



SODOBNA KULTURA

V PERSPEKTIVI KULTURNIH ŠTUDIJ

Peter Stanković

Sodobna kultura: v perspektivi kulturnih študij

Avtor: Peter Stanković

Recenzenta: Mitja Velikonja in Natalija Majsova

Lektura: Tomaž Petek

Grafika na naslovnici: Vasja Ris Lebarič

Prelom: Jurij Anžin

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede

Za izdajatelja: Iztok Prezelj, dekan Fakultete za družbene vede UL

Ljubljana, 2024

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Publikacija je v digitalni obliki odprto dostopna na:

<https://ebooks.uni-lj.si>

DOI: 10.51936/9789612974893



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 218110979
ISBN 978-961-297-489-3 (PDF)

Peter Stanković

SODOBNA KULTURA

V perspektivi kulturnih študij

UVOD

Kulturne študije so nastale v Veliki Britaniji na začetku šestdesetih let 20. stoletja. Konkretno se je to zgodilo na raziskovalnem Centru za preučevanje sodobne kulture pri Univerzi v Birminghamu, potem pa se je ta interdisciplinarni okvir uveljavil tudi drugod po svetu, med drugim zato, ker se v veliki meri osredotoča na analizo sodobne popularne kulture, ki jo že nekaj časa spremlja (in živi) večina ljudi na tem planetu. Pomen kulturnih študij pa ni zgolj načelnega značaja, v smislu, da nam pomagajo razumeti danes najbolj razširjeno kulturo. Pomembne so tudi kot pripomoček, ki nam pomaga pri bolj reflektiranem odnosu do našega kulturnega okolja na splošno in navsezadnje tudi do samih sebe. V mislih imamo dejstvo, da smo posamezniki_ kljub svojim prepričanjem o lastni izvirnosti v veliki meri ujetniki_ različnih idej, predstav in samo-umevnosti, ki smo se jih naučili_ v svojem primarnem okolju – kulturi (človek se od živali loči po tem, da njegovo primarno okolje ni narava, ampak kultura). V praksi to pomeni, da večji del svojih življenj preživimo kot neke vrste kulturni avtomati, skrbna analiza teh določitev pa nam omogoča, da se iz teh okvirov lahko tudi iztrgamo in zaživimo kot vsaj približno svobodni_ posamezniki_. Ampak spet po tretji strani: kolikor nam kulturne študije pomagajo zaživeti po svoje, to svobodno življenje ne pomeni nereflektiranega individualizma, v katerem lahko počnemo, kar želimo, saj je tovrstni individualizem v resnici ena izmed osrednjih ideologij trenutno dominantne kulture. Vizija reflektiranega življenja torej ne pomeni odpovedi sočloveku, temveč ravno nasprotno, skrb za ljudi okrog nas, še posebej za tiste najranljivejše. V svetu je namreč veliko neenakosti, nepravilnosti, družbenih hierarhij in podobno, tako da kulturne študije izrecno stremijo k spoznanjem, ki ne bodo v pomoč zgolj pri refleksiji svojega lastnega okolja, ampak tudi pri opolnomočenju različnih podrejenih družbenih skupin.

Aktualnost vseh teh vidikov kulturnih študij je bila prepoznana tudi v Sloveniji, kjer so se raziskave s tega področja začele pojavljati že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Od tistega časa je bilo na tem področju narejenega veliko zanimivega, da vse skupaj ne bi obviselo v konceptualni praznini, pa to delo ponuja okvir za razumevanje tega znanstvenega polja. Knjiga je posledično namenjena zlasti tistim, ki se s kulturnimi študijami – oziroma z analizo sodobne kulture na splošno – srečujejo prvič, njen cilj pa je predstaviti osnovne značilnosti kulturnih študij in pokazati, kako se te umeščajo v širši kontekst analiz kulture. Ker je delo v osnovi uvodne

narave, posebno predznanje za branje ni potrebno, je pa vseeno dobrodošlo, če k besedilu pristopimo odprte glave oziroma razumemo, da teorija ne pomeni praznih abstrakcij, temveč gre za poskuse razumevanja notranje logike pojavov mimo njihovih navideznih (in varljivih) samoumevnosti. To omenjamo, ker se precejšen del knjige navezuje na različne teoretske okvire, ki marsikoga odbijejo že vnaprej, v resnici pa so tisto najžlahtnejše pri znanstvenem delovanju: iskanje načinov, kako pogledati na svet z vznemirljivih novih zornih kotov.

Z namenom večje preglednosti je razmeroma kompleksno raziskovalno področje v učbeniku predstavljeno na način pregleda njegovega zgodovinskega razvoja. Poglavlja si posledično sledijo po logiki pojavljanja različnih raziskav in analiz, ob njih pa so predstavljene tudi teoretske šole, ki so v obravnavanem obdobju vplivale na analitične pristope in pojasnjevalne okvire. In še nekaj tehničnih podrobnosti: besedilo dopolnjujejo okvirčki z reprezentativnimi citati. Naslovi del so izpisani v prevodu in v *ležečem tisku*, naslov izvirnika pa sledi v oklepaju. Imena pomembnih avtorjev so ob začetku obravnave njihovih najpomembnejših del ali idej prvič izpisana v **krepkem tisku**. Splošni izrazi, uporabljeni v moški spolni slovnični obliki s podčrtajem, so mišljeni kot nevtralni in se nanašajo na vse spole.

1. KAJ SO KULTURNE ŠTUDIJE?

Kultura je eden izmed najbolj izmuzljivih pojmov v družboslovju oziroma humanistiki. Vse od Aristotela naprej so različni misleci_ oblikovali raznovrstne definicije in interpretacije kulture, pri čemer se tudi danes okrog njenega točnega pomena ne strinjamo nič bolj, kot so se nekoč. Nekateri_ kulturo razumejo kot zgolj visoko umetnost, za druge je kultura način življenja, tretji_ kulturo obravnavajo kot različne vsakdanje prakse (kultura oblačenja, kultura prehranjevanja itn.), spet četrte kultura zanima v ekonomskem smislu, peti_ opozarjajo na pomen kulture kot ideologije in podobno. Oziroma povedano konkretnije: že leta 1952, ko se je nekdo spomnil, da bi bilo smotrno vsa ta različna razumevanja prešteti, se je izkazalo, da je v strokovni literaturi na voljo nič manj kot 164 različnih definicij pojma kultura (Josephson Storm, 2021: 67). Danes jih je seveda še veliko več.



Kultura kot umetnost: Botticellijevi *Sveti trije kralji občudujejo Jezusa* (Adorazione dei Magi) (1475–1476)

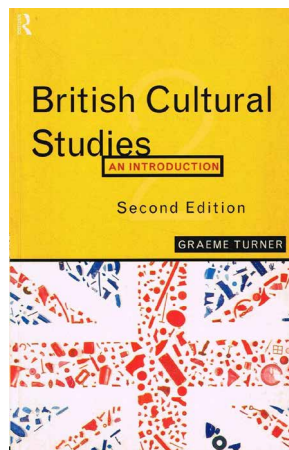
V tem kontekstu se bi nemara zdelo, da se *kulturne študije* ukvarjajo z vsemi temi različnimi pogledi na kulturo hkrati. Navsezadnje je naziv kulturne študije v množini in na ta način napeljuje na širino pristopa. Vendar pa je tak vtis napačen. Kulturne študije so tudi same posebna vrsta raziskovanja kulture, ki z drugimi niti nima veliko zveze. V splošnem velja, da so nastale v birminghamskem *Centru za preučevanje sodobne kulture* (Centre for Contemporary Cultural Studies oziroma s kratico CCCS), od koder so se potem razširile po vsem svetu, pri čemer imajo tudi svojo lastno zgodovino, ključne avtorje, teoretske okvire, epistemološke predpostavke, metodološke pristope in podobno. Več o tem v nadaljevanju, preden se lotimo podrobnejšega pregleda kulturnih študij, pa izpostavimo zgolj za prvo informacijo nekaj osnovnih poudarkov, ki jih že na povsem splošni ravni razlikujejo od preostalih.

Temeljna značilnost kulturnih študij je njihova spoznavna *odprtost*. Mogoče zveni nekoliko nenavadno, toda ta pristop k analizi kulture se od drugih v pomembni meri razlikuje po tem, da se intenzivno sklicuje ravno na druge pristope. Vendar pa takšna *interdisciplinarna* ali celo

transdisciplinarna odprtost,⁰¹ ki povezuje kulturne študije v razmeroma ohlapno celoto, ne pomeni poljubnosti. V nadaljevanju bomo videli, da so se kulturne študije razvijale zlasti v navezi s spoznanji iz literarne teorije, antropologije, marksizma, strukturalizma, semiologije, poststrukturalizma, feminizma, queer in postkolonialne teorije, ne pa tudi številnih drugih spoprijemov s kulturo, kar pomeni, da v končnem seštevku niso neka neosredotočena mešanica vsega živega.

Naslednja značilnost kulturnih študij je, da jih od vseh kulturnih izrazov najbolj zanima *popularna kultura*. Klasična umetnostna zgodovina in druge uveljavljene akademske discipline se s popularno kulturo običajno ne ukvarjajo, češ da je estetsko inferiorna in si v tem smislu niti ne zasluži resne akademske pozornosti, ampak kulturne študije v tej povezavi ne izhajajo iz estetskih premislekov. Njihovo zanimanje je v prvi vrsti sociološko, kar pomeni, da jih zanima zlasti mesto kulture v širšem družbenem kontekstu, v tem pogledu pa je popularna kultura še kako pomembna. To je namreč tista kultura, ki jo posamezniki_ največ trošimo, s tem pa tudi kultura, ki bolj kot katera koli druga oblikuje naše simbolne svetove in posledično vpliva na to, kako v vsakdanjem življenju delujemo. Če želimo razumeti družbo, moramo torej najprej razumeti njeno kulturo, in če je v sodobnem svetu to popularna kultura, potem pač ne gre drugače, kot da nas zanima popularna kultura. (Tu se sicer pogosto pokaže, da je tudi popularna kultura lahko zanimiva in vsaj ponekod tudi kakovostna, toda to je v kontekstu omenjenega zanimanja za družbene učinke kulture vseeno drugotnega pomena.)

In končno, kulturne študije svojega predmeta preučevanja ne obravnavajo z varne akademske distance (akademskega slonokoščenega stolpa), ampak se z njim spoprijemajo z jasnim *politično zainteresiranim* namenom *prepoznati vlogo kulture pri ohranjanju oziroma odpravljanju različnih vidikov neenakosti v družbi*. Predpostavka je, da je družba strukturirana vzdolž različnih izključevalnih praks. Da imamo skratka družbene skupine z več družbene moči in tiste, ki je imajo manj. Raziskovalci_ s področja kulturnih študij se v tem oziru čutijo zavezani k produkciji znanja, ki bo



01 Skupaj za Ranciérom bi mogoče lahko celo rekli *nedisciplinarna* oziroma *nedisciplinirana*.

pomagalo pri *emancipaciji*⁰² marginaliziranih oziroma šibkih družbenih skupin (primerjajte: Hall in Birchall, 2006: 2), pri čemer je zanje ključno, da so različne izključevalne prakse v popularni kulturi pogosto prikazane kot samoumevne ali celo naravne. Kulturne študije temu nasprotno stojijo na stališču, da ni nič od tega samoumevno ali naravno. S svojimi analizami različnih popularnokulturnih tekstov⁰³ opozarjajo, da se nam problematični vidiki družbenega življenja zaradi uveljavljenih popularnih prikazov zgolj zdijo samoumevni ali naravni in s svojimi analizami tudi razkrivajo, na kak način se takšna normalizacija v kulturi dogaja. Glede na to, da so kulturne študije prva in za zdaj še vedno edina znanstvena disciplina, ki že v jedru izhaja iz družbeno angažiranega odnosa do družbene resničnosti, je to mogoče celo njihova najpomembnejša posebnost (primerjajte: Zylinska, 2006: 79).

Ne glede na vse te skupne imenovalce pa so kulturne študije zelo pisano akademsko podjetje. Takšna spoznavna širina je seveda sama po sebi zaželena. Navsezadnje nas lahko zgolj dinamika različnih pogledov, interpretacij in idej opremi za učinkovite spoprijeme s kompleksno kulturno resničnostjo sodobnega sveta. Toda po drugi strani je ta širina vsaj pri pisanju različnih pregledov spet tudi problem, saj je tako zelo raznovrstno raziskovalno podjetje z mehкими robovi nasproti drugim disciplinam zelo težko uokviriti v pregledno in dovolj razumljivo celoto. Sami se bomo projekta uvoda v kulturne študije posledično lotili na način zgodovinskega pregleda. Razlog za to je, da tak pristop omogoča vsaj približno pregledno predstavljane različnih teoretskih in raziskovalnih premikov, ki zaznamujejo kulturne študije, hkrati pa tudi njihovo obravnavo v njim lastnih časovnih, teoretskih in družbenih kontekstih.

02 Tj. osvoboditvi izpod takšnih ali drugačnih spon podrejenosti, izkoriščenosti, izključenosti itn. Termin »emancipatorno« se v tem smislu v kulturnih študijah uporablja za vse tiste prakse ali kulturne izraze, ki takšno osvobajanje podrejenih družbenih skupin omogočajo (oziroma spodbujajo).

03 Pojem »tekst« se v kulturnih študijah ne nanaša zgolj na besedila v ožjem smislu besede. Z njim označujemo vse tiste kulturne prakse, ki nosijo takšne ali drugačne *pomene*. V tem primeru pridejo torej poleg besedil v poštev tudi podobe (fotografije, slike, posnetki itn.), zvoki (glasba), predmeti (obleke, potrošne dobrine), aktivnosti (ples, šport, pitje piva itn.).

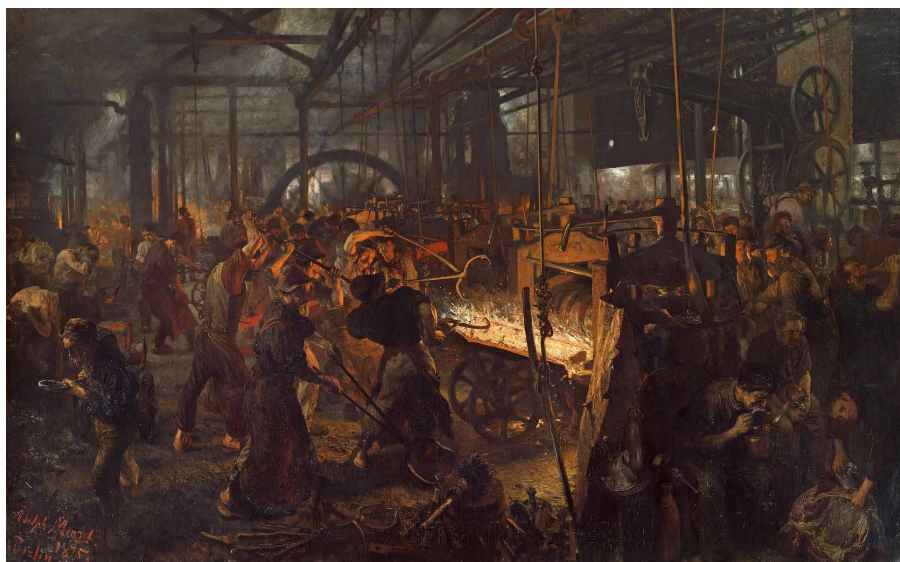
2. NASTANEK BRITANSKIH KULTURNIH ŠTUDIJ

2.1. Intelektualni in zgodovinski kontekst nastanka kulturnih študij

Kulturne študije so se – kot že omenjeno – pojavile na koncu petdesetih oziroma na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji. Ob svojem pojavu so predstavljale pomemben prelom z v tistem času uveljavljenimi razumevanji kulture, ampak če hočemo njihovo novost prepoznati, si moramo najprej pogledati, nasproti čemur so sploh nastopile.

2.1.1. Britanska literarna kritika 19. in zgodnjega 20. stoletja

V Veliki Britaniji 19. stoletja je razmišljanje o kulturi zaznamovalo zlasti delo *britanskih literarnih kritikov*. Najpomembnejši med njimi so bili: **Samuel Taylor Coleridge**, **Thomas Carlyle**, **Matthew Arnold** in **John Ruskin**. Ko je Raymond Williams pozneje pisal o razvoju pojma kulture, je britanske literarne kritike 19. stoletja označil za predstavnike šole *kulture in civilizacije*, prepričanja, da je napredek človeštva usodno povezan z razvojem kulturne pretanjenosti posameznikov. To je lep povzetek njihovih idej, ampak še preden preidemo na konkretne značilnosti britanske literarne kritike tistega časa, poudarimo, da so ti avtorji pisali v času *industrializacije*, ki je temeljito spremenila podobo angleške pokrajine, in to nikakor ne na bolje. Nekoč zeleno deželo je konec 18. in v 19. stoletju prekrila mreža premogovnikov in tovarn, zlasti pa je proces industrializacije posmeznike_ množično pregnal s podeželja v mesta. Tu so delali_ v tovarnah od jutra do večera za majhne plače in tako rekoč nikakršno socialno varnost (v tistem času se je delalo šest dni tedensko, 10, 12 ali celo 14 ur dnevno, brez bolniških, dopustov, pokojnin in podobno). Kdo ne pozna podob zloglasnega londonskega East Enda, kjer so v prenatrpanih hišah ali pa kar na umazanih ulicah drug ob drugem životarili nesrečneži,



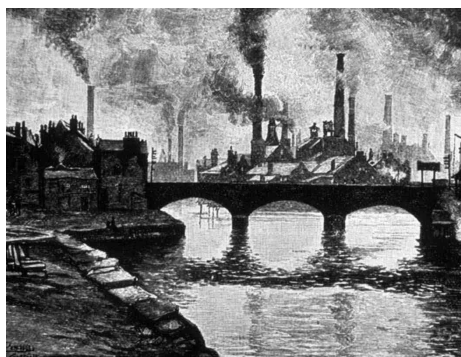
Jeklarna (Sodobni kiklopi) (*Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*)(Adolph Menzel, 1875)

ki jim je bil vrhunec ugodja kozarec piva v lokalni krčmi?⁰⁴ Tipično industrijsko tistega časa je mogoče najlepše opisal Dickens v svojem romanu *Težki časi* (Hard Times) (1854):

»Coketown (...) je bilo mesto iz rdeče opeke oziroma iz opeke, ki bi bila rdeča, če bi ji dim in prah to dovolila; tako pa je bilo mesto obarvano v nenaravno mešanico rdeče in črne (...). To je bilo mesto strojev in visokih dimnikov, iz katerih so se vile neskončno dolge kače dima. Imelo je tudi črn kanal in reko, ki je bila vijoličasta od smrdljive barve, pa cele grmade zgradb z množicami oken, od koder so se razlegali ropot in tresljaji in kjer so se bati velikih parnih strojev vrteli monotono kot slonova glava v stanju melanholične norosti. Imelo je več velikih ulic, ki so si bile med seboj zelo podobne, in več majhnih ulic, ki so si bile med seboj podobne še bolj. V njih so živeli ljudje, prav tako podobni drug drugemu, ki so prihajali in odhajali ob istih urah, z istimi zvoki na pločnikih, na ista delovna mesta in ki jim je bil vsak dan enak tistemu prej in tistemu, ki bo prišel naslednjega dne oziroma ki jim je bilo tudi vsako leto zgolj ponovitev prejšnjega in hkrati napoved naslednjega« (Dickens v Watson, 2005: 550).

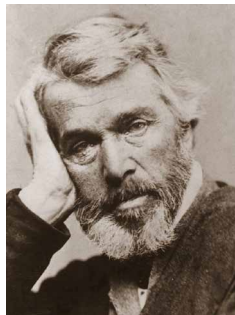
Številni pomembni misleci tistega časa so tako proces modernizacije, h kateremu je težilo optimistično in razsvetljensko 18. stoletje, začeli kritizirati, kar velja tudi za britanske literarne kritike, ki nas na tem mestu zanimajo.

Thomas Carlyle (1795–1881), škotski filozof, kritik in zgodovinar, je na primer leta 1829 objavil vpliven esej *Znak časa* (Sign of the Times). V njem je za sodobnost trdil, da to »ni filozofska, predana, herojska ali moralna doba, temveč bolj kot kar koli drugega mehanska doba« (Carlyle v: Jenks, 1993: 18). Pritoževal se je tudi, da se je človeško delo rutiniziralo in omejilo na funkcijo v proizvodnem procesu, pri čemer so kreativno vlogo v družbi prevzeli stroji, človek pa vlogo strojev. Oziroma še več: ne



Značilna podoba angleškega mesta v 19. stoletju

04 East End se je razmahnil kot največji angleški *slum* zaradi tega, ker je bil vsaj uradno zunaj meja mesta Londona in mestna uprava ni imela jurisdikcije nad njim. Za zloglasnost East Enda je sicer zaslužen tudi Jack Razparač, verjetno najrazvpitejši serijski morilec vseh časov, ki je deloval v okolici Whitechappel Roada. Odličen – pa čeprav avtorsko nekoliko svoboden – prikaz dogajanja okrog teh dramatičnih dogodkov, obenem pa tudi življenjskih razmer v East Endu je mogoče najti v znamenitem stripu Alana Moora, *From Hell* (na voljo v izdaji Moore in Campbell, 2006).



Thomas Carlyle

samo da se je človeška družba kot celota mehanizirala, po Carlylu se je mehaniziral_ tudi posameznik_. Misli, čustva in občutki modernega človeka so postali povsem mehanski. Tudi bogastvo po drugi strani ni več značilnost posameznikov, kot naj bi bilo nekoč, ampak grozna sila, ki je razcepila narode na dvojce, dobiček pa je postal edini in najpomembnejši motiv človekovega delovanja (Jenks, 1993: 18–19).

