateljskimi odnosi in proti zanemarjanju njihovih feminističnih vodil, v primeru *Rebel Girl* ne gre popolnoma izključiti že prej omenjeni proces idolizacije, ki je sicer zelo specifičen za najstniško dobo. To se vidi v verzih: „*Rada te imam kot sestro; mislim da hočem biti njena najboljša prijateljica*“. Po drugi strani se kaže zrelost, če upoštevamo glavne izhodiščne predpostavke gibanja, da je ženska kot taka močna, samozavestna, v zraku je revolucija kot odraz spremembe njenega podrejenega položaja. Gre za solidarnost med dekleti kot odgovor na seskualno popredmetenje žensk (Gottlieb in Wald 2007, 360). Tako stališče ponazori tudi nastop. Hanna je v spodnjih hlačah in kratki majici brez modrca. To so tipični feministični znaki upora, s katerimi feministke sporočajo, da ženske niso seksualni objekti, da ne želijo biti podrejene in da zavračajo ustaljene vrednote v družbi, ki predvidevajo nadvlado moških nad ženskami. Hanna daje s svojim videzom in energičnim nastopom vtis sproščenosti, poudarja lepoto ženske na drugačen način od tistega, ki je prikazan v množičnih medijih. Ženska ni lepa samo moškemu, ki nanjo gleda iz seksualnega vidika,

ženska je lahko na različnih nivojih lepa tako moškemu kot ženski; pojmi *ljubezen*, *seksualna privlačnost* in *privrženost* so diskutabilno obravnavani.

Bikini Kill v pričujoči skladbi razbijajo stereotipno obravnavanje izključno heteroseksualnega odnosa kot vidika edine prave ljubezni.

3.3 Ugotovitve

Za analizo avdio-vizualnih posnetkov performansov v živo Riot Grrrls izvajalk sem se odločila, ker poleg drugih uveljavljenih načinov izražanja in prenašanja sporočila gibanja ta odpira še največ možnosti za improvizacijo samega nastopa in za interaktivne komunikacije z občinstvom. Nenazadnje so performansi določene skupine, ki so mišljeni kot nastopi v živo, sredstvo komunikacije, ki publiki pušča močnejše odzive in vtise kot drugi načini. Besedilom skladb se odpira prostor tudi za njegovo fizično ponazarjanje bodisi s glasom, obrazom ali s celim telesom.

Analizirala sem pet različnih posnetkov skladb najvplivnejših Riot Grrrls skupin prve generacije, ki danes v obliki takratnih zasedb ne delujejo več. Pri vsakem posnetku nastopa sem bila pozorna na pevkin govor pred, med in po nastopu. Analizirala sem besedilo pesmi ter ga povezala s samo izvedbo nastopa upoštevajoč elemente neverbalne komunikacije oz. geste, govorico telesa in odziv publike.

Kot odgovor na raziskovalno vprašanje o načinu zavračanja ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa zavračanja ustaljene seksualne podobe ženskosti sem ugotovila, da se analizirane skladbe nanašajo na široko področje tematiziranja o ženskah s feminističnega vidika, z vidika medosebnih in partnerskih odnosov, nanašajo se na problematičnost patriarhalnih razmerij, povezanih z nasiljem nad ženskami. Tehnika kričanja je uporabljena v vsakem posnetku, v nekaterih v večji, spet pri drugih v manjši meri, a vsakič z jasnim ciljem izražanja besa in dokazovanja, da ženske no bodo več molčale in zadrževale svoje probleme zase. Nasilje ne sme biti samo problem žrtve, to je problem celotne družbe, zato je treba o njem govoriti javno.

