

Milko Poštrak

KJE SO SUBKULTURE DANES?

(II)

V prvem delu smo se najprej bežno dotaknili razsežnosti človekovega bivanja, ki jo - zgolj v analitske namene - razpoznavamo kot entiteto, imenovano kultura. V njen okvir smo umestili še drug pojem, s katerim se poskušamo osredotočiti na določen izsek, na tem mestu opredeljen kot subkultura. Poleg tega smo ponudili eno od možnih izhodišč, zornih kotov ali matric za preučevanja nastanka subkultur.

POPULARNA ALI SODOBNA KULTURA?

Raymond Williams predlaga tri obširnejše definicije kulture. V prvem sklopu se pojem veže na "splošni proces intelektualnega, duhovnega in estetskega razvoja" (STOREY 1993: 2). S tega vidika bi, recimo, če bi govorili o kulturnem razvoju Zahodne Evrope, imeli v mislih pravzaprav velike filozofe, velike umetnike in podobno. Drugi sklop bi pojmoval kulturo kot "poseben način življenja, tako ljudi, obdobja ali skupine" (*ibid.*). S tega vidika bi, če bi spet govorili o kulturnem razvoju Zahodne Evrope, mislili ne le na intelektualne in estetske dejavnike, temveč na razvoj izobraževanja, počitnikovanja, na šport, religijo itn. Kot tretji sklop navaja Williams "dela in dejavnosti intelekta in zlasti ustvarjalne aktivnosti" (*ibid.*). Torej zlasti tiste dejavnosti, ki se ukvarjajo s produkcijo pomenov. Kultura, pojmovana v tem smislu, je primerljiva s tistim, kar strukturalisti in poststrukturalisti imenujejo "signifikantne prakse" (*ibid.*).

Storey s tem v zvezi meni, da ob govorjenju o "popularni kulturi" ponavadi uporabljamo druga dva sklopa pojmovanja kulture. V okviru drugega sklopa, "določen način življenja", lahko govorimo o dejavnostih, kot so počitnice

na morju, proslava Božiča, pa tudi o mladinski subkulturi kot primeru ali vrsti kulture. V okviru tretjega sklopa pa bi lahko govorili o "milnatih operah" (*soap operas*), pop glasbi, stripu in podobnem kot o primerih kulture. To ponavadi imenujemo kulturne tekste (*ibid.*).

Storey pravi, da je "popularna kultura" pravzaprav prazna konceptualna kategorija (1993: 1) in ob tem navaja Tonyja Bennetta, ki je izpostavil, da je "koncept popularne kulture dejansko neuporaben, nekakšen talilni lonec zmedenih in protislovnih pomenov, sposobnih zavajati raziskovanje v številne teoretične slepe ulice" (*ibid.*). Kljub temu Storey navaja šest definicij popularne kulture. Pred tem omenja še Williamsovo mnenje, da bi lahko o popularni kulturi govorili v štirih pomenih: "priljubljena med veliko ljudmi", "manjvredna oblika izdelka", "izdelek, narejen zato, da bi ugajal" ter "kultura, ki jo pravzaprav ustvarjajo ljudje zase" (*ibid.*: 6).

Prvi sklop pojmuje popularno kulturo kot priljubljeno v čim širšem krogu ljudi. S tega stališča naj bi zadoščalo, da pregledamo prodajo knjig, filmov, slik, nosilcev zvoka itn. Oziroma, da pogledamo, koliko ljudi je obiskalo določeno kulturno ali športno prireditev. Ali pa z raziskavo ugotovimo, katere so najbolj priljubljene oddaje na TV in radiu. S tem naj bi dobili podatke o popularni in nepopularni kulturi. Storey pravi, da je po eni strani ta delitev problematična tudi zato, ker pove ali zajame preveč. Ker se izkaže, da bi s tega vidika v okvir popularne kulture sodila množica izredno raznolikih segmentov kulture. S tem bi popularna kultura postala natanko tisto, kar pravzaprav sploh edino lahko je: segmenti, ki so - v določenem času in prostoru iz teh ali onih razlogov - priljubljeni. S čemer pa nismo