Britanski literarni kritiki, ki se pri svojem delu niso osredotočali zgolj na analizo literarnega dela, ampak tudi na kulturo širše, so torej poskušali človeštvo odrešiti njegove ujetosti v problematične učinke industrializacije oziroma modernizacije. Pri teh svojih prizadevanjih so bili celo zelo blizu številnim revolucionarjem_ tistega časa, ki so prav tako težili k spremembi razmer, le da pozornost literarnih kritikov ni bila usmerjena k pravičnejši distribuciji družbenega bogastva, kot je to veljalo za komuniste_ in druge radikalne levičarje. Namesto revolucionarne vizije materialne enakosti jih je namreč vodilo ravno nasprotno – idealistično – prepričanje, da lahko človeštvo pride iz krize zgolj s sledenjem idealu duhovne popolnosti (Jenks, 1993: 16). Britanski literarni kritiki so namreč pod vplivom umetniškega in filozofskega gibanja z začetka 19. stoletja, ki ga danes poznamo pod imenom *romantika*, začeli poudarjati pomen *kulture*. Prepričani so bili, da ima zgolj kultura moč, da »človekovega duha dvigne iz njegove povprečnosti v višine lepote, svetlobe, življenja in sočutnosti« (glejte: Arnold, 1995: 30). Konkretno naj bi kultura pozitivno vplivala tako na

- posameznike_, saj naj bi bili kulturno razgledani ljudje moralno in estetsko polnejše osebnosti, s tem pa tudi bolj zadovoljni in srečni;
- človeško družbo kot celoto, saj naj bi kultura s tem, ko posameznike_ – ne glede na njihovo socialno pripadnost – izobrazuje v državljane_ visoke in plemenite kulture, odpravljala tudi razredne razlike med njimi oziroma njihov pomen vsaj zmanjševala (Munns in Rajan, 1995: 15).

Ključno pri tem je, da kultura, ki so jo imeli v mislih britanski literarni kritiki, ni bila kultura na splošno. Matthew Arnold (1822–1888) je v svojem vplivnem delu *Kultura in anarhija* (Culture and Anarchy) (1869) kulturo označil kot zgolj »tisto najboljše, kar je bilo kadar koli zamišljeno ali rečeno na tem svetu« (Arnold v: Barker, 2000: 36). Kultura v tem smislu

ne pomeni človekove misli in dejavnosti v celoti,⁰⁵ temveč zgolj *visoko umetnost*. Arnold je konkretno za ideal postavil renesančno umetnost, ki naj bi se s svojimi upodobitvami transcendentalnega klasično krščanskega ideala še najbolj približala idealu kulturne popolnosti (Jenks, 1993: 23).

Takšni romantični pogledi na umetnost kot neke vrste odrešiteljico človeštva so med drugim proizvedli tudi tipično moderno prepričanje, da je umetnik *genij*. Pred tem so posamezniki, ki jih danes razumemo kot »umetnike«, delovali kot obrtniki in temu ustrezno so z njimi tudi ravnali (navsezadnje beseda umetnost v številnih evropskih jezikih (*art* oziroma *arte*) izhaja iz latinske besede *ars*, ki pomeni ravno obrt). Skladatelji_ so tako na primer vse do Beethovena pisali glasbo zgolj po naročilu, pri čemer njihovo delo tudi nikakor ni bilo razumljeno tako, kot je še danes pod vplivom romantične dediščine, tj. kot nekaj izjemnega oziroma nekaj, kar bi morali poslušati z največjo predanostjo. Znano je na primer, da so poslušalci_ na koncertih priljubljenega klasicističnega skladatelja Josepha Haydna še najraje spali (zaradi česar je Haydn – stari duhovitež – napisal znamenito simfonijo »Presenečenje«, s katero je zaspance budil). Zgovoren je tudi podatek, da so v Italiji vse do konca 18. stoletja v operne hiše – danes simbole visoke kulture – poslušalci hodili kar s košarami, v katerih so bile klobase, vino in podobno. Obisk opere je bil namreč sproščen družabni dogodek, pri čemer tudi ni bilo nenavadno, če so poslušalci_, če jim predstava ni bila všeč, vdrli na oder in nastopajoče_ napodili domov. Vse to se je, kot rečeno, spremenilo s pojavom romantike, ko so posamezniki_, razočarani_ nad človekovim razumom, ki je pripeljal do industrializacije in njenih uničujočih posledic, začeli častiti ustvarjalnost,



Santa Caterina d'Alessandria (Raffaello Sanzio, 1508). Rafael je bil eden od najbolj cenjenih renesančnih slikarjev

05 V smislu, kot jo razumejo antropologi_ (na primer ameriška kultura, mediteranska kultura itn. ali pa kultura oblačenja, prehranjevanja ...). V nadaljevanju bomo videli, da je antropološko razumevanje kulture močno vplivalo na delo raziskovalcev_ s področja kulturnih študij, toda to je bilo pozneje. Antropološki pristop h kulturi sicer tudi sam ni popolnoma nedolžen, saj je bil v vsaj nekaterih pogledih že v izhodišču povezan z legitimizacijo evropskega kolonializma (glejte na primer Josephson Storm, 2021: 70).

domišljijo in intuicijo. V tem kontekstu so torej kultura in njeni avtorji šele pridobili poseben status, ki ga uživajo še danes, delo britanskih literarnih kritikov 19. stoletja pa lahko razumemo kot zgolj utemeljitev te nove vloge, ki jo je v zahodnem svetu privzela kultura. (Ta kontekst in z njim povezano čaščenje kulture kot umetnosti na celinskem delu Evrope, s tem pa tudi pri nas sicer poznamo pod splošnim imenom romantika. To omenjamo, da ne bo nastal vtis, da je razumevanje kulture kot zgolj umetnosti britanska posebnost.)

Za določanje tega, kaj v »visoko« kulturo sodi in kaj ne, so britanski literarni kritiki postavili *junaško duhovništvo izobrazbe in estetske prefinjenosti*, tj. literarne kritike oziroma – natančneje – kar sami sebe. Izobraženci naj bi tako skrbeli za izbiro najpomembnejših umetniških del, s katerimi si bodo posamezniki povrnili izgubljeno dostojanstvo in moralne kvalitete (Jenks, 1993: 18–20), pomagala pa naj bi tudi država s sistemom obveznega šolanja, v katerem naj bi se otroci že od majhnih nog seznanjali tudi z deli iz estetskega kánona.

Danes takšne elitistične ideje o Kulturi z velikim K, ki bo rešila človeštvo vseh njegovih težav, zvenijo vsaj nekoliko nenavadno. Če malo bolje pogledamo, pa bomo hitro ugotovili, da je tudi sodobno razumevanje kulture še vedno močno zaznamovano s takšnimi predstavami. Država še vedno podpira zlasti visoko oziroma »resno« kulturo, kánona najpomembnejših umetniških del se učimo v šolah (pri čemer vsak narod oblikuje svojega),⁰⁶ kultura ima tudi sicer poseben – vzvišen – status (spomnimo se resnega in spoštljivega tona televizijskih oddaj o kulturi), zlasti pa kulturo še vedno pogosto razumemo kot neke vrste privilegirano mesto pojavljanja resnice o življenju (na primer s predanim – fenovskim – odnosom do najljubših glasbenikov, filmov in podobno).

Čisto na koncu obravnave britanskih literarnih kritikov in njihovega obračanja k romantiki moramo sicer omeniti, da tudi v tem primeru stvari niso bile povsem enoznačne. Gre za podrobnost, da romantika res gradi na podmeni o kulturi kot visoki umetnosti, ki bo posameznike dvignila iz njihove povprečnosti in jih preoblikovala v estetsko in moralno bolj polna bitja, da pa je eden izmed začetnikov romantičnega gibanja, nemški filozof **Johann Gottfried Herder**, opozoril na nekaj, kar precej odstopa od tega elitističnega izhodišča in je postalo aktualno šele precej pozneje, v veliki meri ravno s kulturnimi študijami. V mislih imamo Herderjevo tezo, da kultura ni ena sama, ampak jih je več, saj posamezniki smisel konstruiramo šele v jeziku, ko različnim stvarjem in dejanjem podelujemo

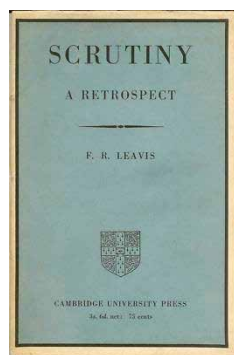
⁰⁶ Pri nas je tako na primer na programu zlasti slovenska literarna klasika: Prešernove pesmi, Cankarjevi romani in podobno.

pomene, pri čemer vsak jezik to počne na svoj način. Ključno pri tem je, da kultur, ki na osnovi tovrstnih procesov konstrukcije smisla v jeziku nastajajo, ne moremo ločevati na boljše in slabše, saj – če ne drugega – arhimedova točka, od koder bi to lahko objektivno počeli, ne obstaja (oziroma niti ni mogoča: če bi hoteli jezike res nevtravno presojati, bi morali stopiti zunaj vseh jezikov, kar pa seveda ne gre, saj brez jezika ne moremo misliti). Herder v tem smislu razume zgodovino kot zaporedje različnih kultur, pri čemer lahko vsako izmed njih razumemo šele iz njenih lastnih okvirov (glejte: Pinkard, 2014: 133). V praksi to pomeni dvoje: že omenjeno podrobnost, da kultur ne moremo ločevati na boljše in slabše, in drugič, da kultura ni nekaj nad življenjem, ampak življenje samo: naše prakse, dejanja, pomeni, ki jih pripisujemo tem dejanjem oziroma stvarjem okrog sebe in podobno.



Kulturna raznolikost: Prizor iz Dakarja v Senegalu

Ampak dobro, to je zgolj neke vrste opomba pod črto. Za razumevanje razvoja kulturnih študij je pomembnejša podrobnost, da so ideje britanskih literarnih kritikov v prvi polovici 20. stoletja doživele pomemben razvoj. Zanj je bilo zaslužno *leavisovstvo*, skupina literarnih kritikov, ki je sodelovala pri vplivni literarni reviji *Scrutiny*. Najpomembnejši avtor v tem krogu je bil **F. R. Leavis**⁰⁷ (1895–1975), po katerem je skupina tudi dobila ime, posebnost leavisovcev v primerjavi z literarnimi kritiki iz 19. stoletja pa je bila dvojna: zasnovanje ene prvih sistematičnih obravnav popularne kulture in pozitivno ovrednoteje ljudske kulture.



Ti premestitvi sicer ne pomenita, da se je leavisovstvo pomembno oddaljevalo od načel britanske literarne kritike 19. stoletja. Tudi leavisovci so bili kulturni elitisti, njihove posebnosti so izhajale zgolj iz tega, da so se soočali s popularno novo kulturo, ki se je začela pojavljati konec 19. stoletja, vzporedno z razvojem sredstev množičnega komuniciranja,⁰⁸ tako da so reagirali tudi nanjo, s tem pa koncepte svojih starejših logegov

⁰⁷ S polnim imenom Frank Raymond Leavis.

⁰⁸ Razvoj tiska, pojav radia, gramofonskih plošč, filma, fotografij, plakatov, televizije in podobno.



Na začetku 20 stoletja se je pojavila cela vrsta novih medijev, preko katerih se je širila popularna kultura. Na sliki: poslušanje radia v tridesetih letih.

tudi nekoliko dodelali_. Sodobno popularno kulturo oziroma – kot so jo sami poimenovali – *množično kulturo* so primerjali z idealizirano podobo tradicionalne angleške kulture, pri čemer so ugotavljali, da je množična kultura 20. stoletja brez kakršne koli »moralne resnosti« in »estetske vrednosti« (Turner, 1998: 40).

Če se za trenutek ustavimo pri leavisovskem razumevanju sodobne popularne kulture, lahko takoj vidimo, da ima že naziv »množična kultura« slabšalen predznak. V slovenščini to sicer ne zveni tako iz-

razito, toda v angleščini besedna zveza *mass culture* pomeni »kulturo za množice«, tj. kulturo, ki je industrijsko narejena za pasivne uporabnike. Popularna kultura (*popular culture*) je nasprotno nevtralniji termin, saj že v jedru konotira »kulturo množic«, s tem pa vsaj načelno dopušča možnost, da je ta kultura v resnici tudi kultura od ljudi in ne zgolj nekaj, kaj je bilo narejeno za ljudi. Tako bomo pojem popularna kultura uporabljali tudi sami, če bomo kje govorili o »množični kulturi«, pa bo to vedno v kontekstu avtorjev_, ki na popularno kulturo gledajo odklonilno. Ampak vrnimo se k značilnostim t. i. »množične kulture«, kot so jih prepoznavali leavisovci_. Po njihovem mnenju naj bi bilo za to vrsto kulture značilno naslednje:

- množična (industrijska!) proizvodnja za množično občinstvo;
- trivialnost, nezahtevnost in banalnost vsebine;
- neavtentičnost, saj ne izraža resničnega izkustva posameznika_ ali skupine (narejena je za denar, tako da je izražanje občutenj, doživljanj, refleksij itn. njenih avtorjev_ ne zanima: za množično kulturo je pomembno zgolj, da ugaja);



Prizor iz filma Njegova nova služba (His New Job) (Charlie Chaplin, 1915)

- dejstvo, da je narejena skladno s pričakovanim (slabim) okusom širokih množic, kar pomeni, da se jim prilagaja, namesto da bi jih povzdigovala (glejte: Strinati, 1998: 2–25).

V tem kontekstu leavisovci ugotavljajo, da je v primerjavi s klasično, »visoko« umetnostjo množična kultura manjvredna, kot njene še posebej *problematične* učinke pa omenjajo:

- izničevanje vseh estetskih meril za razlikovanje med kakovostnim in nekovostnim, saj šteje le zabavno in prijetno;
- mentalno lenobo njenih potrošnikov;
- vsesplošno moralno plehkost;
- množično opuščanje ukvarjanja z »resnejšimi« oblikami umetnosti⁰⁹ (Strinati, 1998: 15–16).

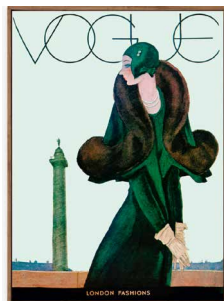
Izhajajoč iz tega, so nekateri leavisovci celo trdili, da množična kultura posameznikom onemogoča normalen osebnostni razvoj. To danes zveni nekoliko nenavadno, toda razumeti je treba, da leavisovcem kultura ni bila zgolj neobvezna prostočasna dejavnost, ampak eno najpomembnejših sredstev duhovnega zorenja (glejte: During, 1995: 2). Odlomek iz nekega spisa Queenie Dorothy Leavis je v tem smislu zelo zgovoren:

»Človeku, ki preživi svoj prosti čas z obiskovanjem kinematografov, s prelistavanjem revij in časopisov ter poslušanjem jaza, te dejavnosti onemogočijo normalen razvoj, delno tudi zato, ker mu privzgojijo navade, ki so sovražne mentalnemu naporu. [...] Medtem ko sta 18. in 19. stoletje spodbujala branje, ga 20. preprečuje [...] V tistem času življenje ni bilo sestavljeno iz zaporedja ničevih in lahkomiselnih stimulansov, kot je življenje sodobnega prebivalca iz predmestij, temveč je zagotavljalo tudi čas za bolj poglobljene užitke [...]«. (Leavis v: Strinati, 1998: 17)

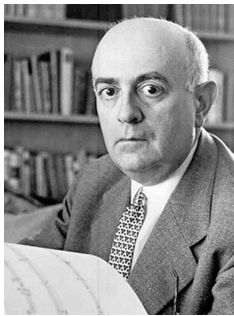
Za izboljšanje splošnega stanja v družbi so leavisovci – podobno kot njihovi predhodniki iz 19. stoletja – predlagali oblikovanje literarnega kónona, ki bo v šolah obvezen za vse.



Filmski plakat za V vrtincu (*Gone with the Wind*) (Victor Fleming, 1939), največjo hollywoodsko uspešnico v tridesetih letih



⁰⁹ Leavisovci na primer v tem smislu žalostno ugotavljajo, da »poezije in literarne kritike navadni ljudje sploh ne berejo več, drama je dejansko že mrtva (...)« (Leavis v: Strinati, 1998: 16).



Theodor W. Adorno

Omeniti velja, da so bila stališča konservativnih le-avisovcev_ presenetljivo podobna argumentom, ki so jih ravno nekje v tem času oblikovali avtorji_ iz nasprotnega konca političnega spektra. V mislih imamo progresivne mislece *Frankfurtske šole kritične teorije* (**Theodorja Adorna, Maxa Horkheimerja, Herberta Marcuseja, Ericha Fromma** in druge),¹⁰ ki so pri svojih poskusih posodobitve klasičnega marksizma prišli do zelo podobnih zaključkov, tj. da je popularna kultura narejena industrijsko, kar pomeni, da ni pristna in da o resničnem življenju ne pove prav nič. Trdili so tudi, da površinske razlike med posameznimi proizvodi (na primer različnimi pop zvezdami_) zgolj prekrivajo dejstvo, da so v resnici vsi enaki.

»Filmu se vedno takoj vidi, kako se bo končal, kdo bo nagrajen, kdo kaznovan in kdo pozabljen; zlasti v lahki glasbi lahko izvežbano uho po prvih taktih šlagerja ugane nadaljevanje in se počuti srečnega, če se res tako zgodi. Povprečnega števila besed v *short story* ne gre izpodbijati. Celo gagi, efekti in šale so preračunani kot njihovo ogrodje. [...] (Adorno in Horkheimer, 2002: 138)

Seveda pa so frankfurtovci skladno s svojo kritično naravnostjo estetsko izpraznjen in industrijsko predvidljiv značaj množične kulture interpretirali popolnoma drugače kot leavisovci. Medtem ko so leavisovci_ množično kulturo razumeli kot mehanizem uničevanja moralne substance obstoječe družbe, so bili avtorji_ frankfurtske kritične teorije družbe ravno nasprotno mnenja, da množična kultura pomaga *ohranjevati* obstoječa družbena razmerja. Konkretno so frankfurtovci (v prvi vrsti Adorno in Horkheimer) trdili, da *kulturna industrija*, kot so imenovali proizvodnjo množične kulture,¹¹ učinkuje kot *množično zavajanje* med seboj izoliranih posameznikov_. Na eni strani naj bi nas banalne in slaboumne vsebine prepričevale, da je s svetom, kot ga poznamo, vse v redu, na drugi pa naj bi kulturna industrija še pred tem zagotavljala, da o obstoječih družbenih odnosih niti ne bomo podvomili, saj posamezniki_, ki živimo s plehko kulturo, tudi sami ne znamo

10 T. i. frankfurtska šola se je izoblikovala na *Institut für Sozialforschung* (Inštitut za družbene raziskave), ki je nastal pri frankfurtski univerzi leta 1924. Inštitut je deloval do leta 1933, ko je večina njegovih članov in sopotnikov pobegnila pred nacizmom v tujino in svoje delo nadaljevala tam. Ponovno so ga ustanovili leta 1949, ko se je večji del ekipe (z Adornom in s Horkheimerjem na čelu) vrnil v Frankfurt.

11 Pojem kulturna industrija, ki sta ga vpeljala Adorno in Horkheimer, je seveda ironičen. Z njim sta namreč že na ravni poimenovanja sugerirala, kako je množična kultura *kot kultura* v nekem zelo temeljnem smislu nekaj, kar sploh ne obstaja: če je za kulturo značilna izjemnost (in ne serijska industrijska porizvodnja), kulturna industrija s kulturo nima nikakršne zveze.

razmišljati drugače kot – plehko.¹²

Primer takšnega plehkega razmišljanja so različne teorije zarote, ki sicer izhajajo iz zelo utemeljenega občutka, da s svetom nekaj ni v redu, vendar pa namesto prepoznavanja različnih sistemskih vidikov družbenih neenakosti raje špekulirajo o »mračnih silah« oziroma posameznikih, ki naj bi bili krivi za našo nesrečo. Seveda, če živimo na dieti hollywoodskih filmov, je vedno lahko kriv neki *bad guy* (in ne družbena ureditev na splošno).



Prizor iz filma *Amerikanec v Parizu* (An American in Paris) (Vincente Minnelli, 1951)

Frankfurtska kritična teorija družbe je vsekakor ena pomembnejših teoretskih šol v 20. stoletju. Na tem mestu jo omenjamo bolj na kratko zgolj zato, ker na britanske kulturne študije ni vplivala neposredno, kar pa ne pomeni, da niso razprave o kompleksnih razmerjih med kulturo in družbo, ki so nastale v tem okviru, med največjimi dosežki družbene teorije 20. stoletja.

Druga posebnost leavisovstva – če se vrnemo k tej šoli – v primerjavi z britansko literarno kritiko 19. stoletja je bila naklonjeno razumevanje *ljudske kulture* (folk culture). Spomnimo se, leavisovci so kot eno izmed najbolj problematičnih značilnosti popularne kulture izpostavljali njeno nepristnost (neavtentičnost). Po njihovi oceni je to namreč kultura, ki jo zaznamuje izključno želja po dobičku, tako da je od začetka do konca narejena po načelih ugajanja občinstvu, kar pa v praksi pomeni, da ne izraža ničesar: ne občutenj njenih avtorjev niti vrednot širše skupnosti. V tem kontekstu so torej začeli pristnost ceniti, pri čemer se jim je kmalu pokazalo, da je med kulturami, ki jih lahko razumemo tako, tudi ljudska kultura. Ta mogoče res ni izrazno tako pretanjena, kot je visoka umetnost, vseeno pa je pristna, saj nastaja kot spontan in kapitalsko neposredovan (ni narejena za dobiček) izraz vrednot skupnosti.

Za intelektualni kontekst, znotraj katerega so se pojavile kulturne študije, je bil torej značilen zlasti kulturni elitizem v tesni povezavi z

¹² Zahtevna dela visoke umetnosti po Adornu svet nasprotno reprezentirajo veliko natančneje (na primer dela Kafke ali Schönberga, ki naj bi izražala temeljno eksistenčno izkušnjo človeka v sodobnem kapitalističnem svetu, *tesnoba*). Pomembno je tudi, da posameznikom pomagajo videti skozi meglice zdravorazumskih samoumevnosti že s svojo kompleksno formo – s kompleksnimi izraznimi prijemi, ki nas urijo v prodornih uvidih in nekonvencionalnih povezavah.



Poljski ljudski ples. Podnapis: Ljudski ples iz Poljske

odklanjanjem sodobne popularne kulture. V nadaljevanju bomo videli, da so prvi avtorji s področja kulturnih študij elitizem britanske literarnokritiške tradicije sicer zavračali, saj so bili s svojim oziranjem po »zlastih starih časih« v njega vsaj na začetku ujeti tudi sami.