V ospredju je feminizem, ki kljubuje kulturni in patriarhalni hegemoniji ter mačizmu v glasbi in v vsakdanjem življenju (Sukič 2002; Moore 2007; Grešak 2009). To je opazno že pri zasedbi skupin, katerih članice so izključno glasbenice, ki so nastopile kot neodvisne

ženske v punk rock glasbi. Borile so se proti mačizmu v glasbi in v vsakdanjem življenju, kar je opazno v besedilih interpretiranih skladb; predvsem v *Cool Schmool* in *Her Jazz*, v katerih je v ospredju dekle v razmerju s fantom pod močnim vplivom potrošne kulture in okolja, v katerem živi. Ta besedila so kot apel ostalim dekletom, naj se ne pustijo izkoriščati in podrejeni ne svojim fantom ne komurkoli. Sporočilo se lahko aplicira tudi na področje močnega vpliva potrošne kulture, ki neusmiljeno vsiljuje točno določena pravila obnašanja pri potrošnji dobrin, oblačenju, videzu, kar ima za posledico mnoge fizične in psihične motnje mladih deklet. Opazno je izrazito nasprotovanje *mainstreamovskemu* pojmovanju romance in ljubezni samo iz vidika heteroseksualnega razmerja, zato so v besedila vpeljevale tudi homoseksualnost v obliki čustev do osebe istega spola.

Torej je, ne le teoretično, ampak tudi v praksi oz. v nastopih, glasbi in odnosih s publiko, sporočilo Riot Grrrls jasno. Strogo so se zavzemale, da bi se ustaljene seksualne podobe ženskosti zavrnile, najprej s strani samih deklet, ki pod močnimi vplivi predpostavljajo, da je določen način edini pravilen, potem pa tudi vseh ostalih. Slednje, povezano z zavračanjem ustaljenih vrednot v družbi, se v posnetkih kaže predvsem v besedilih skladb, ki so v nastopu spremljana z govorom pevke običajno pred začetkom igranja in neverbalno komunikacijo pevke in celotne skupine. Kot znake upora sem prepoznala metanje mikrofona v tla med nastopom skupine Huggy Bear, nastop Kathleen Hanna v spodnjih hlačah in njene retorične izseke med nastopanjem, energičnost in igrivost Allison Wolfe v kontekstu skladbe *Cool Schmool* ter dramatičnost v glasu in obraznem izrazu Corin Tucker iz skupine Heavens to Betsy.

ZAKLJUČEK

Znotraj feminizma tretjega vala pomeni popularna kultura prostor, v katerem prihaja do redefinicije spolnih razmerij in dekonstrukcije patriarhalnih tekstov v filmih in glasbi; ženske nastopajo kot umetnice, producentke in glasbenice; izkoriščajo medije z namenom izpostavljanja problemov žensk, prikazovanja možnosti ženskega opolnomočenja in izkazovanja neodvisnosti. Riot Grrrls kot gibanje, ki je nastalo v ZDA, je skupaj povezalo somišljenice iz različnih delov sveta, da bi nastopile kot ženske, ki se upirajo sistemu, v katerem prevladuje hierarhija v medosebnih odnosih, kjer so ženske podrejene moškimi in

so del patriarhalnega sistema na več področjih. Vstopile so v z moškimi prevladujoč glasbeni prostor, kritično pristopile do močnih vplivov medijev na mlada dekleta, tudi na lastni koži preizkusile močno mašinerijo množičnih medijev, ki so njihovem sporočilu in njim samim odvzeli kritičnost in jih poistovetili z drugimi produkti popularne kulture, ustvarjenih z namenom spodbujanja še večje potrošnje.

Področje delovanja Riot Grrrls pripadnic je poleg glasbenega izražanja zajemalo še pisanje fanzinov. V produkcijskem smislu so glasbo snemale v skromnejših pogojih, ponavadi na amaterski in rabljeni opremi, končni izdelek pa so s pomočjo neodvisnih založb in distributerjev plasirale na trg na čim bolj cenemem nosilcu zvoka (Kaltfleiter 2009, 229–230). Pisanje in distribucija fanzinov so prav tako potekali v skromnejših pogojih. Pripadnice gibanja so same organizirale distribucijske mreže. Kasneje je tudi sama distribucija zaradi širše uporabe interneta potekala na hitrejši in učinkovitejši način.