povedali nič drugega, kot le to, da je pojem "popularna kultura" v trenutku, ko hoče biti specifičen, ko hoče opredeliti določeno (kvalitativno) vsebino, neprimeren, neuporaben. Tudi zavajajoč in netočen. Letna poročila industrije zabave namreč kažejo, da se le majhen odstotek izdanih nosilcev zvoka iz okvira t. i. "popularne glasbe" proda v zadostni količini, da sploh pokrije stroške izdelave (snemanja, distribucije, reklame itn.), kaj šele, da bi ustvaril dobiček (STOREY 1993: 8-10, prim. tudi: FRITH 1986: 149 in FRITH, GOODWIN 1990).

Druga definicija popularne glasbe pravi, da je to kultura, ki preostane, ko smo definirali "visoko kulturo". Popularna glasba v tem smislu je rezidualna kategorija, preostanek, ki se ni uspel umestiti v okvir visoke kulture. Za tako umeščanje pa potrebujemo merila. Ta so lahko zelo raznovrstna in lahko privzamejo bolj ali manj prepričljive videze zanesljivosti. Merila so lahko: formalna kompleksnost, moralna vrednost, kritičen uvid in podobni relativistični konstrukti, ki vse preradi privzamejo videz absolutne merodajnosti, ničesar pa ne povedo o družbeno-kulturnem kontekstu, v katerem so nastali. Recimo o povezanosti ali razmerju s posameznimi družbenimi centri moči. Tako s tem v zvezi francoski sociolog Pierre Bourdieu pravi, da se kulturne distinkcije uporabljajo na ta način, da bi podprle razredne razlike. V tem smislu je okus globoko ideološka kategorija (STOREY 1993: 8).

Tretja možnost govorenja o popularni kulturi le-to opredeljuje kot "množično kulturo". Ta način gledanja se navezuje na predhodnega. Popularna kultura naj bi bila brezupno komercialna, množično proizvajana za množično uporabo. Nekateri avtorji iz tega okvira nastanek popularne kulture umeščajo v Ameriko, natančneje, kar v New York. Še natančneje: v ulico Tin Pan Alley, kjer je imela svojčas pisarne večina poslovnežev in obrtnih "skladatelj" industrije zabave. Ob tem operirajo s pojmom "amerikanizacija" (*ibid.*: 11). Drži, da ima na določen način Amerika daljšo tradicijo izkušnje s t. i. popularno glasbo ali vsaj s tistim, kar mislimo, da umeščamo v ta okvir, in hkrati drži, da je vpliv ameriške kulture na evropsko nedvomen, vendar je narava ali vrsta tega vpliva zelo raznolika in tudi

protislovna. Nekaj malega bomo poskušali o tem povedati v nadaljevanju, nekaj pa smo govorili tudi že na drugem mestu (MLINAR, POŠTRAK 1991, prim. tudi: FRITH, GOODWIN 1990: 160-180).

Četrty sklop govori o popularni kulturi kot izvirajoči "iz ljudstva". V tem smislu naj bi bila popularna kultura avtentična kultura ljudi. Popularna kultura kot ljudska kultura. Kultura ljudi za ljudi. Prvo vprašanje, ki se postavi, pravi Storey, je: kdo so tisti, ki jih opredelimo za "ljudi"? Naslednji očitni problem s to definicijo je, da protagonisti popularne kulture ne ustvarjajo le-te iz grobih materialov, ki bi jih sami izdelali, temveč so komercialno zagotavljeni (STOREY 1993: 12).