2.1.2. Socialni kontekst nastanka kulturnih študij

Za razumevanje nastanka kulturnih študij pa je poleg intelektualnega pomemben tudi socialni kontekst. Za Veliko Britanijo je bila namreč v tistem času (do neke mere pa je še danes) značilna izrazita razredna razslojenost družbe, pri čemer je bilo dolgo tudi samoumevno, da so bili kakovostne izobrazbe deležni zgolj pripadniki_ višjih razredov. Od tod so prihajali tudi britanski literarni kritiki_, tako da bi bilo mogoče postaviti tezo, da so avtorji_ te šole s svojim slavljenjem visoke umetnosti v resnici zgolj slavili svojo lastno kulturo.

Temo morebitnih povezav med okusom in družbenim razredom je odprl francoski sociolog **Pierre Bourdieu** v svoji zdaj znameniti monografiji *Razlika in odličnost: družbena kritika okusa* (*La Distinction, Critique sociale du jugement*) (1979). V njej je na osnovi obsežne raziskave okusov (pri čemer je anketirance spraševal, kje preživljajo počitnice, kaj berejo, kateri filmi so jim všeč in podobno), pokazal, da so naši okusi, čeprav se nam samim zdijo povsem subjektivni (naši lastni, celo intimni), v resnici močno povezani z družbenimi razredi. Konkretno gre za razliko med okusom delavstva in meščanstva. Medtem ko naj bi bila za delavski okus značilna praktičnost oziroma, kot pravi sam, »okus nuje«, naj bi meščanski okus zaznamoval »okus svobode«. Ključno pri tem je, da ti okusi izhajajo iz izkušenj pripadnikov_ obeh razredov. Ker je delavski vsakdan zaznamovan z različnimi pomanjkanji (slabe plače, premajhna stanovanja, premalo prostega časa itn.), bodo delavci_ po Bourdieuju neogibno cenili zlasti vse stvari in aktivnosti, ki so praktične, saj se lahko zgolj tako pretolčejo skozi mesec. Meščanstvo se na drugi strani s pomanjkanjem ne spoprijema, tako da se okus pripadnikov_ tega razreda vrti predvsem okrog različnih stvari in dejavnosti, ki s praktičnostjo nimajo nobene zveze (zanimanje za lepo urejena stanovanja, umetnost, osebno izpolnjujoča potovanja, modo, elaborirane sekvence jedi med

obedi in podobno). Ključno pri tem je, da meščanski »okus svobode« ne izhaja zgolj iz tega, da si pripadniki tega razreda zanimanje za različne nepraktične stvari lahko privoščijo. Po Bourdieuju je v igri okusov vsaj toliko pomembna tudi podrobnost, da so nepraktične stvari in dejavnosti hkrati tudi pomembna simbolna gesta, s katero pripadniki meščanskega razreda dokazujejo sebi in tudi okolici, da so »nekaj več« od delavcev (Bourdieu, 1994: 246–247; na to razsežnost sicer napeljuje že naslov knjige: beseda *la distinction* v francoščini pomeni odličnost kot in distanco oziroma razliko).



Delavski obed

Ampak to še ni vse. Bourdieu poudarja, da se okusi, ki nastajajo v konkretnih materialnih okoliščinah (pomanjkanja ali izobilja), dolgoročno stabilizirajo v *habitus*: konsistentne vzorce vrednotenja in načinov delovanja, ki na koncu niti niso vezani na kakršne koli okoliščine (Bourdieu, 1994: 169–225). Primer je običaj delavskih družin, da domači, čeprav gre za svečano priložnost, v trenutku, ko gospodinja po predjedi začne pobirati umazane krožnike, da bi jih zamenjala z novimi, glasno protestirajo, češ da lahko tudi glavno jed pojedjo iz že uporabljenih krožnikov (Bourdieu, 1994: 195). S tem izražajo tipično delavsko vrednoto praktičnosti (gospodinja ne bo treba pomivati toliko krožnikov), toda strogo gledano tistih nekaj krožnikov gospodinja v resnici ne pomeni velikega olajšanja (težko je pomivati zlasti lonce). Skladno s tem gre bolj kot za resnično praktično rešitev za izražanje vrednote praktičnosti, ki so jo razvili v položaju pomanjkanja in ki ji sledijo tudi ob vseh mogočih priložnostih, ko mogoče niti ni več nujno zelo praktična.

»Okus je [za pripadnike delavskega razreda] *amor fati*, usojena izbira: določena je s pogoji njihove eksistence, ki vse alternative izključujejo kot golo sanjaštvo in posamezniku ne dopuščajo nič drugega, kot da ceni zgolj tisto, kar je nujno.« (Bourdieu, 1994: 178)

Pomen Bourdieujeve analize pa ne zadeva zgolj posebnosti naših individualnih okusov. Na horizontu njegovih izsledkov se namreč zarisuje tudi vprašanje uveljavljenih meril o lepem, pomembnem in podobno, na osnovi katerih so nekatere kulturne prakse v družbi deležne resne akademske obravnave, druge pa so iz nje izločene. Britanski literarni kritiki 19. in prve polovice 20. stoletja so na primer kot neke vrste odrešiteljico



Meščanski obed

človeštva častili t. i. »visoko« umetnost (»tisto najboljše, kar je bilo kadar koli zamišljeno ali rečeno na tem svetu«), pri čemer težko spregledamo, da je ta kultura se danes v številnih pogledih privilegirana (na fakultetah lahko na primer študiramo umetnostno zgodovino, primerjalno književnost in podobne »visoke« umetniške prakse, ne pa tudi popularne kulture, videoiger, grafitov, Instagrama in podobno). Ampak na osnovi česa so se takšne hierarhije sploh vzpostavile? Odgovor

je seveda kompleksen, vseeno pa iz enačbe verjeno ne moremo izločiti Bourdieuevega spoznanja o okusu svobode in njegovi povezanosti z meščanstvom. V mislih imamo dejstvo, da je sistem vrednoten, ki v umetniških izrazih ceni zlasti schillerjansko svobodno igro barv, oblik, zvokov in podobno, v resnici izraz partikularnega meščanskega pogleda na svet in njegovega »okusa svobode«, ki ga je ta razred v položaju razredne dominacije uspel s pomočjo šolskega sistema, medijev in podobnega vzpostaviti kot neke vrste objektivno merilo lepega. V praksi to pomeni, da se v šolah, ko se učimo o kulturi, v resnici učimo o posebnem meščanskem razumevanju kulture kot visoke kulture, pri čemer seveda ni nepomembno, da so avtorji_, ki so tak standard vzpostavili (britanski literarni kritiki_, nemški romantiki_ idr.), tudi sami prihajali iz meščanskega razreda in posledično iz teh svojih okvirov niti niso mogli opaziti.

Vse to omenjamo, ker se je konec petdesetih let zgodilo nekaj pomembnega: po zaključenih študijah so na fakultetah delo našli tudi nekateri pripadniki delavskega razreda. Nekateri kot mladi raziskovalci, drugi kot predavatelji, spet tretji v kakšni kombinaciji enega in drugega. Takoj po koncu druge svetovne vojne so namreč na volitvah zmagali laburisti_ (stranka britanskih sindikatov, skratka, delavska stranka), ki so kmalu začeli uvajati različna načela *države blaginje* (pomoč nezaposlenim in socialno šibkim, omejevanje delovnega časa, porodniški dopusti, javno zdravstvo in podobno). Med ukrepi sta bila tudi spodbujanje pripadnikov_ nižjih slojev k vpisom na fakultete in organizacija izobraževanja za odrasle. Zadnje je bilo namenjeno tistim, ki v preteklosti niso mogli študirati zaradi služenja vojske (Raymond Williams, najpomembnejši od prvih avtorjev_ s področja kulturnih študij, je na primer med drugo svetovno vojno služil kot voznik tanka) ali ker si študija preprosto niso mogli privoščiti (Turner, 1998: 41). Na angleške univerze so se tako začeli vpisovati

tudi študentje_ iz nižjih razredov in med njimi so bili tudi prvi avtorji_ iz področja prihodnjih kulturnih študij. Njihovo delo pa je povsem po bourdieuevsko pokazalo, da *drugačno razredno ozadje vodi tudi k drugačnim razumevanjem kulture*, skratka, da če ne sodimo s perspektive »okusa svobode«, tudi ni nujno, da se nam bo kot edina »prava« kultura kazala visoka umetnost.

Preden nadaljujemo obravnavo začetnikov kulturnih študij, velja nemara omeniti še podrobnost, da se je raziskovanje okusov na sledi Bourdieuevih izsledkov v sociologiji, kulturnih in medijskih študijah nadaljevalo. Med pomembnimi mejniki na tem področju je delo **Richarda A. Petersona**, ki je postavil tezo, da okusa višjih slojev ne zaznamuje več snobovski elitizem »okusa svobode«, ki se kaže na primer v poslušanju zahtevne klasične glasbe, branju visoke poezije, obiskovanju opere, galerij in podobno. Rezultati njegovih raziskav so mu namreč pokazali, da je za okus višjih slojev vedno bolj značilna zlasti velika širina: poslušanje zelo različnih glasbenih žanrov, spremljanje zahtevnih in tudi lahkotnih serij, skratka, zanimanje za visoko, popularno in ljudsko kulturo hkrati (med primeri zadnje je t. i. *world music* – glasba različnih kultur z vsega sveta, za katero Peterson, zanimivo, ugotavlja, da je mogoče celo najzanesljivejši pokazatelj višjega statusa). Peterson sodobno elito posledično označuje kot *kulturno omnivoro* (vsejedo), medtem ko naj bi bila za nižje sloje značilna *univorost* (prehranjevanje z zgolj eno vrsto hrane – v tem primeru kulture) (Peterson, 1992). Elita sicer ni popolnoma uniformna: Peterson med drugim pravi, da je za starejše pripadnike_ višjih slojev še vedno značilna (oziroma je bila značilna v času njegovih raziskav – na začetku devetdesetih let 20. stoletja) zlasti usmerjenost h klasični »visoki« kulturi, medtem ko so tisti_, ki v resnici kažejo izrazito nagnjenost h kulturni omnivorosti, zlasti mlajši_ pripadniki_ družbene elite. Še pomembnejša je njegova s tem povezana sugestija, da okusov ne zaznamuje zgolj razred, ampak tudi spol, starost, rasa in podobno.

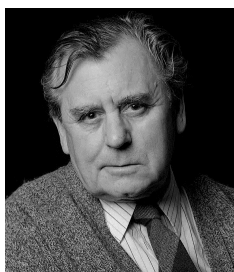
Petersonovi izsledki so med drugim spodbudili razpravo o povezanosti sprememb okusov s spremembami družbenega kontekstov. Kar nekaj avtorjev_, med drugim tudi Peterson sam, je namreč razmišljalo, da je omnivor okus sodobne elite, povezan z dinamično ekonomsko strukturo sodobnega kapitalizma, v katerem se ljudje gibljemo v vedno bolj raznolikih – fleksibilnih! – profesionalnih in kulturnih (celo globalnih) kontekstih, tako da je kulturna širina verjetno ne le posledica, temveč še pred tem pogoj uspeha v takšnem svetu (van Eijck, 2000: 221). Še ena povezava je dejstvo, da posamezniki_ danes vedno bolj gradimo svoje identitete s pomočjo ekspresivne potrošnje, tako da drug drugega_ ne ocenjujemo več toliko po tem, koliko smo ustvarili_, ampak kako smo ta denar zapravili_

(kak življenjski slog smo si z njim ustvarili_), kar v praksi pomeni, da je izkazovaje kulturne širine postalo eden izmed osrednjih vidikov poudarjanja družbene uspešnosti (ibid.). Skladno s povedanim ne sme presenetiti, da raziskave kažejo, da se kulturna onivorost širi tudi na srednje sloje.

2.2. Začetniki kulturnih študij

V prvih desetletjih po koncu druge svetovne vojne se je torej v Veliki Britaniji postopoma uveljavila generacija mlajših literarnih teoretikov_, ki so, drugače kot njihovi predhodniki_, prihajali iz delavskega okolja. Ti avtorji_ so posledično izoblikovali tudi nov pogled na kulturo, čeprav moramo vedeti, da njihovo delo ni bilo nujno radikalen prelom z vsem, kar je bilo pred tem. Vsaj na začetku so tudi sami sprejemali nekatere levi-sovske poudarke in v resnici je trajalo kar nekaj časa, preden so se kulturne študije vzpostavile kot povsem samosvoj pristop k razumevanju kulture.

2.2.1. Richard Hoggart



Richard Hoggart

Richard Hoggart (1918) je za britanske kulturne študije pomemben zlasti v dveh pogledih. Prvič, njegovo delo *Rabe pismenosti* (*The Uses of Literacy*) iz leta 1957 je bilo prvo, ki je na kulturo pogledalo zunaj uveljavljenih okvirov britanske literarne kritike. In drugič, Hoggart je bil tisti, ki je leta 1964 na birminghamski univerzi ustanovil Center za preučevanje sodobne kulture.¹³ Omenjali smo že, da je Center za preučevanje sodobne kulture dolgo predstavljal intelektualno središče, okrog katerega so se razvijale britanske kulturne študije, zdaj pa dodajmo še, da resne, a neelitistične analize sodobnih kultur (Bromley, 1995: 154), ki so se jih lotevali avtorji_

13 Kot zanimivost lahko navedemo podatek, da je bil birminghamski Center za preučevanje sodobne kulture ustanovljen tudi s pomočjo denarja, ki ga je založba Penguin darovala Hoggartu kot zahvalo za njegovo pomoč pri boju proti cenzuri znamenitega romana D. H. Lawrencea, *Ljubimec Lady Chatterley* (*Lady Chatterley's Lover*). Roman je bil namreč do takrat v Veliki Britaniji objavljen zgolj v skrajšani različici, v kateri so bili domnevno obsцени deli besedila izpuščeni, Penguin pa je leta 1960 objavil celotno besedilo, zaradi česar je prišel na sodišče. Na koncu so založbo oprostili, saj so številni literarni kritiki – med njimi tudi Hoggart – pričali, da je roman kljub domnevnim vulgarnostim (npr. pogostemu pojavljanju besede »fuck«) umetniško delo, ki ga britanski Zakon o obscenostih ne zadeva (Turner, 1998: 236).

iz tega raziskovalnega kroga, dolgo niso uživale veliko ugleda. Omenjali smo že, da je pod vplivom britanske literarne kritike in romantike dolgo prevladovalo – pogosto pa prevladuje še vedno – prepričanje, da je edina kultura, ki je vredna akademske pozornosti, zgolj tista visoka (in mogoče tudi še ljudska), tako da se je delo birminghamovcev_ uveljavljalo počasi. Birminghamski Center za preučevanje sodobne kulture je sicer deloval do leta 2002, ko je izpadel iz programa financiranja raziskovalnih centrov. Mnogi_ so bili prepričani, da so bili razlogi za njegovo ukinjanje zlasti politični, saj njegova radikalnost oblastnim strukturam ni bila po godu (primerjajte: Smith in Riley, 2009: 147), v vsakem primeru pa ukinjanje centra niti ni veliko spremenilo, saj so se kulturne študije do takrat že zdavnaj uveljavile tudi širše.

Za ustrezno razumevanje dela Richarda Hoggarta velja omeniti, da je bil rojen v angleškem industrijskem mestu Leeds in da je odraščal v skoraj dickensovskih pogojih (njegovi starši so bili delavci_, pri osmih letih je osirotel ...). Po končanem študiju in aktivni udeležbi v drugi svetovni vojni je dobil mesto tutorja pri izobraževanju odraslih na Univerzi v Hullu. Predaval je književnost, kar je pomembno, saj je spretnosti, ki jih je razvil pri poučevanju literarne kritike, lahko uporabil tudi za analizo drugih kulturnih izrazov (Turner, 1998: 44). Pozneje je predaval še na Univerzi v Rochestru, Univerzi v Leicestru, na birminghamski univerzi (na kateri je tudi ustanovil Center za preučevanje sodobne kulture) ter na prestižnem Goldsmiths Colledge v Londonu (internetni vir 1). Med letoma 1971 in 1975 je zasedal ugledno mesto pomočnika generalnega direktorja Unesca.

Hoggart je v *Rabah pismenosti* soočil tradicionalno delavsko kulturo in sodobno popularno kulturo. Ker je sam izhajal iz delavskega okolja, je na delavsko kulturo seveda zrl z neprikrito naklonjenostjo, medtem ko je popularno oziroma – kot jo je sam imenoval – množično kulturo opisoval kot vsebinsko prazno in nepristno. Ključno pri tem je, da po njegovem mnenju množična kultura vdira v tradicionalne skupnosti (na primer delavske) in jih uničuje. Če je namreč tradicionalna kultura predstavljala pristen izraz nekega načina življenja in hkrati njegovo vezivo, je vdor amerikanizirane množične kulture izpodrinil tradicionalno kulturo in s tem različnim lokalnim skupnostim odvzel možnost vzdrževanja



Ulična zabava v delavskem predmestju Londona

njihovega lastnega odnosa do sveta, s tem pa navsezadnje tudi zavedanje, da sploh so skupnosti (če posamezniki svojega izkustva ne razumejo v skupnih okvirih, odpade tudi zavedanje, da so tako ali drugače povezani) (glejte na primer: Hoggart, 1995). Hoggart za množično kulturo posledično ni imel veliko razumevanja. Za popularne revije je na primer zapisal, da jih vodi zgolj želja po vzbujanju učinkov »uh in ah« (Hoggart, 1995: 156), mogoče najznamenitejši pa je odlomek, v katerem opisuje britanske mladeniče svojega časa (t. i. *jukebox boyse*), ki so svojo delavsko kulturo zamenjali z nečim, za kar mislijo, da je ameriška kultura:

»[...] visijo v milk barih, [...] v katerih si večina ne more privoščiti več milk shakov zaporedoma, zato si preprosto vsako uro ali dve naročijo čaj, medtem ko – zdi se, da je to njihov glavni razlog za prihajanje – mečejo novčič za novčičem v mehanski gramofon. [...] Večina skladb je hitro dopadljiva, no, vse so narejene tako, da imajo *beat*, ki je trenutno v modi [...] Jukeboxi so tako na glas, da bi njihov hrup zadoščal za celotno plesno dvorano, kaj šele za majhen lokal na glavni cesti, fantje pa pri tem migajo z rameni ali pa obupano –kot Humphrey Bogart – strmijo nekam proti cevastim stolom v bližini.« (Hoggart, 1994: 54)

V kontekstu te nenaklonjene podobe bo razumljivo, da Hoggart o jukebox boyu sklene, da

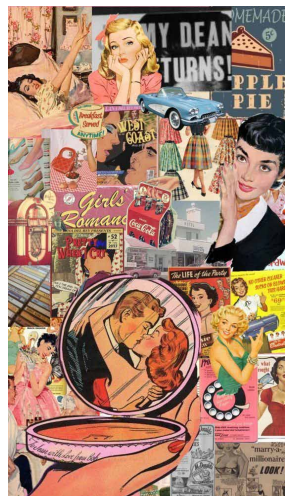
»(t)a hedonistični in vendar pasivni barbar, ki se vozi v avtobusih s petdesetimi konjskimi močmi za tri penije, da bi videl pet milijonov dolarjev vreden film za 1,8 penija, ni družbeni posebnost, ampak slabo znamenje.« (Hoggart, 1994: 55)



Mladina v milk barih v petdesetih letih

S svojim odklonilnim odnosom do popularne kulture je bil Hoggart povsem usklajen z leavisovci. Njegova posebnost v primerjavi s to literarnokritično strujo je bila zgolj ta, da je med tradicionalno ljudsko kulturo, ki naj bi organsko izhajala iz neposrednega, živega izkustva ljudi, prišteval tudi delavsko kulturo, kar pa ne spremeni dejstva, da je to kulturo povsem po leavisovsko zoperstavljajal »umetni« množični kulturi, ki naj bi bila v osnovi nekaj *povsem lažnega in ponarejenega* (Turner, 1998: 45). Hoggart je pri pisanju uporabljal tudi značilno leavisovsko terminologijo: njegova knjiga se kar šibi od izrazov, kot so: »spodobno« (decent), »zdravo« in »resno« na eni strani ter »trivialno« in podobno na drugi (ibid.).

Je pa v *Rabah pismenosti* še en pomemben odmik od leavisovstva, v resnici celo veliko pomembnejši od tega, da je Hoggart med ljudsko kulturo prištel tudi delavsko. Gre za podrobnost, da je Hoggart v svojem delu opozoril na temeljno povezanost različnih vidikov javne kulture (pubi, delavski klubi, revije, preživljanje počitnic, šport itn.) s strukturami vsakdanjega življenja (družina, spolne vloge, jezikovni vzorci, »zdrav razum« skupnosti itn.) (Turner, 1998: 44). Ta povezava namreč opozarja, da *kultura ni nekaj, kar bi bilo zunaj vsakdanjega življenja oziroma nad njim* (kot so to predpostavljali britanski literarni kritiki, ki so trdili, da mora kultura ljudi *povzdigniti v »višine lepote, svetlobe, življenja in sočutja«*), ampak nekaj, kar je v samem temelju *vezano na vsakdanje prakse skupnosti*. Ključno pri tem je, da kultur skupnosti, ki izhajajo iz njihovih izkustev, ne moremo obsojati kot manjvrednih, saj je vsaka znotraj skupnosti, v kateri je nastala, povsem legitimna: je pristen in neponovljiv izraz vrednot, občutij in izkušenj posameznikov, tako da jo lahko zgolj spoštujemo. Hoggart v tem smislu sklene, da je *ne-mogoče ločevati med »dobrimi« in »slabimi« elementi delavskega življenja/kulture: vse je del vsega*.