V magistrski nalogi me je zanimalo, kako se znotraj Riot Grrrls gibanja kaže njihovo zavračanje ustaljenih vrednot v družbi, predvsem pa način zavračanja ustaljenih seksualnih podob ženskosti. Izhajajoč iz tega in ob umeščanju gibanja v širši družbeni kontekst govorimo o diskurzu, ujetemu v družbene konstelacije, in o vidiku deprivilegiranih in zatiranih družbenih skupin. Zato sem skozi reprezentacijo žensk v popularni glasbi in skozi feministično teorijo pristopila k empiričnemu delu, ki je potrdil filozofijo in politiko Riot Grrrls gibanja; in sicer, da so performans izkoristile kot sredstvo za raziskovanje vprašanj spola, spolnosti, patriarhalnega nasilja, kar so v duhu feministične prakse iz zasebnega aplicirale na javno sfero, potrošnjo zamenjale s proizvodnjo, v binarnih odnosih moški-ženske so se zavemale za sintezo obojih (Gottlieb in Wald 2007, 361).

Danes so večinoma vse skupine prve generacije gibanja nehale delovati kot take, vendar so njihove članice še vedno aktivne v drugih glasbenih skupinah in so tudi danes inspiracija mnogim mladim dekletom in novodobnim glasbenim skupinam. Ruska feministična punk skupina Pussy Riot je pred aretacijo za časopis Vice dejala, da dajejo priznanje skupini Bikini Kill in celotnemu Riot Grrrls gibanju. Sprejele so njihova načela in jih naprej razvijala, vseeno v nekoliko drugačnem kontekstu, a z izrazitim političnim stališčem, ki jih je privedel do tega, da so vse njihove izvedbe žal postale ilegalne. Pussy Riot so začele aktivno delovati ob novici, da se Vladimir Putin vrača na oblast. Zavemale so se za ženske

in pravice LGBT skupnosti, za izobrazbo in dostopnost zdravstvenih storitev ter proti revščini in korupciji (Libela 2013).

Četudi z istim žarom in enakimi vodili kot njihove predhodnice toliko let pred tem na drugem koncu sveta, so Pussy Riot zaradi boja za človekove pravice danes nesvobodne in na svoji koži čutijo neusmiljenost sistema, v katerem živijo.

LITERATURA

1. Antić, Milica G. 1993. Ženske in politika. V *Od ženskih študij k feministični teoriji*, ur. Eva D. Bahovec, 125–138. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost.
2. A-Z Lyrics Universe. Maneater. Dostopno prek: <http://www.azlyrics.com/lyrics/halloates/maneater.html> (15. maj 2013).
3. Ballaster, Ros et al. 2004. Revije za ženske: teorije teksta in kulture. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 239–269. Ljubljana: Študentska založba.
4. Basin, Igor. 2002. Deluje globalno, misli lokalno! *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207–208): 195–207.
5. Baumgardner, Jennifer in Amy Richards. 2003. The Number One Question about Feminism. *Feminist Studies* 29 (2). Dostopno prek: <http://www.jstor.org.nukweb.nuk.uni-lj.si/stable/pdfplus/3178523.pdf> (3. januar 2013).
6. Bayton, Mavis. 2001. Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions. V *Rock and popular music: politics, policies, institutions*, ur. Tony Bennett et al., 177–192. London; New York: Routledge.
7. Beauvoir, Simone de. 1999. *Drugi spol 1*. Ljubljana: Delta.
8. --- 2000. *Drugi spol 2*. Ljubljana: Delta.
9. Bryson, Valerie. 2003. *Feminist political theory: an introduction*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
10. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
11. Butler, Judith. 2001. *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