Peta definicija popularne kulture je utemeljena v delu italijanskega marksista Antonia Gramscija, zlasti v njegovem pojmu hegemonije. Gramsci uporablja ta pojem, ko govori o načinu, s katerim dominantne skupine v družbi skozi proces "intelektualnega in moralnega vodstva" dosegajo soglasje podrejenih skupin v družbi (*ibid.*: 13). S tega stališča naj bi bila popularna kultura kraj spopada med silami odpora podrejenih skupin v družbi in sil inkorporiranja dominantnih skupin v družbi. Popularna kultura naj torej ne bi bila niti vsiljena kultura, kot menijo teoretiki množične kulture, niti "kultura za ljudi" iz četrtega sklopa definicij, temveč prostor izmenjave med njima. Prostor, določen z odporom in vključevanjem. Teksti in prakse popularne glasbe naj bi se gibale znotraj tistega, čemur je Gramsci rekel "kompromisni ekvilibrij": "Proces je historičen (določen pojav je v določenem trenutku opredeljen kot popularna kultura, v drugem pa kot drugačna oblika kulture), hkrati pa tudi sinhroničen (v vsakem danem zgodovinskem trenutku se giblje med odporom in vključevanjem). Počitnice na morju so bile, na primer, najprej aristokratski dogodek, po sto letih pa so postale primer popularne kulture. *Film noir* je bil prvotno zaničevan popularni film, trideset let pozneje pa je postal umetniški film" (*ibid.*: 13).

Šesta definicija popularne kulture se veže na sodobne razprave o postmoderni. V okviru razmerij med postmoderno in popularno kulturo naj bi bila postmoderna tista kultura,

ki ne prizna več distinkcije med visoko in popularno kulturo. Postmodernisti trdijo, da je sedaj vsa kultura postmoderna kultura. Še več, to dejstvo slavijo: "Primer interpenetracije komercialnega v kulturo (zabrisanje distinkcije), kar naj bi bila sestavina postmoderne kulture, lahko najdemo v povezavah med televizijskimi reklamami in pop glasbo. The Clash, Ben E. King, The Hollies, Free in Steve Miller Band so vsi imeli uspešnice na vrhu lestvice kot posledico pojavljanja njihove pesmi v TV reklamah" (*ibid.*: 15).

Wolfgang Sandner govori o pop glasbi kot pop-artu in kot o splošnem nazivu za popularno glasbo (1988: 147). Tako navaja, da izraz pop-art pripisujejo angleškemu umetnostnemu kritiku Lawrencu Allowayu, ki ga je nekje v drugi polovici petdesetih (torej v času uveljavljanja rock and rolla) vnesel v pogovorni jezik (*ibid.*). Sandner navaja: "Hanz Ohff trdi, da je Alloway naletel na izraz 'pop' na kolažu Richarda Hamiltona z naslovom 'Le kaj je tisto, zaradi česar so današnji domovi tako drugačni, tako privlačni?', razstavljenem leta 1956 na znameniti razstavi 'This Is Tomorrow' v londonski Whitechapel Gallery. Alloway je sprva uporabljal izraz 'pop' v kombinaciji 'pop-culture', da bi s tem ustvaril pojmovno razliko med proizvodi množičnih medijev in 'umetniškimi' deli. Pozneje je izraz 'pop' sam prešel tudi na področje umetniške produkcije" (*ibid.*). In nadaljuje: "Izraz 'pop-art' je pri tem bolj zbirni izraz, bolj metoda refleksije na novo opaženega okolja, kot pa enotni slog. Kljub temu, da je pop-art zabrisal meje med višjo kulturo in subkulturo, med umetniško lepim in reklamo, je pripeljal k novim zaznavam in ocenam; načelo pop-arta ne dovoljuje, da bi bile preproste slike in vizuelni proizvodi dokončni - potrebno je raziskovati njihov izvor in učinek" (*ibid.*).

V nadaljevanju Sandner opozarja, da bi bilo zgrešeno obravnavati pop glasbo petdesetih let kot glasbeni *pendant* pop-artu, kot glasbeno obliko ene izmed paralel umetnostnega razvoja. Pop glasba tistega časa ni bila pop-art sam po sebi. Glasba je stregla pop-artu zgolj kot predmet obdelave (*ibid.*). In dodaja: "Zgodnjo pop glasbo, tj., glasbo petdesetih let razlikuje od pop-arta pomanjkanje umetniške

zavesti glasbenikov (...). Pop glasba petdesetih je bila mladostniška kultura" (*ibid.*: 148). O pop glasbi v smislu pop-arta lahko - po Sandnerju - govorimo šele od pojava skupine The Beatles s preloma petdesetih in šestdesetih naprej (*ibid.*).