Videli smo, da Hoggart popularne kulture med tako razumljeno kulturo še vedno ni prišteval. Navsezadnje naj bi nastajala v velikih podjetjih, ki jih ne zanima nič drugega kot dobiček; z različnimi skupinami ljudi oziroma njihovimi izkustvi v resnici nima nobene zveze. Kljub temu pa je Hoggart s svojim vztrajanjem pri povezanosti kulture in družbenih kontekstov odprl vrata premiku od romantičnega k *antropološkemu* razumevanju kulture. Ta kulture ne enači zgolj z največjimi dosežki človekovega duha, saj jo kultura zanima zlasti kot niz vzorcev, običajev in samoumevnosti, po katerih posamezniki uravnavamo svoja življenja. Ko pa na tej podlagi elitistične predpostavke o nujnosti ločevanja med »visoko« in »nizko« kulturo odpadejo, se odpre možnost povsem novih tematizacij kulture, tudi popularne, saj se je na dolgi rok pokazalo, da popularna kultura v stiku z različnimi skupnostmi (na primer mladino) lahko tvori tudi različne hibridne formacije, ki niso nujno v funkciji komercialne eksploatacije. Hoggart tako še ni razmišljal, vseeno pa je s svojim vztrajanjem o povezanosti kulture in izkustva odprl vrata razmislekom, ki so sledili.

V vseh teh povezavah je sicer treba vsaj na hitro omeniti, da za odmik od enačenja kulture z visoko umetnostjo niso bili zaslužni zgolj raziskovalci z birminghamskega centra za preučevanje sodobne kulture. Še pred

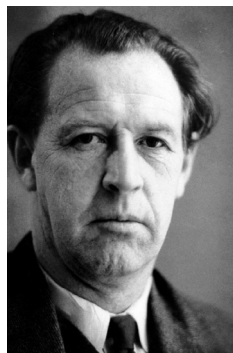
njimi so – kot rečeno – kulturo inkluzivneje opredeljevali že antropologi, zelo vplivne pa so bile tudi razprave, ki so ravno v času pojava britanskih kulturnih študij začele opozarjati, da je koncept umetnosti že sam po sebi precej nestabilen, če že ne problematičen. Razloga za to naj bi bila vsaj dva:

- Ideja umetnosti kot posebnega področja človekovega delovanja oziroma refleksije je nastala na Zahodu, tako da jo zelo težko razumemo kot konceptualno univerzalijo. V številnih kulturah tega pojma na primer niti ne poznajo in je to, kar na Zahodu razumemo kot umetniška praksa, v resnici povezano z nekimi povsem drugimi pomenskimi registri (duhovnimi, religioznimi, dekorativnimi, ekspresivnimi, simbolizacijami razlik, prehodov in podobno).
- Umetnost kot koncept je problematičen tudi v ožjem zahodnem okviru, saj se mu referent tako rekoč že po definiciji izmika. Za velik del sodobne umetnosti je namreč značilno vztrajno prevpraševanje uveljavljenih umetniških konvencij oziroma vloge umetnosti v družbi, zaradi česar se vedno znova pojavljajo umetniška dela in prakse, ki se obstoječim definicijam izmikajo. **Morris Weitz**, ki je v svojem članku »Vloga teorije v estetiki« (The Role of Theory in Aesthetics) iz leta 1956 na te zadrege prvi opozoril, v tej povezavi ugotavlja, da bomo ne glede na to, kako bomo definirali umetnost, vedno izključili vsaj nekatera dela, ki jih bo skupnost prepoznala kot umetnine, kar v praksi pomeni, da je koncept neustrezen (predmeta, na katerega se nanaša, ne zmore opisati v celoti). Še ena zadrega po Weitzu je, da je pojem umetnosti *evaluativen*, saj s tem, ko nekaj opredelimo kot umetniško delo, tega dela nismo zgolj opisali, ampak smo ga tudi estetsko ovrednotili (v smislu, da je to umetnina, ki si posledično zasluži našo pozornost, ne pa neki običajen predmet iz vsakdanjega življenja ali kar koli podobno nepomembnega) (glejte: Weitz, 1956). Ključno pri tem je, da evaluativni koncepti nimajo velike spoznavne vrednosti, saj temeljijo na subjektivnih sodbah, ki nevtrarno analizo onemogočajo že vnaprej.

Ampak to zgolj za kontekst. Naslednji avtor, ki ga ožje povezujemo z nastankom kulturnih študij, je Raymond Williams.

2.2.2. Raymond Williams

Biografija **Raymonda Williamsa** je v grobem podobna Hoggartovi. Tudi Williams (1921–1988) je izhajal iz delavskega okolja (njegov oče je bil delavec pri železnici v majhni velški vasi), aktivno sodeloval v drugi svetovni vojni in akademsko kariero začel kot tutor za literarno zgodovino pri izobraževanju odraslih (Turner, 1998: 47). Leta 1961 je dobil mesto učitelja angleške literature na Univerzi v Cambridgeu. Tu je ostal do konca svoje kariere, kar je mogoče nekoliko nenavadno glede na to, da je bila anglistika na tej univerzi središče konservativne literarne tradicije, ki ji je nasprotoval, toda v resnici ni bilo hudega, saj je Williams svojo kritično naravnost na Cambridgeu le še stopnjeval.



Raymond Williams

Raymond Williams velja za *ključno osebnost zgodnjih kulturnih študij*. Vzrokov za njegov pomen je več. Prvi zadeva dejstvo, da je prispeval niz konceptualnih in teoretskih prebojev, ki so še danes aktualni. Ključno pri tem je, da je svoje analitične rešitve nenehno izpostavljал vnovičnim premislekom in jih je bil pripravljen tudi zavreči, če se mu niso zdele dovolj dobre. S tem je namreč postavil zgled odprtega in neortodoksnega misleca, ki mu je bolj od konsistentnosti njegovega lastnega teoretskega sistema pomembna njegova spoznavna moč. Drugi razlog za Williamsov pomen je njegova politična drža. Gre za to, da je Williams s svojo angažirano dejavnostjo živel skladno z idealom zavzetega, vseeno pa ne dogmatskega intelektualca, ki sveta okrog sebe ne želi opazovati iz nezainteresiranega akademskega slonokoščenega stolpa, ampak s svojim znanjem in prepričanju vanj nenehno posega. Williams je na primer kot prepričan socialist aktivno pomagal angleški laburistični stranki, in to ne glede na to, da nikoli ni bil njen član (glejte: Bromley, 1995a: 164).¹⁴

Williams je pozornost pritegnil že s svojim prvim teoretskim delom (pred tem je izdal nekaj literarnih razprav in kritik), *Kultura in družba 1780–1950* (Culture and Society 1780–1950) iz leta 1958. Tu je s pomočjo skrbne analize razvoja pomena besede kultura pokazal, kako je uveljavljeno enačenje kulture zgolj z visoko umetnostjo v resnici nekaj razmeroma novega, saj se je oblikovalo šele v 19. stoletju kot romantični odziv

¹⁴ V tem pogledu se je Williams močno približal idealu *organskega intelektualca*. Koncept *organskega intelektualca* je zasnoval Antonio Gramsci, ko je poskusil ločiti mislece, ki s svojimi idejami izražajo občutja in izkustva širokih ljudskih množic (ti so torej organski intelektualci, saj njihovo delo organsko izhaja iz skupnosti), od *tradicionalnih intelektualcev*, ki družbeno dogajanje zgolj pojasnjujejo skladno z uveljavljenimi znanstvenimi metodami.

na industrijsko revolucijo (Williams, 1967; mi smo o tem govorili že v prejšnjem poglavju). Ključno pri tem je, da se pojem kulture ves čas spreminja. To namreč pomeni, da enačenje kulture zgolj z visoko umetnostjo nikakor ni edini mogoč pogled na kulturo in da ga torej lahko tudi sami spremenimo. Na primer, če ugotovimo, da enačenje kulture zgolj z visoko umetnostjo bolj kot duhovnemu napredku družbe prispeva k ohranjanju dominacije vladajočega razreda (t. i. visoka umetnost je navsezadnje kultura meščanstva, medtem ko kulture delavskega razreda in drugih marginaliziranih skupin v tem okviru niti ne šteje za kulturo).

Elitizem enačenja kulture zgolj z (visoko) umetnostjo naj bi se po Williamsu pokazal pri razpravah, ki so se razvnele okrog vprašanja dostopnosti izobrazbe za vse. Tu so literarni kritiki trdili, da je *Zakon o izobraževanju* (Education Act), ki je bil sprejet leta 1870, res pripomogel k porastu pismenosti v družbi, da pa naj bi pismenost glede na to, da množice naj ne bi znale razločevati dobro od slabega, vodila zgolj k vdoru vsesplošne plehkosti, s tem pa k razmahu cenene popularne kulture (Higgins, 1999: 59). Williams je takšnim pogledom odločno nasprotoval. Trdil je, da popularne kulture, ki so jo literarni kritiki zoperstavljali elitni kulturi kot dokaz domnevne manjvrednosti množic, sploh ne delajo preprosti ljudje, ampak kapitalisti (meščanstvo!), tj. za svoj zaslužek, v vsakem primeru pa:

»Množice ne obstajajo; kar obstaja, so zgolj načini gledanja na ljudi kot na množico.« (Williams v: Higgins, 1999: 62)

Namesto elitizma britanske literarne kritike je Williams poskusil oblikovati razumevanje kulture, ki bo že v jedru demokratično – ne bo izključevalo nikogar. V tem smislu je kulturo definiral kot *pričevanje o življenjskem izkustvu* ljudi (Williams v: Higgins, 1999: 55). Tu se je skliceval tudi na nekatere ideje britanskih literarnih kritikov samih, na primer na trditev znamenitega angleškega pesnika **Williama Wordswortha**, da je kultura *utelešen duh ljudstva*, ali na **T. S. Eliotovo** razumevanje kulture *kot celotnega načina življenja*. Tako je pokazal, da je tudi v britanski literarni tradiciji veliko nastavkov za inkluzivnejše razumevanje kulture ter odprl možnost, da kot povsem enakovredne kulturne izraze razumemo tudi različne neelitne prakse v družbi.

Williams je svoje ideje natančneje razvil v svojih naslednjih delih. V *Dolgi revoluciji* (The Long Revolution) (1961) je razmišljanje o kulturi s področja ožjih moralno-literarnih zanimanj dokončno prenesel v okvir *antropološkega* razumevanja kulture. Razpravo je odprl z ločevanjem med tremi načini razmišljanja o kulturi (idealnim, dokumentarnim in

družbenim). Vsakemu izmed teh je priznal njegov pomen (Williams, 1994: 57), kljub temu pa se je sam osredinil zlasti na *družbeno* razsežnost in kulturo v tem smislu spet definiral kot celoten način življenja, tj. kot ne-ločljivo prepletenost materialnega, intelektualnega in duhovnega. V tem okviru je trdil, da kulture kot pojava, ki je že v samem jedru vpet v različne družbene procese, ne moremo analizirati zgolj s pomočjo povsem formalne – izolirane – estetske analize, saj je glede na to, da je vsaka kulturna artikulacija tako ali drugače vpeta v različne kontekste, treba upoštevati tudi različne ekonomske, politične in etične zastavke, ki nanjo vplivajo (Turner, 1998: 48). Če neki tekst analiziramo izolirano, zgolj z estetskega vidika, se nam bo na primer pokazal kot prazen ali slab, če ga razumemo v širšem družbenem kontekstu, pa to ni nujno. Vulgarna delavska pesem, ki jo zapojejo nažgani_ gostje_ v pubu, je tako lahko sama po sebi videti brez estetskega presežka, če pa jo temu nasprotno razumemo kot izraz izkustva delavskega razreda, so stvari seveda videti drugače.

Williams in Hoggart sta kot okvir pristne delavske kulture pogosto omenjala ravno *pub*. Po njunem prepričanju namreč pub ni prostor nemorale (pijančevanja), ampak mesto, okrog katerega se strukturirajo prostočasne dejavnosti – kultura! – delavskega razreda. S tega zornega kota lahko razumemo tudi že omenjeno Hoggartovo kritiko milk barov, ki so mladini iz delavskega razreda nadomestili pube: milk bari so bili zanj seveda problematični že kot prostor, ki je bil zgolj uvožen iz Združenih držav Amerike, toda še večja težava so bili njihovi praktični učinki, konkretno uničevanje delavske družabnosti, ki je bila tradicionalno vezana ravno na pube (glejte: Ashley in drugi 2005: 11–12).



V pubu

Antropološko razsežnost Williamsovih analiz je na primer mogoče razbrati pri njegovem osredinjanju na *vsakdanje pomen*e. Po Williamsu – podobno kot pri Hoggartu – namreč kultura niso dosežki redkih genialnih posameznikov_, ampak skupni pomeni in vrednote, ki nastajajo v *skupnosti*. Po njegovi oceni je torej kultura zlasti vrsta različnih *živih tradicij in praks*, ki te pomeni izražajo (glejte: Ashley, 2005: 12), tako da jo je na koncu opredelil kot *navadno*.

»Kultura je navadna. To je prvo dejstvo.« (Williams, 1997: 7)

Jim McGuigan pravi, da je pomen takšnega razumevanja v njenem implicitno *demokratskem naboju*. Če namreč kulturo razumemo kot celosten način življenja oziroma kot navadno, jo iztrgamo iz okvira hermetičnih razprav o »visoki« kulturi in v analizo pritegnemo tudi druge oblike kulturnih izrazov, na primer delavsko ali popularno kulturo. Televizija, časopisi, ples, nogomet in druge dejavnosti so pomembna sestavina naših vsakdanjih življenj, vendar so postali predmet resne akademske analize šele po naslonitvi na antropološko razumevanje kulture (McGuigan v: Barker, 2000: 38) oziroma – kot je zapisal Paul Willis – za kulturne študije je bolj kot kar koli drugega značilen poseben predmet obravnave, ki ni več kultura v smislu umetnosti in manir, »tagmašnih« gvantov in deževnih poldnevov v koncertnih dvoranah, ampak kultura kot material vsakdanjih življenj, opeka in cement naših najbolj običajnih razumevanj« (Willis v Badmington, 2006: 261).

Ne glede na to pa Williams z leavisovskim razumevanjem kulture ni pretrgal v celoti. Stavki, jih je zapisal v svojem naslednjem delu, *Komunikacije* (Communications), iz leta 1962, na primer da »vélikih del iz preteklosti ne smemo mešati z družbeno manjšino, ki se identificira z njimi«, ali da je »treba analizirati popularno kulturo zlasti za to, da bi prišli do tistih najboljših del« (Williams v: Turner: 1998: 55),¹⁵ kažejo, da je v nekaterih pogledih še vedno ostal ujet v okvire enačenja kulture z zgolj visoko umetnostjo. Da bi se kulturne študije dokončno izvile iz primeža tovrstnih romantičnih podmen, je torej moralo priti do stika še z nekaterimi drugimi teoretskimi okviri, toda o tem več v nadaljevanju.



Earl Hines in njegov bend (Dennis Stock, 1958). Williams je med kvalitetne popularnokulturne izraze prišteval tudi džez

Komunikacije so po drugi strani pomembne, ker je Williams tu prvič zapisal, da bo tretja velika revolucija človekove osvoboditve, *kulturna* (ki naj bi sledila *industrijski*, ki je človeku zagotovila nove vire energije, in *demokratski*, ki je povečala sodelovanje pri procesih odločanja), dokončana šele s pomočjo (in ne nasproti) tehnologij za množično komuniciranje (Turner, 1998: 55). Za kulturno revolucijo naj bi bilo značilno, da bo vsem posameznikom omogočila svobodo izražanja lastnega življenjskega izkustva, Williamsova teza, da bo dokončana šele s pomočjo novih

15 Williams v tej povezavi kot ilustracijo navaja džez (»resnična glasbena forma«) in nogomet (»krasna igra«) (Hebdige, 1996: 8).

medijev, pa je pomembna kot spoznanje, da medijsko posredovana popularna kultura ni grožnja človeški emancipaciji, temveč nekaj, kar jo v resnici šele omogoča.

V naslednjih letih se je Williams vrnil k literarnim analizam.¹⁶ Njegova prva naslednja bolj teoretska knjiga je bila *Televizija: tehnologija in kulturna forma* (Television: Technology and Cultural Form) iz leta 1974, v kateri je poskusil razumeti, kako televizija učinkuje kot preplet vsebine in forme. Na nekem mestu je na primer zapisal, da Evropejca_ pri ameriški televiziji ne pretrpajo toliko nenehne prekinitve programa s številnimi reklamami kot ne(raz)ločenost posamičnih prispevkov. Bolj kot se na primer neki film približuje koncu, bolj ga prekinjajo napovedniki za filme, ki bodo sledili. »Zločin v San Franciscu (tema prvega filma) deluje v nenavadnem kontrapunktu z reklamami za dezodorante in žitne izdelke oziroma z romanco v Parizu in s predhistorično pošastjo, ki pustoši po New Yorku« (Williams v: Turner, 1998: 57). Williams ugotavlja, da ameriška televizija ni organizirana okrog ločenih enot (kot program), saj v resnici deluje kot neskončen *tok* (flow), ki gledalca_ drži v napetosti z namenom, da ne bi zamenjal programa ali ugasnil televizije (Turner, 1998: 57).

Koncept toka predstavlja Williamsov poskus razumevanja televizije na način, ki se bo izognil tehnološkemu redukcionizmu komunikoloških raziskav, ki so se osredinjale zlasti na analizo vpliva televizije na občinstvo. Williams tako trdi, da televizija ne učinkuje na ljudi kot medij sam po sebi, ampak skladno z različnimi ekonomskimi, političnimi, psihološkimi, kulturnimi in drugimi zastavki, ki vplivajo na njeno vsebino in tudi formo. Po njegovi oceni televizije torej ne moremo razumeti zunaj konkretnega zgodovinskega okvira, v katerem operira, pri čemer se mu je kot najboljši analitični pripomoček za takšno razumevanje vedno bolj kazal *marksizem*.

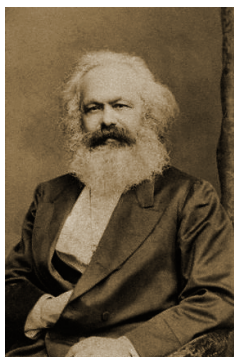
Videli smo, da je bilo Williamsovo delo že od samih začetkov njegove akademske kariere naravnano kritično. Kljub temu je bil njegov odnos do marksizma vse do izida njegove naslednje knjige, *Marksizem in literatura* (Marxism and Literature) (1977), zadržan. Razlogi za to so bili različni: od tega, da je bil dolgo prepričan, da Marxova teza o družbeni bazi in nadstavi ne predstavlja najboljšega okvira za razumevanje kompleksne družbene dinamike, do tega, da je bilo njegovo poznavanje marksizma razmeroma šibko. Stvari so se spremenile, ko se je Williams z marksizmom seznanil podrobneje. Boljše poznavanje te teoretske šole mu je namreč pokazalo, da je Marx kljub določenim omejitvam ponuja veliko uporabnih izhodišč

16 Leta 1966 je na primer izdal *Moderno tragedijo* (Modern Tragedy), dve leti pozneje pa še *Dramo od Ibsena do Brechta* (Drama from Ibsen to Brecht).

za razmišljanje o kulturi in da poleg klasičnega marksizma obstaja še šola nedogmatičnega *novega* (oziroma *kritičnega* ali *zahodnega*) *marksizma*, ki učinkovito presega nekatere Marxove najbolj problematične poudarke. Williams je skladno s tem v *Marksizmu in literaturi* razglasil, da se mu zdaj zdi ravno marksizem, znotraj tega pa še posebej novi marksizem, najboljša pot za preseganje leavisovskega romantičnega razumevanja kulture kot področja, ki lebdi nekje nad vsakdanjimi praksami ljudi, oziroma da se zdaj tudi sam razume za marksista. Da bi razumeli pomen Williamsovega obrata k marksizmu in navsezadnje tudi razvoj kulturnih študij na splošno, ki je vse do danes v pomembni meri pod vplivom te teoretske struje, si pogledjmo nekoliko podrobneje, kaj marksizem sploh je.

2.2.2.1 Marksizem

»Filozofi so svet vedno zgolj na različne načine interpretirali, toda stvar je v tem, da ga je treba spremeniti.« (Marx, 2002: 173)



Karl Marx

Marksizem je filozofska šola, ki izhaja iz dediščine prispevkov **Karla Marxa** (1818–1883) in **Friedricha Engelsa** (1820–1895). Da bi spoznali marksizem, se moramo torej najprej spoprijeti s temi osnovami, pri čemer bomo Engelsa, ki je bil v tem tandemu manj pomembna figura, preskočili in se bomo osredinili zlasti na Marxa, avtorja, za katerega nekateri pravijo, da ga po vplivu na mišljenje sodobnega človeka dosegata le še Jezus Kristus in Sigmund Freud (glejte: Jenks, 1993: 66).

Marx je svoje delo utemeljil na kritičnem branju filozofije **Georga Wilhelma Friedricha Hegla** (1770–1831). Hegel je bil v prvi polovici 19. stoletja tako rekoč absolutna filozofska avtoriteta, tako da je Marx od njega prevzel številne ideje in koncepte (na primer dinamično razumevanje zgodovine, vzajemno (družbeno) konstituiranje zavesti, ki zajema odnose gospostva (gospodar/suženj), metodo dialektike in podobno). Vseeno pa Marx Hegla ni prevzel v celoti. Njegove koncepte je v marsičem predrugačil, zlasti pa je podal povsem novo razumevanje človeka in zgodovine.

Hegel je svoje ideje prvič predstavil v zaokroženi obliki v *Fenomenologiji duha* (*Phänomenologie des Geistes*) (1807). Tu je opisal, kako naj bi Absolutno (popolna identiteta idealnega in realnega,

subjektivnega in objektivnega itn.) skozi eksternalizacijo v Duh začelo misliti samo sebe. Konkretno naj bi šlo za razvoj različnih oblik življenja, katerih najvišja oblika je ravno človek oziroma njegovo mišljenje. Umetnost, če se osredinimo zgolj na razvoj različnih oblik človeške zavesti, je na primer Hegel razumel kot najnižjo stopnjo človeške refleksije, saj naj bi se Duh na tej ravni izražal zgolj čutno. Tak način mišljenja naj bi prevladoval v antičnih civilizacijah, v srednjem veku pa naj bi ga zamenjala religija, ki je kot oblika refleksije višja, saj vzpostavlja abstraktne kategorije (koncept Boga kot vseobsegajoče ljubezni; ker so bili starogrški bogovi_ še vedno zelo podobni ljudem, je Hegel sklepal, da je bilo v antiki mišljenje še vedno ujeto v različne konkretne predstave). V novem veku naj bi po Heglu sledila še filozofija, ki presega tudi religijo: medtem ko naj bi bila religija najvišja neracionalna manifestacija uma, je filozofija racionalna, s tem pa glede na to, da naj bi bilo realno racionalno in racionalno realno, tudi točka, ko Absolutno pride do samospoznanja. Ko se to zgodi, se po Heglovem prepričanju pokaže, da ljudje ustvarjamo sami sebe, s tem pa tudi, da smo svobodni in tudi (zaradi interpersonalne logike procesa samozavedanja) odgovorni drug drugemu oziroma skupnosti (ki jo po Heglu najbolje uteleša država v obliki ustavne monarhije) (povzeto po: Hegel, 1998). Tu moramo sicer pripomniti, da Hegel umetnosti, religije in filozofije ne razume kot treh časovno ločenih stadijev v razvoju človekove zavesti. Po njegovem mnenju so vse tri prisotne ves čas, le Duh naj bi se najprej izražal skozi umetnost (antika), pozneje skozi religijo (srednji vek) in končno skozi filozofijo (novi vek).