12. Coleman, Jenny. 2009. An introduction to feminisms in a postfeminist age. *Women's Studies Journal* 23 (2). Dostopno prek: <http://ehis.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=66967f4d-b143-4adb-960e-262a34f86b49%40sessionmgr15&vid=5&hid=5> (23. september 2012).
13. Dawson, Ashley. 1999. Do Coc Martens Have a Special Smell? V *Reading rock and roll : authenticity, appropriation, aesthetics*, ur. Kevin J. H. Dettmar in William Richey, 125–143. New York: Columbia University Press.
14. DeFrancisco, Victoria Leto in Catherine Helen Palczewski. 2007. *Communicating gender diversity: a critical approach*. Los Angeles (etc.): Sage Publications.
15. Dettmar, Kevin J. H. in William Richey. 2002. Brati Rock & Roll. *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207–208): 239–247.
16. Dunn, Kevin in May Summer Farnsworth. 2012. “We ARE the Revolution”: Riot Grrrl Press, Girl Empowerment, and DIY Self-Publishing. *Women's Studies: An interdisciplinary journal* 41 (2). Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.1080/00497878.2012.636334> (13. junij 2013).
17. Erjavec, Karmen in Melita Poler Kovačič. 2007. *Kritična diskurzivna analiza novinarskih prispevkov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
18. Fabčič, Melanija. 2002. Med pop divjino in trgom: “Undercover” agenti v korporativni glasbeni industriji. *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207–208): 209–221.
19. Feminist Majority Foundation. Dostopno prek: <http://www.feminist.org/rock4c/> (8. junij 2013).
20. Femmagazine. 2012. Dostopno prek: <http://www.femmagazine.com/2012/05/21/are-you-a-riot-grrrl/> (8. junij 2013).
21. Fiske, John. 1989. *Understanding popular culture*. Boston; London: Unwin Hyman.

22. Frank, Mark G, Andreas Maroulis in Darrin J. Griffin. 2013. The Voice. V *Nonverbal communication: science and application*, ur. David Ricky Matsumoto, Mark G. Frank in Hyi Sung Hwan, 53–74. Los Angeles (etc.): Sage.
23. Frith, Simon. 2007. The industrialization of music. V *The popular music studies reader*, ur. Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee, 231–238. London; New York: Routledge.
24. Greif, Tatjana. 2007. *Arheologija in spol: podobe spolov v interpretaciji prazgodovinskih kultur v Sloveniji*. Ljubljana: Škuc.
25. Grešak, Danaja. 2009. Queerovska glasba. *Narobe* 10 (3): 44–45.
26. Griffin, Christine. 2004. Good Girls, Bad Girls: Anglocentrism and Diversity in the Constitution of Contemporary Girlhood. V *All about the girl: culture, power, and identity*, ur. Anita Harris, 29–43. London, New York: Routledge.
27. Gottlieb, Joanne in Gayle Wald. 2007. Smells like teen spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock. V *The popular music studies reader*, ur. Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee, 355–361. London; New York: Routledge.
28. Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–96. Ljubljana: Študentska založba.
29. Halberstam, Judith. 2003. What's that Smell?: Queer Temporalities and Subcultural Lives. *International Journal of Cultural* 6 (13). Dostopno prek: <http://ics.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/3/313> (26. marec 2010).
30. Haralambos, Michael in Martin Holborn. 2001. *Sociologija: teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.
31. Hebdige, Dick. 1980. *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Rad.