Na podlagi navedenega lahko ugotovimo zgolj to, da je pojem popularna kultura tako disperziven, da je dobesedno neuporaben. Skupno vsem definicijam je mogoče vsaj to, da se ukvarjajo z vidiki kulture v sodobnosti, v času urbanizacije in industrializacije (STOREY 1993: 16). Storey navaja Williamsa, ki je zapisal: "(...) izraz popularna kultura se je začel v svoji sodobni obliki pojavljati v angleški misli v času, ki ga običajno opisujemo kot industrijsko revolucijo. (...) Gre za definicijo kulture in popularne kulture, ki je umeščena v prostor kapitalistične tržne ekonomije. V tem pogledu je Velika Britanija prva deželca, ki je uporabljala pojem popularna kultura v tem zgodovinsko omejenem pomenu" (*ibid.*).

V zvezi s tem moramo gotovo omeniti, da Storey (ko govori o tem, da so možni sicer še drugi načini rabe izraza popularna kultura, da pa se sam omejuje na navedenih šest sklopov, ki ustrezajo angleški tradiciji rabe pojma) posebej izpostavlja, da se pojem popularna kultura veže na specifične razmere, ki so vladale v Veliki Britaniji v času industrijske revolucije. Pred industrializacijo in urbanizacijo je imela Velika Britanija dve vrsti kulture: splošno kulturo (*common culture*), ki naj bi bila bolj ali manj skupna vsem razredom, ter ločeno, elitno kulturo, ki so jo proizvajali in konzumirali vladajoči razredi. Kot rezultat industrializacije in urbanizacije so se zgodile tri stvari, ki so spremenile kulturno mapo. Najprej je industrializacija spremenila razmerja med zaposlenimi in delodajalci. Naprej je urbanizacija producirala ločevanje razredov glede na mesto bivališča. Nazadnje naj bi strah pred uvozom francoske revolucije podžgal oblast, da je uzakonjala represivne ukrepe, s katerimi je poskušala zbijati radikalizem. Politični radikalizem in sindikalna gibanja s tem niso bila uničena, temveč so bila porinjena v podzemlje ter organizirana izven vpliva srednjega razreda. Ti trije dejavniki so skupaj proizvedli kulturni prostor zunaj paternalističnih

okvirjev prejšnje skupne kulture. Ta prostor, v katerega so umeščali tisto, kar so imenovali popularna kultura, je ostajal izven vpliva in nadzora vladajočih razredov (*ibid.*: 17).

V tem času, torej v zadnjih nekaj sto letih, se je skozi kulturne in družbene procese, ki so spremljali in odslikavali tudi razvoj komunikacijske tehnologije (tisk in druge reprodukcije tehnike, film, nosilci zvoka itn.), spreminjal tudi način posredovanja kulture (v vseh pomernih in razsežnostih, ki smo jih poskušali nakažati doslej). Sčasoma je večina reprodukcij tehnik in komunikacijske tehnologije postala dosegljiva širšemu krogu ljudi, s tem pa so se radikalno lomile možnosti za vzpostavitev izolirane, elitistične oblike kulture. Seveda te možnosti niso popolnoma odpravljene. Po eni strani lahko posamezne kulturne grupacije ("kulturne" tokrat v smislu "ustvarjalne kulture" ali umetnosti) same poskrbijo za to, da njeni izdelki niso "komunikativni" in da so težko dosegljivi, po drugi strani pa je seveda tudi celoten sistem posredovanja informacij vedno znova vezan na različne nosilce moči in nanje vezanih interesov, s tem pa posamezne kulturne vsebine zanemarija ali jih ne posreduje. Take razmere so vidne na posameznih osrednjih množičnih posrednikih informacij, kot je recimo prvi program osrednje TV postaje ali MTV.