Heglove ideje se verjetno slišijo vsaj nekoliko nenavadno, toda njegove koncepte moramo razumeti kot odgovor na Kantovo tezo v *Kritiki čiste uma* (*Kritik der reinen Vernunft*) (1781), da človek zaradi omejenosti svojih spoznavnih zmognosti¹⁷ resničnega sveta (stvari-za-sebe) ne moremo spoznati. Na ta Kantov izziv se namreč nihče ni znal odzvati, Hegel pa je, kot smo videli, ponudil intrigantno rešitev, po kateri posamezniki mogoče res sveta ne moremo spoznati, lahko pa do spoznanja pridemo intersubjektivno vsi skupaj: posamezniki_, narava, okolje, skratka, to, kar je sam pojmoval kot Duh.

Ključni moment pri tem gibanju k spoznanju in samospoznanju je vzajemna konstitucija zavesti, ki jo Hegel poda v obliki znamenite dialektike gospodarja in sužnja. Njegov argument je bil, da se posamezniki_ lahko konstituiramo kot subjekti šele v odnosu do drugega_ (sočloveka), pri čemer je naš prvi impulz želja, da bi priznanje samih sebe od drugega_

17 O svetu razmišljamo skozi kategorije časa in prostora, kar pa ne pomeni, da ne obstajajo še kakšne druge, le da jih sami ne poznamo; o odnosu med pojavi razmišljamo v terminih vzročnosti, čeprav – strogo gledano – vzrokov ne moremo spoznati (zgolj sosledja dogodkov) itn.

preprosto izsilili, konkretno tako, da bi ga_ premagali ali celo fizično uničili. Težava pri tem je edino, da v obeh primerih sicer zmagamo, vendar pa priznanja vseeno ne dobimo, saj če drugega_ uničimo (ubijemo), ni nikogar več, ki bi nas priznal, če si ga_ podredimo (skrajni primer tega je, da ga_ naredimo za sužnja), pa tudi ne bo pomagalo, saj je priznanje, ki ga dobimo od nepomembnega_ sužnja_, brez vrednosti. Ker priznanje res šteje zgolj, če ga dobimo od nekoga, ki nam je enakovreden_, je torej naša edina možnost, da drugega_ priznamo za enakega in z njim_ stopimo v odnos spoštljivega dialoga, kar ne omogoča zgolj zagona spoznavnega procesa skozi izmenjavo različnih mnenj, ampak je tudi ontološka osnova demokracije.

V povezavi s procesom spoznavanja sveta Hegel poudarja, da ta poteka na poseben način, ki ga je sam opredelil kot *dialektiko*. Po njegovem mnenju se namreč na vseh ravneh življenja porajajo različna nasprotja, pri čemer pa njihova razrešitev ne pomeni (klasičnega logičnega) ugotavljanja, katera izmed dveh propozicij (teza ali antiteza) je pravilna, ampak preseganje (*aufhebung*) obeh z bolj abstraktnimi propozicijami (sintezami), ki od obeh strani, tj. od teze in tudi antiteze, vzamejo racionalno jedro in oblikujejo višjo raven artikulacije. Ker so v sintezah torej ohranjeni racionalni momenti več ravni, postajajo po Heglu naši koncepti vedno bolj duhovni. Eden izmed klasičnih primerov Heglovega dialektičnega trikotnika je opozicija univerzalno (teza) in partikularno (antiteza) ter njuna sinteza individualno, v kateri je ohranjeno racionalno jedro obeh, tj. da smo posamezniki_, stvari in podobno vedno del neke širše vrste pa tudi njeno izvirno (enkratno) pojavljanje.

Po Heglu je zgodovina sveta torej v prvi vrsti zgodovina zavesti: njenih pojavnih oblik in njenega postopnega napredovanja k samospoznanju. S tem pa se Marx ni strinjal. Pod vplivom (takrat) kontroverznega filozofa **Ludwiga Feuerbacha**¹⁸ je namreč trdil, da temeljna značilnost človeške eksistence ni *idealističen* razvoj zavesti (in njenih idej – zato idealizem), temveč ravno nasprotno *materialna*: človekov aktiven odnos do narave, tj. *delo*. V enem izmed svojih zgodnjih spisov,¹⁹ *Nemški ideologiji* (Die deutschen Ideologie), je tako zapisal, da je delo način našega preživetja, temeljna oblika izražanja naših ustvarjalnih impulzov, značilnost, po kateri se razlikujemo od živali, in navsezadnje tudi osnovni mehanizem združevanja posameznikov_ v družbo. Ljudje tako vedno delamo v skupinah, če po naključju delamo sami, pa vseeno verjetno delamo nekaj, kar bo tako ali

18 Kontroverznega zato, ker je v svojem delu postavil šokantno tezo, da je Bog zgolj človeška projekcija lastnih želja po popolnosti v abstraktni ideal, s tem pa povsem človeška kategorija in ne resnično bitje.

19 Za katerega pa Marx ni našel založnika, ki bi ga bil pripravljen izdati. Knjiga je tako izšla šele dolgo po njegovi smrti, leta 1932.

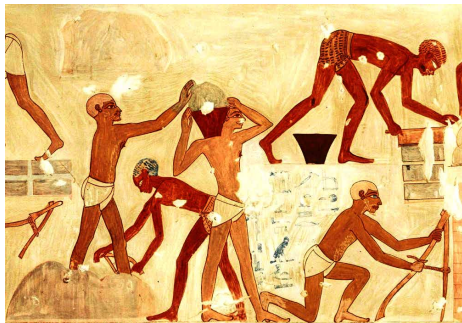


drugače prišlo tudi do drugih ljudi (kot dobrina, informacija ...) (Marx, 2002b: 99). Ker se različne oblike zavesti pojavljajo šele kot *posledica* tega našega delovno naravnaneega odnosa do okolja, se je torej treba po Marxu vsake resne analize družbe lotiti s tega materialnega konca, ne pa pri njeni posledici, zavesti.

»Ne določa (človekova) zavest življenja, marveč življenje določa zavest.« (Marx, 2002a: 181)

Ampak kaj vse to pomeni? Na neki povsem splošni ravni vsekakor to, da je Marx s preusmeritvijo analize od zavesti k delu Hegla postavil na glavo in s tem prispeval h koncu prevlade nemškega idealizma v filozofiji tistega časa. Toda to je le del zgodbe. Drugi del, za oblikovanje Marxove teorije pomembnejši, je ta, da je *materialistična* analitična osredotočenost Marxa usmerila k povsem novim vprašanjem. Ključno izmed teh je bilo *vprašanje o družbeni organiziranosti dela*. Če se namreč strinjamo s tem, da je delo osrednja dejavnost, prek katere ljudje šele postajamo ljudje, in da je delo v svojem bistvu vedno družbeno, nas mora zanimati, *kako konkretno* si ljudje delo porazdeljujejo oziroma je *družbeno organizirano*. Marxov odgovor povzema jedro njegove filozofije kot celote: delo je – in je v večjem delu človeške zgodovine vedno tudi bilo – organizirano tako, da *si en (manjšinski) družbeni razred prisvaja rezultate dela drugega (večinskega) razreda*.

»Zgodovina in vsa od takrat obstoječa družba je zgodovina razrednega boja« (Marx, 2002c: 246).



Suženjsko delo v starem Egiptu

Marx tako pravi, da je v *sužnjelastništvu*, prvi veliki zgodovinski obliki organizacije dela, ki je nasledila primitivno, vendar egalitarno *praskupnost* z začetkov človeške zgodovine, peščica sužnjelastnikov_ lahko živel v brezdelju, ker si je prisvajala rezultate dela množice sužnjev_. V fevdalizmu, ki je nastal iz sužnjelastništva zaradi razvoja proizvodnih sredstev in proizvodnih odnosov, so nadalje fevdalci_ živeli na račun

dela tlačanov_ (ki so v zameno za zemljo morali opravljati tlako na fevdalčevi zemlji). In končno, v *kapitalizmu*, ekonomski ureditvi sedanjosti, kapitalisti_ živijo na račun izkoriščanja delavcev. Marx sicer opozarja, da izkoriščanje v kapitalizmu ni očitno, saj smo tu (v nasprotju s prejšnjimi ureditvami) ljudje načelno svobodni, toda to je zgolj krinka, ki zakriva temeljno dejstvo, da nas kapitalizem sili, da svoje delo na trgu prodajamo pod ceno, s tem pa kapitalistom_ odstopamo del vrednosti tega, kar naredimo (in jim torej omogočamo, da živijo na naš račun) (glejte: Marx, 2002a, 176–180).

Na prvi pogled se zdi Marxova interpretacija zgodovine vsaj nekoliko depresivna. Različne družbene ureditve se spreminjajo, njihovo bistvo – izkoriščanost večinskih razredov – pa ostaja enako. Ampak Marx je bil v resnici optimist. Po njegovi oceni se namreč pri prehodih iz ene ekonomske ureditve v drugo ne spreminja zgolj oblika izkoriščanosti večinskega razreda, temveč se hkrati povečuje tudi *odtujenost od dela*. Zadnja je za pripadnike_ izkoriščanih razredov v osnovi nekaj slabega, saj pomeni, da je njihovo delo v vsakem naslednjem zgodovinskem obdobju vedno bolj nehumano. Toda postopno zaostrovanje odtujitve od dela ima po Marxu na dolgi rok pomemben pozitiven učinek, saj naj bi vodil k temu, da se bodo podrejeni_ v trenutku, ko bodo od dela, s tem pa tudi od svojega lastnega bistva odtujeni_ do konca, zavedeli_ svoje izkoriščanosti in se uprli. Marx je v resnici domneval (to je njegovim spisom dajalo dramatično politično ost), da je odtujenost od dela v kapitalizmu *že* dosegla svoj vrhunec in da se bo torej izkoriščani razred našega lastnega časa, *proletariat*, zelo kmalu uprl in izpeljal *proletarsko revolucijo*. Ključno pri tej je, da po Marxu ta revolucija ne bo zgolj upor proti nekaterim nepravilnostim (kot so to bili na primer kmečki upori v poznem srednjem veku), ampak bo enkrat za vedno opravila z izkoriščevalskimi razmerji med ljudmi v celoti. V novi družbi (*komunizmu*), ki naj bi jo proletarci_ (delavci_) vzpostavili po revoluciji, naj bi tako končno prišli na oblast tisti_, ki delajo, obenem pa naj

bi tudi vsa lastnina postala skupna. To dvojce bo po Marxu zagotovilo, da bo komunizem v resnici postal družba bratstva in enakosti, s tem pa tudi družba, ki stoji na koncu zgodovine, saj razrešitev antagonizmov v sferi produkcije pomeni, da razlogov za kakršne koli spremembe ne bo več (glejte: Marx, 2002c: 254).

Poglejmo zdaj nekoliko natančneje Marxovo razumevanje odtujenosti od dela. V osnovi gre za to, da razvoj tehnologije in izkoriščevalska organizacija dela postopno zaostrejujeta producentovo_ odtujenost od njegovega_ naravnega bistva, tj. dela. To se naj bi dogajalo na štirih ravneh. Delavec_ naj bi bil – zgodovinsko gledano – vedno bolj odtujen:

- *od rezultatov svojega dela* (proizvod, ki ga dela v tovarni, je delavcu_ tuj in nepotreben, poleg tega pa tudi ni ni v njegovi_ lasti);
- *od dela samega* (ker delo ni njegovo, ampak si ga je za majhno mesto prilastil kapitalist_, je delavcu_ delo zunanje, s tem pa neprijetno in izčrpavajoče (po Marxu se delavec_ v kapitalizmu čuti svobodno aktivnega zgolj pri opravljanju tistih najosnovnejših – živalskih – funkcij (pri prehranjevanju, pitju in pri prokreaciji), medtem ko se pri tistem, kar bi moralo biti najbolj človeško (delo), počuti kot žival));
- *od samega sebe* (človek ima zelo različne potenciale in sposobnosti, ki jih uresničuje skozi ustvarjalno in svobodno delovanje v svetu. V tovarni je temu nasprotno reduciran na to, da zgolj ponavlja neke gibe in funkcije, ki so mu jih predpisali drugi); in, končno,
- *od drugih delavcev_* (delavci_ smo drug drugemu zgolj orodje za doseganje lastnih ciljev, tekmeci za službo itn.) (glejte: Marx, 2002b: 86–92).

Na tem mestu velja opozoriti, da se Marxova filozofija zgodovine kot neizbežnega pohoda človeštva od egalitarne praskupnosti prek različnih izkoriščevalskih družbenih ureditev do končne razrešitve vseh napetosti v brezrazrednem komunizmu danes zdi vsaj nekoliko problematična. Njeno implicitno hegelnianstvo (konec zgodovine v bližnji prihodnosti),



Sovjetski plakat, ki slavi peto obletnico revolucije



determinizem (neizbežnost komunistične revolucije) in celo mesijanstvo (konec zgodovine bo tudi odrešitev za človeštvo) težko prepričajo. Prav tako pri Marxu obstaja resen *problem teleologije*: interpretacije sedanjosti v funkciji nekega vnaprej zamišljenega stanja v prihodnosti.²⁰

Nerodne so tudi nekatere njegove vehementne napovedi, ki se preprosto – faktično – niso uresničile. Do proletarskih revolucij na primer ni prišlo, kot je predvideval Marx, v najrazvitejših kapitalističnih državah (v katerih naj bi bila odtujitev od dela največja), ampak navadno v tistih najmanj razvitih;²¹ skupno lastništvo proizvodnih sredstev v državah s komunistično ureditvijo nikakor ni odpravilo vseh konfliktov v družbi in podobno. Dejstvo, da odprava ekonomskih neenakosti v komunizmu ni odpravila konfliktov med ljudmi, je sicer pomembno tudi na abstraktnejši teoretski ravni, saj sugerira, da je človek več kot zgolj ekonomsko bitje. Spomnimo se, po Marxu naj bi človeka zaznamoval zlasti njegov položaj v procesu zagotavljanja sredstev za preživetje družbe, tj. v sferi ekonomije, tako da bi skupno lastništvo proizvodnih sredstev v komunizmu moralo odpraviti tudi napetosti v družbi, kar pa se ni zgodilo, zaradi česar lahko domnevamo, da je človek zaznamovan še s čim drugim kot s svojim položajem v ekonomiji. Na primer s svojo kulturo, mislijo in podobno, skratka, z elementi, ki jih je Marx kot nesprejemljiv hegenijanski idealizem zavrgel.

Kljub vsem tem teoretskim in praktičnim zadregam je Marx še vedno relevanten avtor. Razlog za to je, da je v njegovem delu kljub nekaterim problematičnim konceptualizacijam še vedno veliko zelo prepričljivega in uporabnega. Med temi segmenti njegovega dela sta verjetno najpomembnejša njegova analiza kapitalizma kot ekonomskega sistema in koncept ideologije.

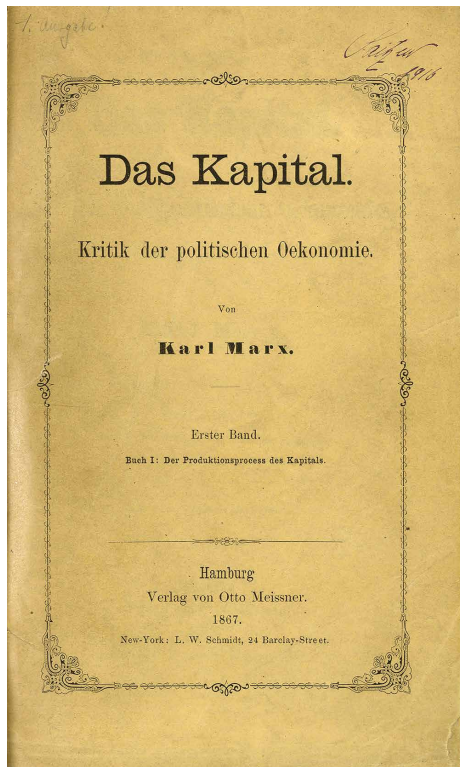
Ustavimo se najprej pri Marxovih analizah *kapitalizma* kot ekonomskega sistema. Te je Marx objavil nekoliko pozneje, ko je ugotovil, da njegova (zgoraj predstavljena) filozofija zgodovine kot teoretska spekulacija sama po sebi ni najprepričljivejša. Da bi torej presegel omejitve

20 Slavoj Žižek opozarja, da Marx v tem pogledu nikakor ne predstavlja materialistične alternative idealističnemu Heglu. Medtem ko Hegel s svojo znamenito trditvijo, da Minerva svoja krila razpre šele zvečer, opozarja, da Misel nujno sledi Biti; Marx z napovedovanjem prihodnosti sugerira nič manj kot to, da Misel Biti prehiteva. Takšno pripisovanje primata Misli napeljuje k sklepu, da je Marx celo večji idealist od Hegla samega (Žižek, 2013: 220).

21 Rusija, Kitajska, Kuba, Madžarska, Jugoslavija, Albanija, Vietnam idr.

abstraktnega teoretiziranja, se je lotil študija ekonomije, da mu bo pomagal njegove ideje prevesti v bolj prizemljene – in navsezadnje preverljive – formulacije. Z na novo usvojenim poznavanjem ekonomije je napisal niz zelo pomembnih del, v prvi vrsti svoj znameniti *Kapital* (Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie), ki je izhajal v več zvezkih v šestdesetih in sedemdesetih letih 19. stoletja. Ta dela so za bralca verjetno manj privlačna od njegovih bolj vihravih mladostnih spisov, toda z njimi je vendarle dosegel natanko to, kar je želel: svoje filozofske ideje je potrdil tudi v terminih ekonomske analize.

Kaj torej Marx pravi o kapitalizmu? Tu ni prostora za podrobnosti, tako da zgolj nekaj ključnih poudarkov. Osnovni izmed teh je, da je kapitalizem, čeprav se na prvi pogled zdi kot ureditev, ki izhaja iz »naravnih«²² podjetniških odnosov med posamezniki, v resnici sistem, ki temelji na izkoriščanju delavcev. Polemizirajoč s klasiki t. i. politične ekonomije (Nicolas de Condorcet, David Ricardo, Adam Smith idr.), ki so trdili, da podjetniki_ služijo denar predvsem zaradi svoje podjetnosti pri uporabi kapitala,²² je Marx vztrajal, da dobiček v resnici nastaja zgolj zato, ker si kapitalist_ prisvaja del rezultatov delavčevega_ dela. Delavec za delo, ki ga uporabi za proizvodnjo blaga, namreč prejme zgolj nadomestilo (mezdo), ki mu omogoča fizično preživetje, medtem ko kapitalist_ vso drugo vrednost, ki jo je ustvaril delavec_, obdrži zase. Konkretno to pomeni, da kapitalist_ res ustvarjalno kombinira različne elemente (cene surovin, delo, stroji itn.), ki so potrebni za proizvodnjo blaga, in tako zagotavlja, da bodo stroški proizvodnje nižji od cene, po kateri bo blago prodal (razlika med enim in drugim je njegov_ dobiček), da pa sistemsko gledano njegov dobiček v resnici izhaja zgolj iz tistega dela vrednosti delavčevega_ dela, ki ga obdrži zase (Marx, 2002f:



22 Na primer z nižanjem stroškov proizvodnje dobrin in podobno. Vse omenjene avtorje sicer umeščamo v kategorijo političnih ekonomistov, ker so razmišljali zlasti o pomenu ekonomije za državo (politiko). Francoski fiziokrati so na primer trdili, da bogastvo držav izhaja iz zemlje (več kot kmetje pridelajo na poljih, bolj bo država prosperirala), angleški avtorji pa so bili – nasprotno – prepričani, da je za državo ključno, da so njena podjetja uspešna na mednarodnem trgu, tako da država kot celota več blaga izvozi kot uvozi.