32. Hollows, Joanne in Rachel Moseley. 2006. Popularity Contest: The Meanings of Popular Feminism. V *Feminism in Popular Culture*, ur. Joanne Hollows in Rachel Moseley, 1–22. Oxford; New York: Berg.
33. Južnič, Stane. 1993. *Identiteta*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
34. Kaltefleiter, Caroline K. 2009. Anarchy girl style now: Riot Grrrl actions and practices. V *Contemporary anarchist studies: an introductory anthology of anarchy in the academy*, ur. Randall Amster et al., 224–235. London, New York: Routledge.
35. Kathleenhanna.com. Dostopno prek: <http://www.kathleenhanna.com/> (8. julij 2013).
36. Kearney, Mary Celeste. 2006. *Girls Make Media*. London, New York: Routledge.
37. Keenan, Elizabeth K. 2008. “Who Are You Calling ‘Lady’?”: Femininity, Sexuality, and Third-Wave Feminism. *Journal of Popular Music Studies* 20 (4). Dostopno prek: <http://web.ebscohost.com.nukweb.nuk.unilj.si/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=11&sid=8da5f2b8-95d0-47e6-a3fb-48695b123c41%40sessionmgr14> (31. oktober 2012).
38. Kuhar, Metka. 2004. *V imenu lepote: družbena konstrukcija telesne samopodobe*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
39. Kuhar, Roman. 2001. *Mi, Drugi: oblikovanje in razkritje homoseksualne identitete*. Ljubljana: ŠKUC.
40. Last.fm. Dostopno prek: <http://www.last.fm/music/Bikini+Kill/+images/29079769> (8. junij 2013).
41. Lazar, Michelle M. 2009. Entitled to consume: postfeminist femininity and a culture of post-critique. *Discourse & Communication* 3 (4). Dostopno prek: <http://dcm.sagepub.com/cgi/content/abstract/3/4/371> (26. marec 2012).
42. Lewis, Lisa A. 1993. Being discovered: the emergence of female address on MTV. V *Sound and vision: the music video reader*, ur. Simon Frith, Andrew Goodwin in Lawrence Grossberg, 129–151. London; New York: Routledge.

43. Libela – portal o rodu, spolu i demokraciji. 2013. Dostopno prek: <http://www.libela.org/prozor-u-svijet/3568-riot-grrrl-pokret-glazbene-revolucionarke/> (8. julij 2013).
44. Luthar, Breda. 2008. *Proizvodnja slave: politika v popularni kulturi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
45. Lyricsmania. Dostopno prek: lyricsmania.com/the_ones_lyrics_heavens_to_betsy.html (15. julij 2013).
46. LyricsMode. Dostopno prek: http://www.lyricsmode.com/lyrics/b/bikini_kill/jigsaw_youth.html (15. julij 2013).
47. Lyricstime. Dostopno prek: <http://www.lyricstime.com/huggy-bear-her-jazz-lyrics.html> (15. julij 2013).
48. --- Dostopno prek: <http://www.lyricstime.com/huggy-bear-her-jazz-lyrics.html> (15. julij 2013).
49. Matsumoto, David Ricky in Hyi Sung Hwang. 2013. Body and Gestures. V *Nonverbal communication: science and application*, ur. David Ricky Matsumoto, Mark G. Frank in Hyi Sung Hwan, 75–96. Los Angeles (etc.): Sage.
50. Matsumoto, David Ricky, Mark G. Frank in Hyi Sung Hwan. 2013. Introduction to the World of Nonverbal Behavior. V *Nonverbal communication: science and application*, ur. David Ricky Matsumoto, Mark G. Frank in Hyi Sung Hwan, 3–14. Los Angeles (etc.): Sage.
51. McRobbie, Angela. 1990/2006. Settling accounts with subcultures: a feminist critique. V *On record: rock, pop, and the written word*, ur. Simon Frith in Andrew Goodwin, 65–80. London; New York: Routledge.
52. --- 2000. *Feminism and youth culture*. Basingstoke: Macmillan.
53. Metrolyrics. Dostopno prek: <http://www.metrolyrics.com/rebel-girl-lyrics-bikini-kill.html> (15. julij 2013).