V zadnjih (desetih) letih se v demokratičnih družbah - tudi zaradi vse splošnejše dostopnosti množičnih občil (privatne radijske in televizijske postaje, časopisi itn.) - odpirajo širše možnosti za kulturni pluralizem. Za kulturni pluralizem v smislu, da ima vsaka družbena skupina, ki se veže na določen segment kulture, dostop do ustvarjalnosti na referenčnem področju (posamezni kanali na osrednjem radiu in televiziji in specializirani programi privatnih radijskih in TV postaj, specializirane revije in časopisi itn.). Seveda z razvito tehnologijo in njeno dostopnostjo ne bodo rešena vsa vprašanja kulturnega pluralizma in konec koncev demokracije nasploh, saj je urejanje le-teh vezano na družbeno organizacijo nasploh, torej na to, kako posamezna družba ureja in usklajuje medsebojno učinkovanje različnih interesov in interesnih skupin, distribucijo in kontrolo centrov moči itn.

Razmerje med kulturo ali umetnostjo in družbeno močjo razumemo na tem mestu zlasti v kontekstu vprašanja, katera kultura v dani skupnosti je privilegirana, izstopa kot uradna, osrednja itn., katera pa je odrinjena, opredeljena kot subkultura, manjvredna ali celo sploh ne kot kultura. Makarovič govori o tem razmerju v nekoliko drugem kontekstu. Govori namreč o "družbeni vlogi umetnosti". V zvezi z izvorom besed "moč" in "umetnost" se sprašuje: "In ali morda ni tudi bistvo umetnosti v nekem smislu ravno - moč? To sledi že iz besed, ki jo opredeljujejo. Latinska beseda 'ars' pomeni zlasti moč, spretnost, znanje, sposobnost" (1986: 178).

V tem pogledu je videti, da so teoretiki postmoderne ostali na pol poti: slavijo (mogoče dokončen) zlom elitističnih ločevanj na visoko in popularno kulturo, hkrati pa zanemarjajo vprašanja realno obstoječih razdelitev moči med posameznimi akterji. V postmoderini se slavijo televizija in ostali tehnološki dosežki moderne dobe pa kulturni izdelki, producirani v njih okrilju, zanemarjajo pa se vzroki za različno stopnjo prisotnosti le-teh v javnosti. Tehnologija je sama po sebi zares prinesla možnost, da so kulturne dobrine dostopne za vse, selekcijo in distribucijo pa še vedno izvajajo ljudje in skupine s svojimi interesi (in ne, recimo, nevtralna tehnologija).

V zvezi s tem Storey navaja, da se levičarji v kontekstu postmoderne bojijo, kaj bo z opzijskimi sposobnostmi popularne kulture, desničarji pa, kaj bo z resnično, pravo kulturo (1993: 16).

Mimogrede Storey poudarja še, da se pojem popularna kultura pravzaprav vedno uporablja v razmerju do neke druge kulturne vsebine: do množične kulture, visoke kulture, delavske kulture, ljudske kulture itn. Ob tem navaja Dicka Hebdigea, ki s tem v zvezi pripominja: "Na Zahodu popularna kultura ni več obrobna. Večino časa in za večino ljudi je kratko malo kultura" (*ibid.*: 18). Kar seveda vsaj implicira potrebo po drugačni terminologiji v okviru kulturnih študij.

Gregor Tomc je poskušal rešiti to vprašanje tako, da je razlikoval med "moderno kulturo" oz. modernizmom in nanj navezujočim se postmodernizmom in "sodobno kulturo":

“Programski pojmi so proizvod avantgardističnih gibanj modernizma (...). Modernizmu nasproti pa v umetnosti moderne dobe od naturalizma naprej ves čas stoji sodobna umetnost. V mislih imamo tiste oblike ustvarjalnosti, ki so ohranile tako naturalistični kot racionalni pristop k ustvarjanju in so, za razliko od boem in avantgard, usmerjene na trg duhovnih dobrin” (1992a: 158).