285–293), saj se vse drugo v spreminjajočih se razmerjih med ponudbo in povpraševanjem porazgubi. Zadnja namreč zagotavljajo, da bi se zaslužki v ugodnih razmerah na trgu, če bi bili plod zgolj čistih kapitalskih operacij, izničili z izgubami v manj ugodnih razmerah (Marx, 2002f: 278–279). Marx v tej povezavi pravi, da je posledica izkoriščanja tudi tisti del kapitalistovega_ dobička, ki nastaja v povsem abstraktnih kapitalskih operacijah (na primer pri borznih špekulacijah), saj noben kapital ne more nastati sam iz sebe. Vedno je posledica dela oziroma, kot pravi Marx, je ublagovljenega *preteklega dela* (Marx, 2002e: 541–542), in če je v pogojih kapitalizma vsako delo že vpeto v razmerja izkoriščanja (prisvajanja dela vrednosti delavčevega_ dela), je kapital, še preden nastopi v dani ekonomski situaciji, vedno že posledica izkoriščanja. Vsaka analiza, ki preskoči to »predzgodovino« kapitala, se torej po Marxu giblje na površini dogajanja, s tem pa v celoti spregleduje bistvo ekonomskih relacij.²³

Drugi še vedno aktualen vidik Marxove misli je njegova obravnava *ideologije*. Za razumevanje tega koncepta je treba najprej stopiti korak nazaj in se vprašati, kako to, da večina ljudi v človeški zgodovini mirno prenaša svojo podrejenost in izkoriščanost. Marx pravi, da gre tu po eni strani za različne zgodovinske razloge. V kapitalizmu je to na primer *industrijska rezervna armada* presežne populacije (Marx, 2002e: 517–518), tj. nezaposleni_, ki grozijo, da bodo zaposlenim_, če se bodo upirali, prevzeli službo. Vseeno pa je po Marxovem mnenju ohranjanje nepravilnih družbenih odnosov mogoče zlasti zato, ker lastništvo materialnih proizvodnih sredstev pomeni tudi lastništvo nad prevladujočimi idejami, vrednotami in načini mišljenja v družbi (Marx, 2002a: 192). Družbena zavest kot sistem idej (skratka, ideologija) naj bi bila v razrednih družbah vedno že izkrivljena, *lažna zavest*, saj izhaja iz povsem parcialnih pogledov (oziroma interesov) zgolj enega samega razreda (in ne družbe kot celote). Izkoriščani posamezniki_ mogoče tako lahko celo nekaj malega slutijo, da z njegovim položajem v družbi nekaj ni v redu, toda ker v svetu idej, ki so jim na voljo, ni nikakršnih konceptov, pojmov ali česar koli podobnega, s katerimi bi svojo izkoriščanost sploh lahko mislili_, ne morejo drugače, kot da obstoječe razmere prepoznajo kot edine mogoče in se z njimi sprijaznijo. Oziroma krivdo napačno pripisujejo razlogom ali družbenim skupinam, ki jih v svojih omejenih konceptualnih horizontih edine poznajo, na primer imigrantom_. Še ena priljubljena tarča ideološko slepega razmišljanja so različne skrivnostne sile, ki naj bi po številnih teorijah zarot obvladovale usodo celotnega človeštva. Po eni izmed teh naj bi največje letalske družbe iz svojih letal načrtno spuščale kemikalije (*chem-trails*), s katerimi zastrupljajo ljudi, naravo in pridelke na poljih ter ustvarjajo

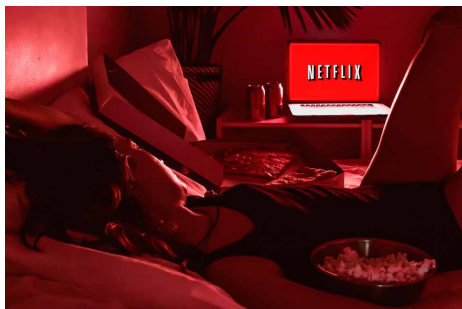
²³ Marx je klasično ekonomijo posledično opredelil kot »vulgarno« (v smislu: površinsko).

umetno vreme. V trenutku pisanja teh vrstic je sicer še posebej priljubljena teorija *Quanon*, po kateri naj bi dogajanje v svetu obvladovala skrivnostna kabalistično-satanistična pedofilska klika ameriških demokratov_, ki se ukvarja s preprodajo otrok za spolne zlorabe. S to kliko naj bi ob ponovni izvolitvi za predsednika obračunal Donald Trump, ko Trump na volitvah leta 2020 ni zmagal, pa se je med Quanonovci pojavila informacija, da je to zgolj del načrta, saj naj bi Trump in njegovi podporniki_ inavguracijo demokratskega predsednika Joa Bidna izrabili za aretacijo in eliminacijo vseh prisotnih. Po eni izmed napovedi se naj bi istočasno v Dallasu (kjer je bil leta 1962 umorjen) pojavil tudi John F. Kennedy (še vedno živ in zdrav) in kot resničnega predsednika ZDA potrdil Donalda Trumpa. Ko se nič od tega ni zgodilo, Quanonovci svoje vere seveda niso izgubili. Kmalu so se namreč pojavile teze, da so neuresničene napovedi v resnici del nekega še bolj zvitega in skrivnostnega načrta ...

V zadnjem času se pojavljajo tudi teorije, po katerih naj bi svet obvladovale transspolne osebe (v teorijah zarod poimenovane kot »transgenderji«). Te naj bi se navzven sicer kazale v obliki običajnih ljudi, v resnici pa so v preteklosti spremenili spol, in to celo večkrat. Med njimi naj bi bila Taylor Swift, med tistimi, ki so spremenili spol večkrat, pa se omenja tudi Luka Dončič.

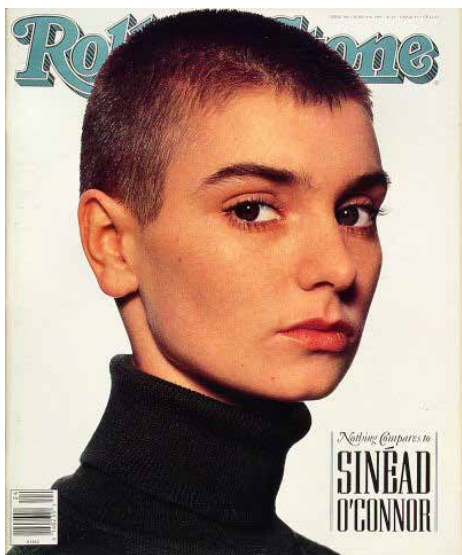
Vseeno pa pojma ideologije kot lažne zavesti ne smemo razumeti preveč dobesedno. Jorge Larrain opozarja, da pojem ideologije pri Marxu ne pomeni, da pripadniki_ vladajočega razreda pripadnike_ podrejenih razredov zavajajo zavestno – v smislu preišljene manipulacije. Stvari v resnici delujejo na bolj abstraktni, sistemski ravni: resničnost ekonomskih odnosov sama oblikuje svet vladajočemu razredu ustreznih samoumevnosti, zunaj katerih ne zmoremo misliti (Larrain, 1997: 59).

Za ilustracijo pogledjmo Murdockovo in Goldingovo študijo sodobnih medijev. Avtorja pravita, da so velike medijske korporacije, ki s svojimi vsebinami pomembno usmerjajo naše razumevanje sveta, sicer res v rokah predstavnikov vladajočega razreda (kapitalistov_), vendar pa to ne pomeni, da vladajoči_ svojo ideologijo vsiljujejo na način preišljenih manipulacij. Lastništvo množičnih medijev namreč ne pomeni, da so lastniki_ nujno zainteresirani za vsebine, ki so skladne z njihovimi razrednimi interesi. Kar jih zanima, je zgolj dobiček, tega pa lahko prinesejo tudi vsebine, ki so do kapitalizma kritične. Murdock in Golding tako pravita, da ideološke pristranskosti medijev ne zagotavljajo manipulativne intence lastnikov_, ampak že sami *tržni (kapitalistični) pogoji* delovanja množičnih medijev. Gre za podrobnost, da morajo mediji, če želijo biti uspešni, ponujati vsebine, ki so skladne z obstoječimi estetskimi, političnimi,



majo druge izbire, kot da ponujajo preproste in vsečne vsebine (*Netflix, anyone?*), te pa v praksi pomenijo, da v medijih (od časopisov do družbenih omrežij) spremljamo bolj ali manj zgolj konvencionalne, preproste, hitro vsečne prispevke, oddaje, objave in podobno. Ključno pri tem je, da so te preproste in vsečne vsebine utemeljene na dominantnih vrednotah, kar v končnem seštevku ne pomeni nič drugega, kot da komercialno motivirano prilagajanje potrošnikom_ zgolj reproducira tiste poglede na svet, ki obstoječo družbeno ureditev konstruirajo kot edino mogočo oziroma pravilno (povzeto po: Strinati, 1998: 139–142).

Zgovorna ilustracija je z začetka devetdesetih let, ko je na popularno-glasbeni sceni zasijala zvezda mlade irske pevke Sinead O'Connor. Njena skladba iz leta 1990, »Nothing Compares 2U« je bila prva globalna uspešnica novega desetletja in zdelo se je,



Sinead O'Connor

svetovnonazorskimi in drugimi vrednotami potrošnikov_, saj jih ti drugače ne bodo spremljali, mediji pa posledično ne bodo mogli več služiti z oglasi (kdo bo oglaševal v medijih brez občinstva?). Mediji torej zaradi narave trga (kjer je dobiček odvisen od spremljanosti) ni-

majo druge izbire, kot da ponujajo preproste in vsečne vsebine (*Netflix, anyone?*), te pa v praksi pomenijo, da v medijih (od časopisov do družbenih omrežij) spremljamo bolj ali manj zgolj konvencionalne, preproste, hitro vsečne prispevke, oddaje, objave in podobno. Ključno pri tem je, da so te preproste in vsečne vsebine utemeljene na dominantnih vrednotah, kar v končnem seštevku ne pomeni nič drugega, kot da komercialno motivirano prilagajanje potrošnikom_ zgolj reproducira tiste poglede na svet, ki obstoječo družbeno ureditev konstruirajo kot edino mogočo oziroma pravilno (povzeto po: Strinati, 1998: 139–142).

šnica novega desetletja in zdelo se je, da glasbenice na poti k slavi ne more ustaviti nič. Potem pa je O'Connor storila dve neobičajni potezi. Najprej je zavrnila nastop na nekem koncertu, ker se je ta začel z ameriško himno, kmalu zatem pa je sredi televizijske oddaje pred kamerami raztrgala sliko papeža in občinstvo pozvala, da naj se začne »boriti proti resničnemu sovražniku«. Načelno sicer velja, da zvezdnikom izzivalna dejanja pri njihovi prepoznavnosti ne škodijo, toda to drži zgolj v primeru, če se ne dotikajo resnih tem (političnih, ideoloških, verskih in podobno). O'Connor pa je naredila ravno to. S svojima dejanjema je postavila pod vprašaj dva brezprizivna simbola, okrog katerih se vrtil kulturni univerzum sodobnih zahodnih družb, tako da je iz medijev

v trenutku izginila. Tisk o njej ni več poročal, na radijskih in televizijskih postajah njenih skladb niso več predvajali: preprosto ni je bilo več. Oziroma povedano z drugimi besedami: postala je orwellovska *ne-oseba*. Tu pa se vračamo k zgoraj povedanemu. Mediji Sinnead O'Connor niso odtegnili pozornosti zaradi tega, ker bi bili njihovi lastniki nujno osebno zainteresirani za ohranjanje ideoloških samoumevnosti (na primer, da moramo spoštovati ameriško himno ali papeža), ampak preprosto zato, ker je mlada pevka zaradi svojih potez postala sporna osebnost, mediji pa si v kontekstu neusmiljenega boja za občinstvo preprosto ne morejo dovoliti, da bi jih kdor koli povezal s čimer koli spornim. Tako bi namreč lahko izgubili del svojega občinstva, s tem pa tudi denarja oglaševalcev, manj denarja od oglaševalcev pa pomeni manj denarja za program, s tem pa še manj oglaševalcev in tako naprej do propada programa/časopisa/Instagram profila/česar koli.

V okoliščinah neizprosne boja za občinstvo lahko seveda medije razumemo. Toda razumeti je treba tudi to, da takšne prakse občinstvu – sistemsko gledano – nenehno odtegujejo kakršne koli drugačne poglede na svet, kar v končnem seštevku pomeni, da nas s svojim ravnanjem počasi, a učinkovito oblikujejo v pasivno in nereflktirano občinstvo, ki bo v naslednjem krogu s svojim povprečnim okusom in z zdravim razumom medije sililo v še večjo proizvodnjo vedno istega. Spomnimo se ameriškega napada na Irak, ki ga je večina Američanov_, čeprav so bili argumenti za to dejanje, ki jih je iz rokava vlekli predsednik Bush mlajši, privlečeni za lase, ne le da sprejela z velikim navdušenjem, ampak je tudi sama zelo goreče in z različnimi pritiski prispevala k ideološki homogenizaciji medijskega prostora. Ko je Madonna kmalu po napadu izdala protivojni spot *American Life*, so jo ravno grožnje z bojkotom občinstva (in ne uradna cenzura, državni pritiski ali kaj podobnega) prisilile, da si je premislila. Podobno so morali producenti NBC protivojno razpoloženega Martina Sheena, ki je v tistem času nastopal v priljubljeni nadaljevanki *Zahodno krilo* (*The West Wing*), »trdo prijeti« zgolj zaradi pritiska gledalcev_. Kakor koli obračamo, ideoloških učinkov trga ne moremo odmisлити.



Prizor iz kontroverznega Madonninaega videa *American Life*

Povedano v praksi pomeni, da logika ekonomske organizacije kapitalizma (pri čemer je osnovni imperativ dobiček) že sama po sebi zagotavlja ideološko poenotenje družbe, pa čeprav je ta družba lahko sicer – kot na primer kapitalizem – utemeljena na ideji svobode. Tu pa moramo biti pozorni: navsezadnje je tudi že ideja *svobode* ideološki konstrukt. Pojavila se je šele z vzponom meščanstva kot ideološki odraz in hkrati legitimacija meščanske zahteve po svobodnem trgu (samo tako lahko namreč trgovci neomejeno trgujejo oziroma služijo) in še danes predstavlja enega izmed osrednjih normativnih okvirov meščanskega doživljanja sveta: individualizma (v nasprotju v vrednotami solidarnosti oziroma skupnosti, na katerih

temeljijo družbenokritična gibanja). Ključno pri tem je, da je uspešnost takšnega univerzaliziranja nekega v osnovi povsem partikularnega ideološkega konstrukta v veliki meri zasluga ravno različnih popularnih tekstov. Vzemimo za ilustracijo hollywoodsko uspešnico *300* (Zack Snyder, 2006). Celovečerec pripoveduje o dogodku, ki je sicer v osnovi resničen, a je v filmu podan skozi povsem sodoben ideološki okvir. Resnični dogodek je bil napad velikanske perzijske vojske (cca 100.000) mož na Grčijo leta 480 pr. n. št., v katerem se je napadalcem zoperstavila zgolj peščica (300) Špartancev v ozki dolini pri Termopilah. Da bi junaštvo Špartancev poudaril, je film marsikaj poenostavil, toda – strogo gledano – ideološki moment je drugje: ko se špartanski kralj odloča, ali se bo postavil po robu Perzijcem (in s tem sebe in svoje vojake zapisal gotovi smrti), se na koncu na prigovarjanje kraljice vseeno odloči za boj z argumentom, da je treba svobodo

braniti za vsako ceno. Težava je tu ta, da v antiki v resnici nikomur ne bi niti padlo na pamet, da bi se boril za svobodo v danes uveljavljenem smislu. Takrat so se ljudje in države borili za prevlado, slavo in podobno, tako da sentimentalnosti na temo svobode ne bi niti razumeli. (Iz zgodovinskih virov sicer vemo, da so se Špartanci v resnici odločili sprejeti boj zaradi nekega povsem drugega razloga: ker so častili *kalos thanatos*, lepo



smrt, ki je bila za pravega Špartanca lahko zgolj smrt v boju.) S pripisovanjem ideala svobode Špartancem gre torej za tipično ideološko operacijo postavljanja sodobnih kapitalističnih vrednot v preteklost, s tem pa za njihovo prikazovanje na način naravnosti oziroma večnosti, pa čeprav gre za neke povsem partikularne sodobne poglede.



Slovenski navijači v Planici

Ni pa nujno, da razbiramo ideološke razsežnosti popularnih tekstov na tako zelo abstraktni ravni; pogosto so povsem konkretni. Primer je šport. Da se posamezniki ukvarjamo s športom – vadbo telesa v najsplošnejšem smislu besede –, je seveda čisto v redu. Nerodno je edino, da je šport v sodobnih družbah organiziran kot *tekmovanje*, in to navadno tekmovanje predstavnikov različnih *držav*. To namreč v praksi pomeni, da se s športom, kot ga prakticiramo in spremljamo na prireditvah, v medijih in podobno, naturalizirata vsaj dva izrazita ideološka konstrukta. Prvi je ideja tekmovalnosti. To je tipično kapitalistična vrednota (ki gradi na že omenjeni kapitalistični vrednoti individualizma), po kateri je družba sestavljena iz posameznikov_, katerih osnovni motiv je, da se uveljavijo drug_ nasproti drugemu_ (namesto da bi med seboj sodelovali). Če je šport organiziran kot niz tekmovanj, se tekmovalnost v tem smislu vzpostavlja kot neke vrste ideal na splošno, pri čemer pozabljamo, da bi lahko to isto prakso organizirali tudi drugače – na primer kot sodelovanje, pomoč, skupno premagovanje ovir in podobno. Druga problematična razsežnost obstoječe organizacije športa je ta, da so tekmovanja pretežno organizirana po nacionalnih državah. To namreč pomeni, da posamezniki_ niti nimamo druge možnosti, kot da navijamo za »svoje« (še komentatorji_ pogosto govorijo o reprezentancah kar v prvi osebi množine), s tem pa se zgolj utrjuje ideologija naroda oziroma – natančneje – ločenosti ljudi na različne umetno postavljene skupine ljudi.

Ideološke elemente lahko prepoznamo tudi v popularni glasbi (po-udarek na zabavi, ki je značilen za to zvrst glasbe, lahko v praksi pomeni nezanimanje za obstoječo družbeno realnost (eskapizem)), v mainstream filmu (preproste zgodbe s *happy endi* nas utrjujejo v prepričanju, da je svet pravičen in da se bodo problemi prej ali slej rešili), oglaševanju (v katerem se srečo enači s kopičenjem materialnih dobrin), videoigricah (v katerih je treba doseči vedno nov *level*, kar je spet izraz vrednote tekmovalnosti oziroma produktivnosti) in podobno. V resnici je analiza ideologije še najzanimivejša v povsem konkretnih primerih, toda tu ni prostora, da

bi se spuščali v takšne podrobnosti. To prepuščamo kritični imaginaciji bralcev_ samih, saj se kulturne študije v resnici začnejo šele, ko tudi sami prepoznavamo ideološke prvine različnih tekstov, s katerimi se srečujemo.



Marx sam je koncept ideologije v svojih poznejših delih sicer nadomestil s konceptom *blagovnega fetišizma*. Tu gre za tezo, da blago v kapitalizmu privzema značaj objektivne realnosti, neodvisne od ljudi, čeprav je v resnici vedno zgolj produkt človekovega dela, in to ne le v dobesednem smislu, da ga je izdelal človek, ampak tudi v temeljnem marksističnem smislu, da je nastalo v *izkoriščevalski* organizaciji proizvodnje, pri čemer si rezultate delavskega dela prisvajajo kapitalisti_.

Ta temeljna družbena narava blaga torej ostaja v blagu kot takšnem, nizu dobrin, ki nas obkrožajo, skrita, posamezniki_ pa posledično živimo v svetu, za katerega se nam zdi, da je sestavljen iz povsem neproblematičnih predmetov (to je blagovni fetišizem: blago dojemamo zgolj na njegovi površini), ki si jih želimo nabrati čim več. Problem je tu dvojen. Prvič, s takšnim dojetjem oziroma delovanjem zgolj pomagamo reproducirati kapitalistično ekonomijo (ta brez našega povpraševanja po vedno novih dobrinah ne bi mogla obstajati), in drugič, tako pomagamo reproducirati tudi njeno temeljno krinko, preoblikovanje nečesa nenaravnega in problematičnega (izkoriščanja) v nekaj, kar je na koncu videti kot povsem naravno in neproblematično (na trgu dostopno blago s svojo na videz »objektivno« in »nevtravno« vrednostjo – ceno –, za katero se zdi, da je nastala v odnosu med različnimi vrstami blaga (v konkurenci itn.), ne pa v odnosu med različnimi posamezniki_)²⁴ (Marx, 2002e: 472 in naprej; glejte tudi Balibar, 2002: 66–70). Da niti ne govorimo o tem, da vse skupaj pomeni, da ljudje stopamo v odnose z drugimi ljudmi vedno bolj prek te postvarele realnosti objektiviranega blaga, sami medčloveški odnosi pa posledično pridobivajo videz odnosov med stvarmi.²⁵

24 Cenno nekega blaga potrošniki_ tipično razumemo kot objektivno danost, čeprav je v njej v resnici skrita cela serija izkoriščevalskih operacij, ki stojijo v ozadju proizvodnje danega izdelka. Cena manga v veleblagovnici je tako na primer za nas pač cena manga, pri čemer ne vidimo, kako je za to, da je sploh lahko prišlo na police, moralo veliko ljudi delati v slabih pogojih za premajhno plačo itn.

25 To zadnje je sicer že izpeljava, ki so jo iz Marxovih nastavkov naredili nekateri mlajši avtorji (na primer madžarski novi marksist György Lukács), ampak jo vseeno omenjamo, saj lepo ilustrira pojasnjevalno intenco Marxovega koncepta blagovnega fetišizma.

Tako kot s konceptom ideologije je Marx tudi s konceptom blagovnega fetišizma poskušal pokazati, da je kapitalistična ureditev izkoriščevalska, a da njene raznovrstne simbolne operacije izkoriščanim onemogočajo uvid v to njeno resnično bistvo (preprosto povedano, gre za to, da v kapitalizmu dogajanje v sferi menjave popolnoma zakrije realnost sistema, ki se dogaja na ravni proizvodnje). V tej luči in v luči vsega zgoraj povedanega bi zdaj moralo biti razumljivo Marxovo vztrajanje, da je za razumevanje družbenega nujno predvsem razumevanje ekonomije, pri čemer Marx ekonomije ne razume v zdravorazumskem smislu kot sfere različnih sil proizvodnje, menjave in potrošnje, ampak bolj ambiciozno kot dinamično polje temeljnih materialnih odnosov med ljudmi, kjer lahko razberemo nič manj kot samo bistvo družbene resničnosti. Tu pa se začenejo stvari zapletati: danes se strinjamo, da Marxovi poudarki v tej smeri niso brez soli (nesporno je, da je za razumevanje družbene dinamike zelo pomembno razumevanje njene ekonomske dinamike), toda po drugi strani bi vseeno težko našli teoretika, ki bi se v celoti strinjal z Marxovim pripisovanjem vsestranskega *vzročnega primata* ekonomiji (*ekonomski determinizem*). Dokončnega strinjanja o tem, v kakšni meri je bil Marx res ekonomski determinist, sicer ni (glejte: Strinati, 1998: 130 in naprej). Številni avtorji namreč poudarjajo, da Marx ekonomijo in ideologijo v resnici razume dialektično, tj. kot dve sferi, ki se že v jedru konstituirata vzajemno (po Heglu nasprotujoči si koncepti ne stojijo nasproti na način identitete ali razlike, ampak na način vzajemne pogojenosti). Ne glede na to pa ostaja dejstvo, da je v samem središču Marxovega razmišljanja predpostavka o *družbeni bazi* (proizvodna sredstva in proizvodni odnosi) in *družbeni nadstavbi* (politika, kultura, umetnost itn.), pri čemer *baza določa nadstavbo*, kar v osnovi vendarle pomeni, da Marx ekonomiji pripisuje vzročni primat. V *Nemški ideologiji* Marx na primer večkrat poudarja, da ekonomija, ki jo razume kot »sfero dejansko dejavnih ljudi in njihovega dejanskega življenjskega procesa« (Marx, 2002a: 177), kot družbena baza *določa* splošni značaj družbenih, političnih in duhovnih procesov v življenju. Naslednji citat je v tem pogledu značilen:

»Morala, religija, metafizika in vsa druga ideologija z odgovarjajočimi oblikami zavesti ni neodvisna. Nima zgodovine, razvoja; zgolj ljudje, ki razvijajo svojo materialno proizvodnjo in materialne odnose, se spremenjajo, skupaj s svojo realno eksistenco, mišljenjem in produkti tega mišljenja.« (Marx, 2002a: 180–181)

Zgovoren je tudi uvod v *Prispevek kritiki politične ekonomije* (Zur Kritik der Politischen Ökonomie), kjer Marx pravi, da sprememba ekonomskih temeljev družbe neogibno proizvede tudi spremembo njene nadstavbe (Marx, 2002g: 425). To pa so poudarki, ki so problematični.