54. Millett, Kate. 1985. Seksualna politika. V *O ženski in ženskem gibanju: zbornik*, ur. T. G. Atkinson et al., 12–38. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
55. Moore, Ryan. 2007. Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production. *Journal of Contemporary Ethnography* 36 (4). Dostopno prek: <http://jce.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/4/438> (7. maj 2011).
56. Muršič, Rajko. 2002. Rock med godbeniško zavezo in mladostniškim ropotanjem. *Časopis za kritiko znanosti*. 30 (207–208): 177–193.
57. Nastran Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
58. Nehring, Neil. 1999. The Riot Grrrls and “Carnival”. V *Reading rock and roll: authenticity, appropriation, aesthetics*, ur. Kevin J. H. Dettmar in William Richey, 209–235. New York: Columbia University Press.
59. New York University – Fales Library & Special Collections. 2011. Dostopno prek: <http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/riotgrrrltest.html> (1. julij 2013).
60. Purvis, Jennifer. 2004. Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s). *NWSA Journal* 16 (3). Dostopno prek: <http://ehis.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=d300bb55-83ca-45db-bccc-93d5161ad109%40sessionmgr104&vid=4&hid=103> (30. julij 2012).
61. Reynolds, Simon in Joy Press. 2002. Spol, upor in Rock'n'roll. *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207–208): 249–265.
62. Richardson, Diane. 2008. Conceptualizing Gender. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 3–19. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
63. Riordan, Ellen. 2001. Commodified Agents and Empowered Girls: Consuming and Producing Feminism. *Journal of Communication Inquiry* 25 (3). Dostopno prek: <http://jci.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/3/279> (26. marec 2010).

64. Rosenberg, Jessica in Gitana Garofalo. 1998. Riot Grrrl: Revolutions from within. *Signs* 23 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3175311> (10. marec 2011).
65. Rowe Karlyn, Kathleen. 2006. Feminism in the Classroom: Teaching Towards the Third Wave. V *Feminism in Popular Culture*, ur. Joanne Hollows in Rachel Moseley, 57–75. Oxford; New York: Berg.
66. Segal, Lynne. 1993. Premiki: ženske študije in prihodnost feminizma. V *Od ženskih študij k feministični teoriji*, ur. Eva D. Bahovec, 90–103. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Enota za časopisno-založniško dejavnost.
67. Shoemaker, Deanna. 2010. Queer Punk Macha Femme: Leslie Mah's Musical Performance in Tribe 8. *Cultural Studies <=> Critical Methodologies* 10 (4). Dostopno prek: <http://csc.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/10/4/295.full.pdf+html> (15. marec 2013).
68. Sleater-Kinney. Dostopno prek: <http://www.sleater-kinney.com/> (8. julij 2013).
69. Stanković, Peter. 2010. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
70. --- 2002. Rave in rock: meditacija o razlikah, ki morda niso to, kar si o sebi mislijo. *Časopis za kritiko znanosti* 30 (207–208): 277–296.
71. Strinati, Dominic. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. London; New York: Routledge.
72. Sukič, Nataša. 2002. Riot Grrrls, feminizem in lezbična kultura. *Časopis za kritiko znanosti*. 30 (207–208): 267–276.
73. Švab, Alenka. 2002. Divided we stand – teme in dileme študij spolov. V *Cooltura: uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak et al., 195–210. Ljubljana: Študentska založba.
74. The Julie Ruin band. Dostopno prek: <http://www.thejulieruinband.com/wp/> (8. julij 2013).