Tomc naprej pravi: “Ocene modernizma in sodobne umetnosti se seveda razlikujejo. Modernistično usmerjeni ocenjevalci razlagajo razcep s tem, da se je del ustvarjalcev podredil diktatu množičnega tržišča, medtem ko se je drugi del ustvarjalcev zavestno marginaliziral in s tem ohranil svojo avtonomijo - v prvem primeru gre po njihovem mišljenju za množično trivializacijo, v drugem primeru pa za elitno ezoterizacijo. Populistično usmerjeni ocenjevalci pa ravno nasprotno vidijo odvisnost od trga kot garant vitalnosti sodobne umetnosti, v modernistični samozadostnosti pa slepo ulico” (*ibid.*: 160).

Razmerje med moderno in sodobno umetnostjo moderne dobe izpelje Tomc po daljšem zgodovinskem pregledu spreminjanja položaja umetnika. Tako ugotavlja, da “gre za dve radikalno različni drži, za dve strategiji mišljenja, sodobno in modernistično, ki vsaka na svoj način strukturirata ustvarjalčevo zaznavo sebe in svoje vloge v izražanju občutij o realnosti” (*ibid.*: 168). “Zaznavo sebe” pač v smislu specifično inkulturirane podobe sebe kot bitja, opredeljenega z določenimi kulturnimi obrazci, ki pa jih vsak posameznik na specifičen način preoblikuje v procesu sprejemanja. Tako vidi Tomc izvor modernizma “v romantiki, ki naredi iz umetnosti domeno redkih izbrancev, ki stojijo nasproti neizobraženi, nerazgledani in neobčutljivi množici. S tem razločevanjem vzpostavi romantični umetnik razkol med ‘lepo dušo’ in ‘grdim svetom’” (*ibid.*).

V zvezi s svojim pojmom “sodobne umetnosti” se je moral Tomc med drugim opreti tudi na zgodovino pojma popularne kulture, saj umešča sodobno umetnost (katere tri manifestacije v evropskem kulturnem prostoru so bile, kot navaja, med drugim tudi plebejska, ljudska in delavska kultura) v isti referenčni okvir. Ali drugače: vse tisto, kar smo doslej

navajali kot popularno kulturo, bi lahko s Tomčevimi besedami poimenovali “sodobna kultura”: “Sodobna kultura moderne dobe, kot umetnost, ki je priljubljena med ljudmi, izvira nekako iz 18. in še bolj iz 19. stoletja. Za razumevanje popularne umetnosti 20. stoletja pa moramo upoštevati še vpliv številnih dejavnikov, posebej v obdobju po drugi svetovni vojni” (*ibid.*: 180). Ti dejavniki so množična sredstva komuniciranja, ekspanzija šolskega sistema, urbanizacija, razvoj elektronske tehnologije, tradicija druženja mladih v sodobnosti itn. (*ibid.*).

S tega vidika bi lahko torej disperzivni pojem popularna kultura zamenjali s sicer prav tako nedoločnim pojmom sodobna kultura, ki pa vsaj ne bi zavajal s kvantitativnimi opredelitvami (saj lahko vanj umestimo vse, kar se proda v določenem številu enot ali pritegne določeno stopnjo pozornosti), niti z (že ob nastanku pojma vgrajenimi) pejorativnimi razsežnostmi. S tega vidika se pojem sodobna kultura kaže pač kot le začasna in zasilna rešitev, potrebna nadaljnjih obdelav.

V okvir popularne ali sodobne kulture v glavnem umeščamo tudi glasbeno in kulturno prakso, imenovano rock and roll. Prav zaradi pejorativnih razsežnosti pojma popularna kultura, pa tudi zaradi dodatne zmede, ki jo povzroča iz njenega okrilja izvirajoč izraz popularna (ali pop) glasba, se večkrat pojavi tudi izraz rock (and roll) kultura. Omenjali smo že Roszaka, ki je na rock and roll vezano kulturo, razvijajočo se na zahodni obali ZDA, imenoval “kontrakultura”. Po tej sledi so se pozneje razvili termini “subkultura” in “mladinska kultura”.