Stvari, postavljene tako, namreč ne pomenijo zgolj vprašljivega determinizma, ampak tudi še posebej sporen *redukcionizem*. Kajti čeprav se mogoče lahko strinjamo s tem, da je področje ekonomije tako ali drugače ključna dimenzija v človeški družbi, ostaja vprašanje, ali je to res *edino* področje, ki šteje. Mnogi Marxu sicer povsem naklonjeni teoretiki_ se s čim takim vsekakor niso strinjali, pri čemer so se še posebej goreče razprave kresale okrog statusa *kulture*. Ali je mogoče, da tudi kulturo razumemo kot nekaj, kar bi bilo že *v celoti* določeno z ekonomskimi razmerji? Mar niso za človeka in njegove dejavnosti značilne tudi refleksija, inovativnost, razumevanje in podobno? Navsezadnje je področje kulture nasproti ekonomiji vsaj delno avtonomno in lahko, v skrajnem primeru, tudi samo vpliva na ekonomijo. Med avtorji_, ki so Marxov redukcionizem postavljali pod vprašaj in ki so poskusili izdelati pojasnjevalno bolj niansirane teoretske nastavke, so bili tisti_, ki so pozneje navdahnili tudi Raymonda Williamsa. Za razvoj kulturnih študij sta bila pomembna zlasti dva.



Louis Althusser

Prvi je francoski filozof **Louis Althusser** (1918–1990), ki je marksizem povezal s strukturalizmom. Poudarek, s katerim je segel prek omejujočih okvirov Marxovega ekonomskega redukcionizma, je njegova teza o *relativni avtonomiji ideologije*. Razvil jo je v svoji znameniti razpravi *Ideologija in ideološki aparati države* (*Idéologie et appareils idéologiques d'état. Notes pour une recherche*) (1970).

Althusser je svoje razmišljanje utemeljil na podmeni, da za reprodukcijo kapitalističnega proizvodnega sistema ne zadošča zgolj reprodukcija njegovih materialnih pogojev. Po njegovem mnenju se mora za normalno delovanje tega sistema reproducirati tudi delovna sila, in to ne tako kot pri Marxu zgolj v golem fizičnem smislu, kjer se delavci_ morajo naspiti, najesti in podobno, da bodo naslednji dan sploh spet sposobni za delo. Po Althusserju je namreč prav tako pomembno tudi, da se delavci_ naučijo podrejanja pravilom obstoječega reda oziroma, povedano nekoliko drugače, da sprejmejo ideologijo delavca_, a se torej tudi sami razumejo za delavce in jim je normalno, da zjutraj vsak dan vstopajo zgodaj in gredo v slabo plačano služno in podobno. To pa je naloga, ki jo v kapitalizmu opravljajo *ideološki aparati države*. Ideološki aparati države so po Althusserjevem mnenju sicer sorazmerno

novi, saj so – zgodovinsko gledano – poslušnost podrejenih razredov nekoč zagotavljali zlasti *represivni aparati države* (vojaška, policijska, sodišča, inkvizicija, zapori itn.) s spektakularnim ²⁶fizičnim nasiljem ali vsaj z grožnjo fizičnega nasilja. Toda ideološki aparati države zaradi svoje novosti ali manjše grozljivosti niso prav nič manj učinkoviti. Althusser kot tipične primere ideoloških aparatov izpostavlja šolo, družino, cerkev, pravo, sindikate, medije, kulturo in podobno, pri čemer pravi, da ti dosega enak učinek kot represivni aparati države (poslušnost podrejenih) že zgolj s tem, da posameznike_ konstruirajo v subjekte ideologije (glejte: Althusser, 2000: 69 in naprej).

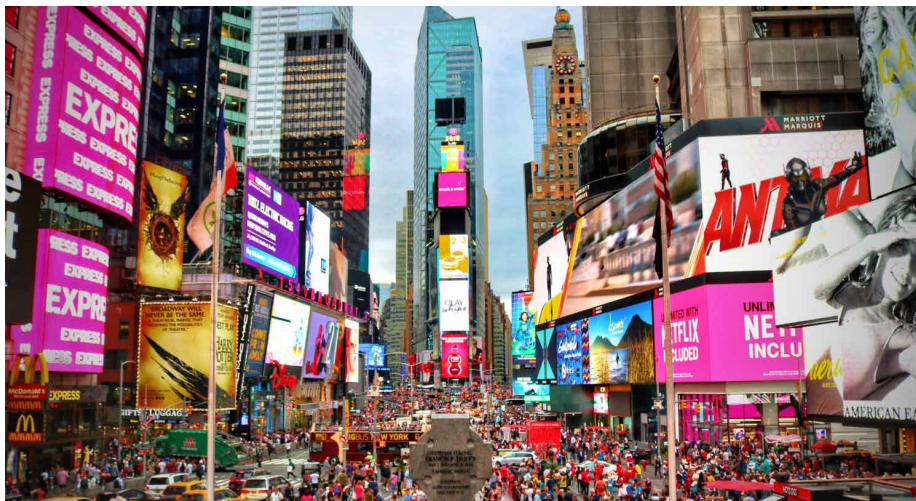


Represivni aparati države: sežig heretika v srednjem veku

To se po Althusserju konkretno dogaja tako, da nas ideološki aparati prek ideologije, ki deluje kot sistem homogenih jezikovnih reprezentacij, naslavljajo (*interpelirajo*) kot nosilce različnih *subjektnih pozicij*, tako da posamezniki_ te pozicije na koncu prepoznamo kot svoje in se z njimi tudi identificiramo – postanemo *subjekti*. V slovenščini problematičnost tega mogoče ni takoj razvidna, je pa zato toliko bolj v izvirniku, v francoščini, v kateri ima beseda subjekt indikativen dvojni pomen. Subjekt namreč pomeni tako neodvisnega posameznika_, ki se uresničuje s svojim avtonomnim delovanjem, kot tudi nekoga, ki je (nekomu oziroma nečemu) podrejen. To pa je želi poudariti Althusser (Althusser, 2000: 95 in naprej): ideologija je tako zelo uspešna ravno zato, ker posamezniku_ pušča iluzijo svobode ne glede na to, da je od začetka do konca že ujet v različne sisteme ideoloških reprezentacij. Posamezniki_ na primer običajno mislimo, da smo zelo izvirni in pametni, ampak te predstave o nas samih v resnici niso naše lastne predstave, ampak zgolj sistemi ideoloških referenc, ki smo jih v življenju pripisali sami sebi.

Ilustracija je lahko potrošništvo: posamezniki_ se nahajamo v svetu, za katerega je v prvi vrsti značilno preobilje različnih oglasov. Nanje

26 Javnim in dobro vidnim: primer so metanje kristjanov levom, sežigi čarovnic, razčvetverjenja kmečkih puntarjev in podobno.



Oglasi na newyorškem Times Squareu

običajno niti ne reagiramo, ampak to ne pomeni, da na nas ne vplivajo. V mislih imamo podrobnost, da čeprav izdelkov, ki jih oglasi promovirajo, ne kupimo, do njih vendarle zavzemamo neko stališče (»tega ne bom kupil, ker se ne izplača, trenutno nimam denarja itn.«), kar v končnem seštevku pomeni, da so nas oglasi s svojimi nagovori (interpelacijami) vendarle ujeli v potrošniški način mišljenja, za katerega je značilno, da svet razume zlasti kot niz različnih dobrin, izkustev, uslug in podobno, posameznike_ pa kot nekoga, ki med njimi izbirajo. Skratka, medtem ko bi se lahko ljudje realizirali na zelo različne načine, sistem konsistentnih potrošniških interpelacij (»kupi to!«, »odpotuj tja«, »privošči si še to!« itn.) zagotavlja, da se prepoznamo zlasti na subjektivni poziciji potrošnika_, tako da potem tudi svoja življenja krojimo predvsem na način nenehnega kalkuliranja, kaj bi lahko s svojim denarjem nabavili. Ker v spektru široke ponudbe navadno kupujemo zelo različne dobrine, imamo ob tem sicer občutek, da smo nekaj posebnega. Toda to je zgolj občutek. Res je, da vsak zase kupuje različne predmete in podobno, toda v jedru smo s svojim nakupovalnim odnosom do sveta že vsi enaki: potrošniki_, katerih življenja se v prvi vrsti vrtijo okrog različnih potrošniških izbir.

Ne povsem nepomembna podrobnost v povezavi s tem je, da je vse skupaj za državo celo zelo ekonomično. Ob dobrem delovanju ideoloških aparatov ji namreč dragega represivnega aparata niti ni treba vzdrževati: ideološko interpelirani subjekti (potrošniki, učenci, uslužbenci, družinske mame in očetje – vse to so subjektivne pozicije) na to, da bi se upirali, niti ne pomislimo. Oziroma še več: v nekaterih mejnih situacijah smo neredko za ohranitev obstoječega reda celo pripravljeni žrtvovati svoja življenja.

Z vsemi temi poudarki je Althusser pokazal na pomen ideologije kot *materialne* realnosti. Gre za preprosto dejstvo, da ideologija sicer v osnovi res uteleša imaginarno razmerje posameznikov_ do realnih razmerij, v katera so ujeti, a ima obenem tudi povsem resnične, materialne posledice (Althusser, 2000: 90–91), saj njene interpelacije reprodukcijo izkoriščevalskih razmerij šele omogočajo. Kajti še enkrat: delavec_, ki sebe ne bi razumel kot delavca_, zjutraj na slabo plačano delovno mesto niti ne bi šel. Ker ideologija tako tudi sama vpliva na ekonomijo, ima torej po Althusserju *relativno avtonomijo*, družba kot celota pa deluje na način *vzajemnega učinkovanja* ekonomije in ideologije, kar je bil pomemben korak od Marxovega razmeroma linearnega razumevanja ekonomije kot družbene sfere, ki določa vse ostale. Konkretno je Althusser v tej povezavi uporabil koncept *naddoločenosti*. Gre za pojem, ki si ga je izposodil pri Freudu in ki se nanaša na tezo, da razločni analitični objekti preprosto ne obstajajo, saj so v resničnosti vedno že vsebovani drug v drugem, kar pri Althusserju pomeni preprosto to, da se mora analiza dane družbene formacije in njenih relacij vedno osredotočati na njeno konkretno eksisten-co, ne pa se sklicevati na njen domneven vsedoločajoč končni vzrok, na primer na Boga ali ekonomijo (Valentine, 2006: 58). Po Marxu naj bi torej ekonomija »v zadnji instanci« določala vse, Althusser pa s konceptom naddoločenosti pokazal, da ta trenutek v resnici nikoli ne nastopi: v resnici so vsi elementi družbene formacije že prežeti drug z drugim (ibid.).

Althusserjevi poskusi mehčanja Marxovega ekonomskega determinizma z opozarjanjem na sorazmerno avtonomijo družbene nadstavbe so bili pomemben korak naprej. Toda pokazalo se je, da je tudi njihov domet omejen. Med težavami Althusserjevih izpeljav se običajno omenja dejstvo, da njegov koncept ideoloških aparatov države sicer lepo pojasni, zakaj zgodovina ne teče tako zelo gladko, kot si je predstavljal Marx (proletarske revolucije še ni, ker nas ideologija tako zelo uspešno interpelira v poslušne subjektivnosti, ki o revoluciji niti ne razmišljajo), vseeno pa onemogoča razumevanje odpora: če živimo v svetu, ki je popolnoma ideološko zaznamovan, potem različne protiideologije (demonstracije, protiglobalistično gibanje, kritična umetnost itn.)²⁷ preprosto ne bi smele biti mogoče. Nadalje je vprašljivo tudi, ali so institucije, ki jih je Althusser razumel kot ideološke aparate države, res tako zelo neavtonomne prenašalke interesov vladajočih razredov. Bolj je verjetno, da so šola, družina, cerkve, sodišča in podobno prostor preigravanja različnih ideoloških konfliktov, ne pa točka ideološke homogenizacije družbe. In končno, pri Althusserjevem konceptu interpelacije, kjer subjekt nastane šele na točki, ko se prepozna v nekem ideološkem nagovoru, je vprašanje tudi, kako je mogoče, da se

27 Navsezadnje Althusserjeve ideje same.



Antonio Gramsci

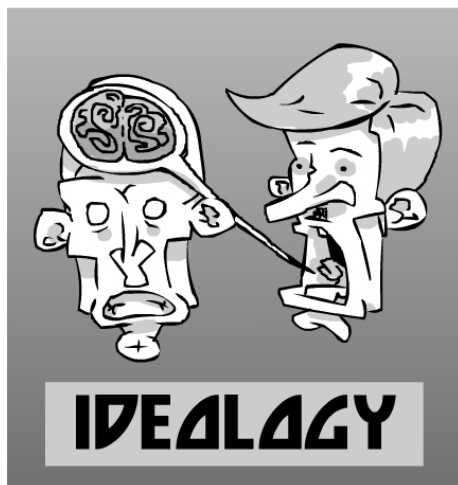
posameznik_ v interpelaciji sploh prepozna, če pred njo očitno kot samozavedajoča se in reflektirana instanca sploh ne obstaja. Althusser je namreč trdil, da smo ljudje pred interpelacijo neke vrste *tabule rase*. S tem je verjetno želel povedati, da posamezniki_ zunaj ideologije ne obstajajo, toda kot rečeno, kdo se potem v interpelacijah sploh lahko prepozna? Za prepoznavanje je potrebna stopnja refleksivnosti, tabula rasa pa je zgolj neke vrste pasivni prazni prostor (Hall, 2002: 21).

Zaradi teh in podobnih težav so se kritično usmerjeni raziskovalci v sedemdesetih letih pri poskusih presejanja Marxovega ekonomskega determinizma začeli preusmerjati k teoretiku, ki je pisal slabega pol stoletja pred Althusserjem, a je vseeno oblikoval koncepte, ki so omogočili še odločnejše, zlasti pa tudi teoretsko bolj konsistentno presejanje Marxovega determinizma. V mislih imamo italijanskega socialista **Antonio Gramsci** (1891–1937), prodornega avtorja, ki je zaradi svoje revolucionarne dejavnosti v času fašizma velik del svojega življenja preživel v zaporih oziroma zaporniških bolnišnicah ter tam sorazmerno mlad, star 46 let, tudi umrl.

Tudi pri Gramsciju se ne bomo spuščali v velike podrobnosti; izpostavili bomo zgolj njegov koncept *hegemonije*, ki se je na dolgi rok izkazal kot nadvse uporabno izhodišče za neortodoksno in večplastno, vseeno pa še vedno kritično naravnano analizo kulture. Gramscijeva teorija hegemonije izhaja iz podmene, da kulturna dominacija vladajočih slojev ni zagotovljena s prisilo, ampak s pomočjo *proizvodnje strinjanja* podrejenih. Tu gre za klasično marksistično tezo o ideologiji, ki pa jo je Gramsci razvil nekoliko po svoje. Za začetek navedimo Gramscijevo definicijo ideologije. Po njegovem prepričanju gre za množico »idej, pomenov in praks, ki so, čeprav se predstavljajo kot univerzalne resnice, v resnici zgolj zemljevidi pomenov, ki podpirajo oblast določenih družbenih skupin« (Barker, 2000: 59). Takšna definicija je še vedno v okviru uveljavljenih marksističnih analitičnih okvirov, saj predpostavlja, da smo posamezniki_ ujeti v svet hegemonskih pomenov, s tem pa obsojeni na to, da s svojim delovanjem potrjujemo obstoječa oblastna razmerja. To se lahko dogaja pasivno v smislu, da obstoječemu redu zgolj ne nasprotujemo, ali pa tudi aktivneje, kot se je na primer pripetilo v Veliki Britaniji v osemdesetih letih 20. stoletja, ko so mnogi delavci_ aktivno podprli premierko Margaret Thatcher, čeprav je v resnici delala proti njihovim objektivnim interesom (zapirala je rudnike in tovarne), onemogočala sindikate itn. (glejte: Turner, 1998: 61; ta primer navajamo, ker je bil v tistem času v kulturnih študijah obravnavan kot tako rekoč kronski dokaz učinkovitosti ideologije)).

Vseeno pa Gramscijeva podmena o *proizvodnji* strinjanja ideologijo postavlja v nekoliko manj determinističen kontekst. Če je pri Marxu in Althusserju ideologija neke vrste vseprisotno in vsedoločajoče dejstvo, ki posameznikom onemogoča kakršno koli kritično mišljenje in delovanje, je po Gramsciju ideologijo treba vedno znova zagotavljati (proizvajati), saj posamezniki_ tudi sami oblikujemo različne lastne interpretacije sveta. Kulture posledično ne moremo razumeti kot prostora, ki

bi ga ideologija hegemonskih razredov obvladovala v celoti; prej gre za odprto polje, kjer se brez konca in kraja krešejo zelo različni pomeni, pogledi, interpretacije, dejanja in podobno. Ker imajo razredi na oblasti večjo moč, njihove interpretacije običajno prevladajo, vseeno pa ne nujno in ne vedno.



Poglejmo si to podrobnost bolj natančno. Gramscijeva teorija hegemonije temelji na predpostavki, da ljudje svet, v katerem živimo, nenehno reflektiramo, pri čemer na podlagi te refleksije tudi delujemo. Ta proces Gramsci imenuje *spontana filozofija*, konkretno pa gre za tri ravni refleksije. Prva je povezana z jezikom. Po Gramscijevem mnenju jezik ni skupek nevtrálnih pojmov, s pomočjo katerih komuniciramo o svetu, ampak vsebinsko zaznamovan niz konceptov, ki nam že v jedru določajo, kako svet vidimo in nanj skladno s temi interpretacijami tudi delujemo. Ključno pri tem je, da posamezniki v vsakdanjem življenju jezik do neke mere sprejemamo, vseeno pa ga hkrati tudi ustvarjamo (na primer s tvorbo novih besed ali premeščanjem pomenov starih). Druga raven spontanе filozofije je t. i. »zdrav razum«. Tu gre za različne samoumevnosti po katerih uravnavamo svoja vsakdanja življenja, pri čemer je po Gramsciju ključno, da tudi te dopolnjujemo s svojimi lastnimi izkušnjami in iz njih izhajajočimi premisleki. Tretja raven zadeva različne načine gledanja in delovanja, ki jih Gramsci imenuje »folklor« (Gramsci v Mecchia, 2010: 41). Ker posamezniki_ na vseh teh ravneh svet torej ves čas interpretiramo vsaj nekoliko po svoje, je hegemonija vladajočih razredov nenehno (vsaj) latentno ogrožena in si jo morajo vedno znova šele zagotavljati, kultura kot eno ključnih polj civilne družbe (prostora med politiko in ekonomijo, kjer se po Gramsciju odvija večina ključnih ideoloških konfliktov) pa v tem oziru ni zgolj izraz razmerij na področju proizvodnje – ideološko homogen prostor –, ampak sorazmerno avtonomno *polje bojev*, pri čemer



se različna razmerja neenakosti šele poskušajo legitimirati. V tem smislu je polna razpok, nekonsistentnosti, napetosti in spreminjajočih se zavezništev med različnimi razredi in podrazredi, navsezadnje pa tudi mesto, kjer lahko vsaj potencialno nastanejo tudi različne *protihegemonске ideologije*.

Gramscijeva opredelitev kulture kot nestabilnega polja boja kulture torej še vedno razume kot pomemben vzvod pri reprodukciji obstoječih oblastnih razmerij, vseeno pa je ne reducira na popolnoma odvisno spremenljivko v odnosu do ekonomije (glejte: Williams, 1997: 235–239). Pomembna je tudi, ker se iz tega kota kaže potreba po temeljitih analizah posamičnih tekstov. Če namreč kultura ni nuno zgolj prenašalka interesov vladajočih razredov, nas mora zanimati, *kako konkretno* se razmerja moči vpisujejo v vsako kulturno artikulacijo posebej. Domnevati je mogoče, da so številne hegemonске, toda tu so očitno tudi vsebine, ki so protihegemonске, zelo pogosto pa je mogoče v različnih kulturnih izrazih prepoznati tudi različne hegemonске in protihegemonске prvine *hkrati*. Kako konkretno stojijo zadeve v posamičnih primerih, je torej treba šele razbrati, tako da velik del raziskovanja na področju kulturnih študij odpade na takšne analize.