75. Tumblr. Dostopno prek: <http://www.tumblr.com/tagged/riot%20grrrl%20manifesto> (8. julij 2013).
76. Ule, Mirjana. 2005. *Psihologija komuniciranja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
77. Vezovnik, Andreja. 2008. Kritična diskurzivna analiza v kontekstu sodobnih diskurzivnih teorij. *Družboslovne razprave* 57 (24). Dostopno prek: <http://www.druzboslovnerazprave.org/media/pdf/clanki/57-vezovnik.pdf> (7. maj 2012).
78. --- 2009. *Diskurz*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV.
79. Wald, Gayle. 1998. Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. *Signs* 23 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/3175302> (26. april 2013).
80. Walters, Margaret. 2005. *Feminism: a very short introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
81. Whiteley, Sheila. 2000. *Women and popular music: sexuality, identity, and subjectivity*. London, New York: Routledge.
82. Wikipedia. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Riot_grrrl (8. julij 2013).
83. --- Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bratmobile> (8. julij 2013).
84. --- Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Huggy_Bear_\(band\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Huggy_Bear_(band)) (8. julij 2013).
85. Wittig, Monique. 2000. *Eseji*. Ljubljana: Škuc.
86. Wolf, Naomi. 1991. *The Beauty Myth*. London: Vintage.
87. Woodward, Kath. 2008. Gendered Bodies: Gendered Lives. V *Introducing Gender and Women's Studies*, ur. Diane Richardson in Victoria Robinson, 75–90. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
88. YouTube. 2006. *Heavens To Betsy (the ones)*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=0YY6y-2C4IA> (15. maj 2013).

89. --- 2007. *Jigsaw Youth*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=bC8QRTQdvvU&list=PLD69259AD82EDCD81> (15. maj 2013).
90. --- 2008. *Cool Schmool*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=By02dSYK-kI> (15. maj 2013).
91. --- 2009a. *Her Jazz*. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=lfP5HNvsWAo> (15. maj 2013).
92. --- 2009b. *Rebel Girl*. Dostopno prek: http://www.youtube.com/watch?v=A_Od_whfgqU (15. maj 2013).

Priloga A: Prevod besedila nastopa in skladbe Jigsaw Youth skupine Bikini Kill

Oh oh, ona prihaja

Pazi fant

Ona te bo prežvečila

Oh oh, ona prihaja

Ona je moške

„Ja, jaz jem moške,

Jaz sem majhna psica, ki fuka na ulici,

Ti poznaš le dva tipa deklet,

Dobra in slaba.

Če oblečeš to obleko nocoj,

Če obuješ te visoke pete

...

Jaz sem kurba, ki se nikoli ne bo pozdravila

Zato ker“

Jaz lahko prodam svoje telo, če želim

Bog ve, da si ti že prodal svoj razum

Jaz smem občasno prodati svoje telo za denar

Ti pa ne moreš ustaviti ognja, ki gori

V meni

Ti misliš, da jaz ne vem

Tukaj sem, da ti povem

Sem

Ti misliš, da jaz ne vem

Jaz vem resnico

O tebi

Jigsaw, jigsaw mladina

Mi smo z otroki

Je, je, je, je

Jigsaw, jigsaw mladina

Mi vemo, da ne obstaja

Ena pot, ena luč, ena glupa resnica

Ne vsiljuj svojih opredelitev

Ne potrebujemo tvojih zahtevkov

Ne v

Realnosti, kjer lahko zmagaš ali zgubiš

To se ne ujema s

Tvojim planom

Priloga B: Prevod besedila nastopa in skladbe *The Ones* skupine Heavens to Betsy

Ali si želela, da bo tako hudo?

Ali si, ali si to ustvarila v svoji glavi?

Ali te je prizadel samo enkrat?

Ali več, več, več kot lahko našteješ

Vzamem, vzamem in grem

Ni me briga, ni me briga več

Samo daj mi priložnost

In morda morda bom od tod

Tisti, ki so te prizadeli se ne bodo počutili v redu

Tisti, ki so te prizadeli bodo postali laž

Ali si videla, kako jaz postajam ti, medtem ko sva se zvijali

Ko sva lezli, ko sva jokali, potem ko so naju zbrcali?

Ali sem ti rekla "o ne, on je res, on je res, on je res v redu?"

Vzamem, vzamem in grem

Ni me briga, ni me briga več

Nočem ti tega povedati

Sovražim, sovražim, sovražim tvojega fanta

Ali bi verjela, da je to res?

Ali bi verjela, da je to res?