Rock and roll kot glasba se je v rock kritiki in publicistiki, nato pa tudi v teoriji, kmalu vzpostavila v razmerju do pop(ularne) glasbe (FRITH 1986). Skorajda bi lahko v mikrokozmosu popularne oz. sodobne kulture govorili o ponovitvi matrice: o značilnem razmerju med t. i. “visoko” (v tem primeru rock) in “popularno” (v tem primeru pop) glasbo in nanju vezani (sub)kulturi. Tako recimo Sandner navaja rock glasbo kot “klasiko pop glasbe” (1988: 164-165).

Skratka: tudi v polju sodobne kulture se reproducirajo značilna bipolarna vrednostna

razmerja, ki posegajo v polje estetike. V ta vprašanja se na tem mestu ne bomo spuščali, poskušali jih bomo obdelati v enem od naslednjih prispevkov iz niza zapisov o subkulturah danes.

Hebdige utemeljuje svojo analizo subkulturnih stilov povojnih generacij mladine v Ameriki in Veliki Britaniji z napetostjo, ki se je vzpostavljala ob srečanju in prepletanju dveh velikih kultur, belske in črnske. Tako ugotavlja, da so se pravzaprav vse povojne subkulture belske mladine navezovala na lastno interpretacijo vsebin črnskih (sub)kultur, da so se pravzaprav vse stilske oblike belske mladinske subkulture, nekaj manj pa tudi črnske, rojevale iz interakcije med belsko in črnsko kulturo. Tako, recimo, navaja kot vzrok za krizo belske subkulture v prvi polovici sedemdesetih prav ločenost, nepovezanost črnskih in belskih kultur v tistem času (1980: 77). Vendar pa menimo, da opisano razlaga le eno plat, saj se v zadnjem desetletju v okviru mladinske subkulture med belsko populacijo vzpostavljajo nove stilske oblike, ki se ne navezujejo več neposredno na črnske oblike subkulture, temveč v glavnem na reinterpretiranje lastne zgodovine, torej zgodovine belskih stilskih oblik šestdesetih in sedemdesetih. Na ta način se je dogajanje v okviru sodobnih mladinskih subkultur še dodatno razslojilo na belske rockovske stile ter na črnske rap stile.

Mogoče s tem v zvezi še naslednja opazka. Črnske subkulture in stilske oblike so se bolj

ali manj vseskozi razvijale kot nekakšna - bolj ali manj posredna ali simbolna - reakcija na vsiljeno kulturo belskih gospodarjev in pozneje na svoj odrinjen, marginaliziran status v sodobnih zahodnih družbah (CASHMORE 1979, HEBDIGE 1980). Tako so tudi v primerih, ko so od belcev prevzemali določene kulturne elemente, to počeli z distanco. Te elemente so vključevali v svoj kontekst tako, da so jim večkrat spremenili pomen. Lep primer za to je religiozna in kulturna praksa, imenovana rastafarijanstvo in nanjo vezana glasbena oblika reggae (CASHMORE 1979).

V Ameriki so se pravzaprav ustvarile nove oblike kulture tako na podlagi srečanja belskih priseljencev z ameriškimi staroselci kakor na podlagi medsebojnega učinkovanja (medtem že nekoliko modificirane) kulture evropskih priseljencev in (medtem prav tako spet nekoliko modificirane) kulture črnskih (neprostovoljnih) priseljencev iz Afrike. Tako bi bilo morebiti tej kulturi natančneje reči "evro-afro-ameriška".

V ozadju teh procesov lahko odkrivamo različne oblike soočanja dveh velikih kulturnih sklopov, ki imata tisočletno tradicijo: belskega evropskega in črnskega afriškega. Ta soočanja dveh - medtem tudi že večkrat med seboj mešanih kultur - so v dvajsetem stoletju dobesedno eksplodirala v množici izredno bogatih in intenzivnih kulturnih dogajanj.

(Se nadaljuje.)

Uporabljena in priporočena literatura:

- T. W. ADORNO (1986), *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Z. BAUMAN (1984), *Kultura i društvo*. Beograd: Prosveta.
- W. BENJAMIN (1986), *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- P. L. BERGER, T. LUCKMANN (1992), *Socijalna konstrukcija zbilje*. Zagreb: Naprijed.
- M. BRAKE (1984), *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: Krt.
- N. COHN (1969), *Pop from Beginning*. London: Birkenhead, Weidenfield and Nicolson, London.
- D. J. CARDUCCI (1990), *Rock and the Pop Narcotic*. Chicago: Redoubt Press.
- E. CASHMORE (1979), *Rastaman, The Rastafarian Movement in England*. London: George Allen & Unwin Ltd..
- S. FRITH (1986), *Zvočni učinki*. Ljubljana: Krt.
- S. FRITH, A. GOODWIN (ur.) (1990), *On Record*. London: Routledge.
- D. HEDDICE (1980), *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Pečat.
- M. JAY (1991), *Adorno*. Ljubljana: Krt.
- T. KNEIF (1987), Rock glasba in subkultura. *Časopis za kritiko znanosti*, 101/102: 176-187.
- J. MAKAROVIČ (1986), *Sla po neskončnosti*. Maribor: Založba Obzorja.
- Z. MLINAR, M. POŠTRAK (1991), Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem. *Teorija in praksa*, 12: 1363-1375.
- T. ROSZAK (1969), *The Making of the Counter Culture*. New York: Doubleday Anchor.
- D. RUPEL (1980): Hrup in molk. *Teorija in praksa*, 2-3: 289-295.
- D. RUPEL (1987): Alternativna gibanja v kulturi. *Teorija in praksa*, 7: 857-868.
- W. SANDNER (1988), Rock'n'Roll-Rock and roll and Roll-Rock. *Časopis za kritiko znanosti*, 105/106/107: 145166.
- J. STOREY (1993), *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Harvester/Wheatsheaf.
- G. TOMC (1989), *Druga Slovenija*. Ljubljana: Krt.
- G. TOMC (1992a), *Narava družbenega življenja s posebnim ozirom na kulturno ustvarjalnost in mladinske subkulture*. Doktorska disertacija. Ljubljana: FDV.
- G. TOMC (1992b), Osebna konstrukcija realnosti. *Družboslovne razprave*, 13: 62-78.

Kakšno je sedanje življenje steno ljudi, ali so njih od drog?

Uradna ocena je, da je na Nizozemskem skupno 15 do 20 tisoč uživateljev heroina. V Amsterdamu pa bi jih bilo 6.700, toda raziskava Svobodne univerze v Amsterdamu kaže, da bi morali to število najmanj podvojiti. V zadnjih letih so razne gibljive nevedel, toda in je samo posledica drugičnega štija. Zdravstvena skupnost vsako leto daje nove podatke, vendar uporablja različne tudi nove metode preštevanja. Vsekar je v splošnem strahom, da prikazujejo zmanjševanje teh števil. Tudi, ki prilagajajo v stih v projektu Drug-est, je okrog 5.000, kar je 80% vredno ocene. Mislim pa, da bi morali to oceno zvišati, ker sedanje uradne ocene ne upoštevajo ilegalnih uživalcev, ki

si en za detoksifikacijo. Ostanje se šteje za center za iste učinke, ki se raje odločijo za pivarijane kot za rapor.

Kako definirajo mešice in trde droge na Nizozemskem?

Zakaj razlikuje mešice in trde droge. Mešice so produkti krogovje, vse ostalo so trde droge. Ključni za definicijo je sproščanje manganja pri uživanju. Mešice so pranje, da je izgubijo pri trdi drogah sproščajo, se mešice vsja, da njihovo uživanje ne škoduje zdravju in se poveča njihova občutljivost. Zakaj dovoljuje povzi do 30 gramov mešičih drog, kar pomeni, da ne greste v zapor, če vas sprejeto s težko "bravom", ampak samo plačate kazno. Drugo načelo pavi, da hitro samo pravomođe določi prioriteto stična, kar