Jaz bi, jaz bi, jaz bi

Ali si to enostavno sprejela ali je bilo osladno?

Ali si to prebavila?

Ali sem si obljubila "tako ne sme biti za celo življenje"?

Vzamem, vzamem in grem

Ni me briga, ni me briga več

Ali odhajaš?

Prekleta, jaz odhajam, jaz odhajam, jaz odhajam zdaj

Priloga C: Prevod besedila nastopa in skladbe *Cool Schmool* skupine Bratmobile

Mi smo kul, je je

Ja, mi smo zelo kul

Mi smo kul, je je

Ja, mi smo zelo kul

Nočem posedati naokrog in se pogovarjati o cunjah

Ali niso bili to dobri stari časi?

Ne želim se obremenjevati, če me boš pozdravil

Ne želim se obremenjevati, če boš odšel

Ne zanima me, koliko prijateljev imaš

Ker jih jaz nimam več

Cool schmool

Nočem tebe, da mi govoriš, kaj je kul

Nočem nazaj v srednjo šolo

Ne želim nobenega, da mi govori, koliko sem suha

Ne želim umreti za tvoja jebena osladna tretiranja

Cool schmool

Želim si biti ena izmed fantov

Želim si biti tvoja majhna modna igranja

Greva ven in bodiva kul, prav?

Greva zvečer pogledati, kako se dekleta tepejo

Cool schmool

Ni mi treba poskušati, ker vem pri čem si ti

Sovražim pse, zato imam rada mačke

Znam speči pito in gledati vate

Lahko bi tudi vrgla tvoje srce ven iz tega mesta

Glej, ne vem, zakaj mi vedno govoriš,

Kaj je kul od tistega, kar nosim
Ko mi ne moreš povedati niti kako se počutiš
In ne moreš biti moj pravi prijatelj

Priloga Č: Prevod besedila nastopa in skladbe *Her Jazz* skupine Huggy Bear

Gledala sem naju zadete
Zadete od bliskovitega fukanja
Napeljeval si jo na svojega tiča
Meni pojasnjeval
Fant dekle revolucionarji jaz in ti
To je to, kar si mi rekel
Zato mi pokaži ... povozila te bom ... poglej me

Ko praviš, da sva midva tudi
Res je, da si me naučil streljati
In najboljše mi dvigniti krilo
Tako da boli
Fant dekle revolucionarji, lagal si mi
Fant dekle revolucija (ponavljanje 8x)

Duševno raztrgan
Imel si svojo priložnost, povedal si svoje mnenje
Imel si svojo priložnost s tistim dekletom, izstopi iz svojega sveta

Zadet od moje sreče
Sprijazni se s tem, da si star in da nisi več v stiku
Potrošil si zajebani karakter

Realizacija post-napetosti

To se dogaja brez tvojega dovoljenja

Prihod novih odpadnikov

Dekle fant hipernacija

Priloga D: Prevod besedila nastopa in skladbe *Rebel Girl* skupine *Bikini Kill*

To dekle misli, da je kraljica soseščine

Ima najbolj hudo možačo v mestu

To dekle drži glavo visoko

Mislim, da hočem biti njena najboljša prijateljica

Upornica, Upornica

Upornica, ti si kraljica mojega sveta

Upornica, Upornica

Mislim, da te hočem odpeljati domov

Sleči te

Ko govori, slišim revolucijo

V njenih bokih, tam je revolucija

Ko hodi, revolucija prihaja

V njenem poljubu čutim revolucijo

Ponovitev refrena

To dekle misli, da je kraljica soseščine

Imam novice za vas, ona je

Pravijo, da je lezba, ampak jaz vem

Ona je moja najboljša prijateljica

Ponovitev refrena

Rada te imam kot sestro, vedno

Duša, upornica

Pridi in bodi moja najboljša prijateljica

Ali boš, upornica?

Res si mi všeč

Res si želim biti tvoja najboljša prijateljica

Bodi moja upornica