Za ilustracijo navedimo fenomen t. i. *Balkan scene*, ki se je pojavil takoj po razglasitvi slovenske neodvisnosti leta 1991. Čeprav je takrat slovenski hegemonски diskurz gradil na podmeni o vsesplošni slovenski večvrednosti nasproti drugim bivšim jugoslovanskim republikam, se je med slovensko urbano mladino razširilo oponašanje nečesa, kar bi lahko razumeli kot neke vrste posplošen balkanski življenjski slog: posedanje, pitje velikih količin kave, kajenje, poslušanje yu-rocka, gledanje starih jugoslovanskih filmov, kuhanje značilnih balkanskih jedi in podobno (več o tem: Ceglar, 1999). Tega je bilo toliko, da se o pojavu začelo govoriti kot o posebni sceni, za nas pa je pomembno zlasti to, da je pojav mogoče razumeti kot tipično protihegemonsko prakso, saj je balkan scena destabilizirala porajajočo se simbolno hierarhijo, po kateri naj bi Slovenija predstavljala sinonim za »evropskost«, »urejenost«, »razvitost« in podobno, vse ostale bivše jugoslovanske republike pa je naj bi sodile v kulturni okvir v vseh pogledih zaostalega oziroma neevropskega Balkana. Če so namreč skupine mladih sredi Slovenije same različne označevalce Balkana vzpostavile kot neke vrste višek sodobnega *coola*, potem hegemonски diskurz o domnevni manjvrednosti drugih bivših jugoslovanskih republik nenadoma ni več zvenel pretirano prepričljivo.

V tej povezavi je Balkan sceno torej mogoče razumeti kot protihegemonsko prakso, s tem pa tudi kot pojav, ki je vsaj do neke mere pomagal pri simbolni emancipaciji imigrantov iz drugih bivših jugoslovanskih republik v Sloveniji (ki so bili v tistem času kot pripadniki domnevno manjvredne kulture pogosto diskriminirani). Toda to je zgolj ena plat medalje. Iz nekega drugega zornega kota se namreč kaže, da so tudi pripadniki slovenske Balkan scene kljub svojim najboljšim namenom slovenski dominantni diskurz o Balkanu v resnici zgolj reproducirali. Gre za to, da so sami Balkan prav tako razumeli zlasti kot neke vrste simbolno drugo racionalne Evrope: kot prostor ekscesa, domišljije, sproščenosti, spontanosti, lenarjenja, druženja, humorja, neresnosti in podobno. Zanje so bile te lastnosti v nasprotju s slovenskim hegemonskim diskurzom sicer nekaj pozitivnega, toda strogo gledano je njihovo razumevanje gradilo na povsem enaki predpostavki, kot je gradil že slovenski hegemonski diskurz, namreč da Balkan ni Evropa: da ni resen, racionalen in podobno. V tem smislu so mladi pripadniki Balkan scene tudi sami reproducirali stereotip o Balkanu, saj Balkan v resnici nikakor ni zgolj *urnebes*, tj. eno samo brezkončno veseljačenje ob divji glasbi strastnih trubačev, ampak je kompleksna mešanica racionalnega in iracionalnega, strastnega in preračunljivega in podobno – prav tako kot je to domnevno civiliziran zahod sam (glejte: Stanković, 2001a). Resnično emancipatorno bi bilo torej destabiliziranje kakršnih koli poenostavljajočih binarnih opozicij (npr. racionalna Evropa nasproti iracionalnemu Balkanu), tako da lahko zaključimo, da je Balkan scena s svojim romantiziranjem Balkana kot slikovitega nasprotja domnevno dolgočasni Evropi v resnici pojav, kjer se prepletajo protihegemonске (destabilizacija podmene o vsesplošni manjvrednosti Balkana) in hegemonске (reprodukcija uveljavljenega diskurza o Balkanu kot neevropski *eksotiki*) prvine hkrati. Ključno pri tem je, da lahko to dvojnost razberemo šele s pomočjo Gramscijevega analitičnega aparata, saj je bil marksizem starejših avtorjev bolj enoznačno usmerjen k obsojanju kulture kot ideološke na splošno.

Gramsci je bil za Williamsa pomemben na več ravneh, ampak na tem mestu naj zadošča opozorilo, da mu je pokazal, da je tudi marksistična analiza kulture lahko fleksibilna oziroma v marsičem celo blizu



Eksotizacija Balkana, ki je bila značilna za slovensko Balkan sceno, je močno spominjala sporno samo-eksotizacijo teh prostorov, ki jo je v tistem času prakticiral bosanski režiser Emir Kustica. Zgoraj prizor iz njegovega filma Črna mačka, beli mačkon (Crna mačka, beli mačor) (1998)

njegovemu lastnemu pristopu k analizi kulturnih tekstov. Zadnji je bil v veliki meri povezan z njegovim konceptom *strukture občutenj* (structure of feeling), s katerim je poskušal upoštevati dve najpomembnejši literarnokritiški tradiciji v Veliki Britaniji tistega časa: liberalno-humanistično in marksistično. Na kratko: medtem ko je marksistična predpostavljala, da so umetnine (oziroma kulturni proizvodi na splošno) v prvi vrsti izraz različnih družbenih kontekstov, ki se vpisujejo vanje (zaradi česar moramo za njihovo razumevanje razumeti zlasti družbene in še posebej ekonomske kontekste), je liberalno-humanistična izhajala iz podmene, da so umetniška dela proizvod redkih genialnih posameznikov_, ki s pomočjo svojega talenta ustvarjajo nekaj novega (tako da nas morajo pri analizi umetniških del zanimati zlasti njihove formalne inovacije). Williams je na svoji strani s konceptom strukture občutenj poskusil povezati eno z drugim, tj. marksistično podmeno, da je kultura izraz nekega zgodovinskega trenutka, njenega materialnega življenja, družbene organizacije in podobno, z liberalno-humanistično tezo, da v umetniških praksah nekaj dodajo tudi ustvarjalni posamezniki_ in da kultura torej ni zgolj neke vrste mehanski prevod družbenih razmerij v različne tekste. Mimogrede: Williams je v tem kontekstu tudi opozarjal, da se znotraj danega zgodovinskega obdobja pojavlja – soobstaja – več različnih kultur, skratka, ne le ena sama dominantna ideologija, kot je pisal Marx. Konkretno naj bi po Williamsu v vsakem obdobju obstajale tri različne kulture: *dominantna* (tista, ki izhaja iz družbenih razmerij aktualnega trenutka), *nastajajoča* (zametki nove kulturne konstelacije, h kateri vodi družben razvoj) in *residualna* kultura (ki jo predstavljajo različni ostanki starejših dominantnih kultur in ki se v praksi kažejo v obliki različnih tradicionalizmov, konservativizmov, nostalgij in podobno) (Williams, 1997: 202–203).

Skladno s povedanim lahko sklenemo, da je Williams s pomočjo grancijevskega marksizma dokončno razvil svojo teorijo kulture, ki ji običajno rečemo *kulturni materializem*. Gre za vztrajanje, da je kultura seveda v številnih pogledih vpeta v ekonomski okvir, ki jo zaznamuje in usmerja, da pa je v isti sapi tudi proizvod dejavnih posameznikov_, kar v praksi pomeni, da nikakor ni povsem odvisna spremenljivka. Po Williamsu naj bi kulturne prakse in produkti pogosto celo prvi artikulirali »izkušnje, ki še nimajo trdnosti materializiranih političnih razmerij ali samoumevnosti ideoloških form vsakdanjega življenja« (Vogrinc, 1998: 293).

Ker dela Raymonda Williamsa nismo mogli predstaviti, ne da bi obenem predstavili tudi marksizem, smo se za trenutek odmaknili od teh »pionirskih« časov nastanka kulturnih študij, ampak zdaj se vračamo k naši osnovni zgodbi. Kot zadnjega bomo obravnavali E. P. Thompsona, pri čemer bodo osnove marksizma, ki smo jih spoznali, zdaj že lahko v pomoč.

V nasprotju s Hoggartom, ki se z marksizmom ni ukvarjal, in Williamsom, ki ga je odkril šele v svojem poznejšem obdobju pisanja, je namreč delo tega avtorja že od samega začetka vezano na to teoretsko tradicijo.

2.2.3. E. P. Thompson

E. P. Thompson (1924–1992) je svojo teorijo kulture razvil v navezi na marksizem ne glede na to, da v tistem času ni bil več član britanske komunistične stranke. Iz nje je (tako kot mnogi drugi_ kritični_ intelektualci_ tistega časa) izstopil leta 1956 v znak protesta proti sovjetski intervenciji na Madžarskem. Vsi ti izstopi za komunistično gibanje niso bili prijetni, vseeno pa so bili produktivni za marksizem kot teorijo. Burne razprave o aktualni sovjetski totalitarni aplikaciji marksizma v praksi so namreč pospešile oblikovanje neortodoksne *novega* ali *zahodnega marksizma*, kamor bi lahko poleg že omenjenih teoretikov frankfurtske šole (Adorno, Horkheimer, Fromm idr.), Althusserja in Gramscija umestili tudi Thompsona in njegovo delo.²⁸

Thompsonove ideje v *Nastanku angleškega delavskega razreda* (*The Making of the English Working Class*) (1963) se v nekaj pomembnih podrobnostih razlikujejo od Williamsovih. Ključna izmed teh je povezana že z samo opredelitvijo koncepta kulture. Medtem ko je Williams v središču svojega teorije postavljala *konsenzualni* model kulture kot (enega samega) celotnega načina življenja, je Thompson kulturo razumel kot *boj med različnimi načini življenja*. V praksi to pomeni, da naj bi v družbi obstajalo več (razredno specifičnih) kultur, pri čemer naj bi te bile med seboj tudi v odnosu tekmovanja – če že ne konflikta. Meščanstvo naj bi tako svoje razumevanje kulture kot visoke umetnosti uspelo vzpostaviti kot edini resnični standard (o katerem se učimo v šolah in podobno), tako da je Thompson v svoji knjigi poskusil zasnovati novo zgodovino kulture s posebnim poudarkom na kulturah podrejenih razredov, ki so v meščanskem simbolnem univerzumu, postavljene kot nekaj manj vrednega oziroma so celo popolnoma spregledane (Turner, 1998: 63–64).



28 Za podrobnejšo o zahodnem marksizmu glejte na primer Poster, 1995: 172–173.

Thompson je torej v *Nastanku angleškega delavskega razreda* poskusil rešiti delavsko kulturo pred pozabo in izbrisom iz zgodovine. Neposredno je to njegovo delo sicer koristilo predvsem *britanski socialni zgodovini*, vseeno pa je tudi pripomoglo tudi k temu, da so se avtorji_ iz področja kulturnih študij začeli zavedati pomena zgodovinskih raziskav za razumevanje sodobne kulture.

2.2.4. Pomen začetnikov kulturnih študij

Iz sodobne perspektive je delo začetnikov britanskih kulturnih študij v več pogledih zastarelo in vsaj ponekod tudi ne pretirano relevantno. ne glede na to pa velja, da pomen Hoggarta, Williamsa in Thompsona ni zgolj v tem, da so prekinili dominacijo britanske elitistične literarne kritike in ustanovili Center za preučevanje sodobne kulture, kjer so začeli preučevati tudi različne vidike »nižjih« kultur. Njihovo delo kljub veliko danes preseženim rešitvam še vedno ponuja številna zelo uporabna in navdihujoča izhodišča za obravnavo različnih kulturnih izrazov, na primer:

- antropološko razumevanje kulture kot celostnega načina življenja, kjer kultura niso transcendentalni estetski presežki redkih izjemnih posameznikov_ (genijev_), ampak svet pomenov in vsebin, ki jih ljudje nenehno oblikujemo iz svojih življenjskih izkustev;
- spoznanje o neustreznosti izolirane estetske analize kulturnih proizvodov (tekstov), saj so za njihovo razumevanje pomembni tudi zgodovinski (ekonomski, politični, ideološki itn.) konteksti njihovega nastanka;
- razumevanje kulture kot gramscijevskega nestabilnega polja boja, kjer si morajo vladajoči razredi svojo hegemonijo vedno znova še zagotavljati; in končno,
- pomen kritične in politično angažirane analize, ki bo v pomoč podrejenim družbenim skupinam.

Je pa delo avtorjev_ s Centra za preučevanje sodobne kulture še nekaj časa ostalo na robovih angleškega intelektualnega okolja. Eksplicitna kritična (politično levo usmerjena) naravnost in nekonvencionalne analize sodobne kulture, navsezadnje tudi popularne, so bile za tisti čas preprosto predaleč od uveljavljenih akademskih konvencij in zanimanj. Stvari so se začele spreminjati šele v sedemdesetih letih, ko je preučevanje

vpliva televizije in mladinskih subkultur, ki so se ga lotili nekateri mlajši avtorji_ iz tega kroga, izzvalo precej zanimanja tudi v širši intelektualni javnosti.

3. SEDEMDESETA LETA

Sedemdeseta leta so bila v kulturnih študijah pestro obdobje, vseeno pa je bil v ozadju številnih transformacij, do katerih je prišlo v tistem času, zgolj en sam večji teoretski premik, in sicer obrat k *strukturalizmu*.

3.1. 3.1 Strukturalizem

Besedo *strukturalizem* pogosto uporabljamo za opis različnih teoretskih sklopov, ki gradijo na podmeni, da družba ni neke vrste agregirana posledica ustvarjalnega delovanja posameznikov_, ampak abstraktna impersonalna struktura, na katero posamezniki nimajo veliko vpliva. Med najbolj znanimi predstavniki_ strukturalističnega teoretiziranja so Emile Durkheim, Talcott Parsons in Louis Althusser, z določenimi zadržki pa bi v to kategorijo lahko postavili tudi Marxa in Freuda, pri katerih so strukture, ki naj bi določale posameznike_, ekonomske oziroma psihološke.

Ta splošni strukturalizem omenjamo, ker ima enak naziv kot neki drug strukturalizem, ki pa je za zgodovino kulturnih študij pomembnejši. Gre za tako imenovani *francoski* strukturalizem, ki se od preostalih razlikuje po tem, da kot strukturo, ki nas posameznike_ določa, razume *jezik*. Ker je na britanske kulturne študije vplival zlasti ta zadnji, francoski strukturalizem, se bomo v nadaljevanju osredinili zgolj nanj in tudi s terminom strukturalizem označevali zgolj to ožjo različico splošnega strukturalizma, pri čemer pa verjamemo, da uveljavljenim konvencijam ne bomo napravili velike sile, saj se ta izraz tudi sicer uporablja zlasti v tem ožjem (francoskem) smislu. Obravnavo te šole bomo začeli z omembo dela švicarskega jezikoslovca Ferdinanda de Saussura, ki je pred približno stotimi leti s svojim razmišljanjem o naravi jezika strukturalizem inavguriral.

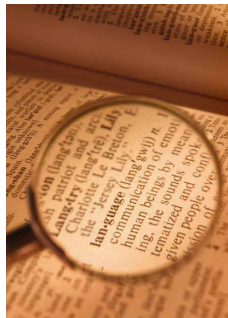


Ferdinand de Saussure

3.1.1. Strukturalno jezikoslovje Ferdinanda de Saussura

Pred nastopom **Ferdinanda de Saussura** (1857–1913) je prevladovala podmena, da je jezik nevtralno orodje, s katerim opisujemo svet okrog nas, da torej med besedami in resničnostjo obstaja odnos identitete. Že stari Grki so za opis delovanja jezika uporabljali koncept *mimesis*, načelo odraza, ki predpostavlja, da v svetu okrog nas obstajajo različne stvari, na katere se jezik oziroma besede v jeziku jasno nanašajo (Hall, 2000: 24). Beseda »moški«, če navedemo zelo splošen primer, se naj bi torej jasno nanašala na osebe moškega spola. S takšnim

pogledom na jezik²⁹ pa se de Saussure ni strinjal. Na svojih predavanjih, ki so jih po njegovi smrti uredili in izdali njegovi študentje_ (kot *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* (Cours de linguistique générale) (1916)), je pokazal, da stvari nikakor niso tako zelo preproste. Če jezik zgolj odraža svet okrog nas, kako potem, da različni jeziki to počnejo na različne načine? Z različnimi besedami, katerih poudarki se navadno tudi ne prekrivajo v celoti (slednje je lepo razvidno pri prevajanju: malo je besed, ki jih lahko prevedemo iz enega jezika v drugega, ne da bi pri tem v zraku obvisel določen ostanek pomena, ki ga prevedena beseda nima³⁰ (de Saussure, 1997: 131)). Po de Saussureu je pomenljivo tudi, da se pomeni besed s časom spreminjajo tudi znotraj posamičnih jezikov. Če bi namreč besede zgolj odražale resničnost, se to ne bi smelo dogajati. De Saussure skladno s tem ugotavlja, da jezik očitno ni povsem prosojen odraz sveta, in predlaga, da ga opredelimo drugače, kot *sistem znakov, katerih pomen leži v relacijah diferenc*.

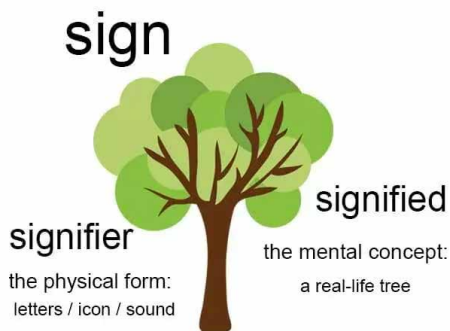


De Saussure kot temeljno enoto jezika izpostavi *znak* – tisti najmanjši možni element, ki še nosi vsem govorcem razumljiv pomen (običajno je to beseda). De Saussure v tem kontekstu opozarja, da znak ne združuje stvari in njenega imena, na primer osebe moškega spola in njene poimenovanja (besede »moški«), ampak je mesto, na katerem prideta skupaj koncept in njegova »slušna podoba« (de Saussure, 1997: 79). Na prvi pogled gre za zelo podobno zadevo, toda minimalna razlika, ki jo de Saussurova bolj zadržana konceptualizacija implicira, je bistvena, saj poudarja dejstvo, da je lahko neki *označenec* (tako de Saussure imenuje koncept, v našem primeru osebo moškega spola) označen s katerimkoli *označevalcem* (de Saussurovo poimenovanje »slušne podobe«, v našem primeru beseda »moški«). To pa pomeni, da beseda ni ime stvari, ki bi jo jasno in preprosto predstavljala, ampak povsem *arbitraren* niz glasov, ki bi lahko bil tudi drugačen. V slovenščini se na primer na koncept moškega nanaša niz glasov m-o-š-k-i, v nemščini za isti označenec uporabljajo niz glasov (označevalec) m-a-n, v kakšnem tretjem jeziku spet nekaj povsem

29 Ki je lepo razviden tudi v eni ključnih smeri poznosrednjeveške filozofije, nominalizmu. Po prepričanju nominalistov, predvsem utemeljitelja te šole, Williama iz Ockhama, so besede *naravni znaki*, ki v trenutku, ko so uporabljeni, v naših umih avtomatično in neposredno prikličejo ustrezne koncepte (glejte: Copleston, 1993: 52 in naprej). Dobra ilustracija je tudi britanski empiricizem (Hume, Russell idr.), ki je izhajal iz atomistične podme, da enostavni deli jezika, stavki (oziroma natančnejše, propozicije), v celoti ustrezajo enostavnim delom našega izkustva (čutom), ti pa spet v celoti ustrezajo enostavnim delom stvarnosti – dejstvom.

30 Znano je na primer, da Eskimi poznajo 22 različnih besed za sneg oziroma sneženje (glejte: Hall, 2000). Kako bi bilo mogoče vse te izraze prevesti v slovenščino, ki ima za isti pojav veliko manj besed? Zelo ilustrativno so tudi težave pri prevajanju naslovov knjig, filmov in podobno. Kako bi lahko na primer ustrezno prevedli naslove kot so: *Die Hard*, *Attic Hay*, *The Importance of being Earnest*, *Easy Rider*, *Down by Law* – da ne naštevamo.

tretjega ... Med označencem in označevalcem torej ne obstaja nobena nujna zveza, njun odnos je povsem arbitraren, *nemotiviran* v smislu, da ju ne veže nič naravnega.³¹



Če med besedo in konceptom, tj. med označevalcem in označencem, ne obstaja nikakršna nujna notranja povezanost, od kod potem znaki dobijo svoje pomen? De Saussure odgovarja, da se to zgodi šele v odnosu do drugih znakov, tj. *v jezikovnem sistemu kot celoti*. Noben znak namreč nima pomena kar tako, sam po sebi, vedno je smiselni šele v širši mreži znakov, ki imajo drugačne pomen. De Saussure pravi, da nas na to opozarja že struktura jezika, ki je v resnici binarna. Vse ključne kategorije, s katerimi si osmišljamo svet

okrog sebe, so te vrste: levo/desno, prav/narobe, lepo/grdo, obče/konkretno in podobno. V tem kontekstu lahko torej razumemo, da pomen znaka ni odvisen od njega samega, ampak od mreže drugih znakov, v katero je vpet. Beseda »moški«, če ostanemo pri našem primeru, sama po sebi nima pomena, o katerem se vsi govorci strinjamo, zaradi svojih morebitnih notranjih značilnosti, ampak zaradi svoje razlike nasproti besedi »ženska« (Seidman, 1998: 217). Stvari gredo lahko še naprej: moški/ženska nam na primer pomenita »človeško«, kar pa je spet smiselno šele v nasprotju z »nečloveškim«, človeška in nečloveška »živa bitja« so nadalje smiselna šele kot nasprotje »nežive narave« in tako naprej (ibid.).

V tej luči postanejo jasne tudi razlike med jeziki. De Saussure pravi, da razlika med angleško besedo *sheep* in francosko besedo *mouton* ni toliko v tem, da bi šlo za različna označevalca, ki se nanašata na isto stvar, ampak predvsem v tem, da sploh ne označujeta iste stvari, saj sta vpeta vsak v svoj jezikovni sistem, s tem pa v različne mreže binarnih diferenc. Francoska beseda *mouton* tako pomeni ovco in ovčetano, *sheep* pa zgolj ovco, kajti v angleščini obstaja za užitno meso ovce (ovčetano – tudi v slovenščini je podobno) posebna beseda: *mutton*. *Sheep* ima torej drugačen pomen od

31 De Saussure opozarja, da bi temu lahko sicer ugovarjali z dvema vrstama izjem, z onomatopojijami (kjer označevalec posnema označenca (npr. čiv-čiv ali tik-tak)) in vzkliki, toda po njegovem prepričanju imamo tudi tu opravka z neko temeljno arbitrarnostjo: avtentične onomatopojije niso le maloštevilne, ampak so tudi že napol konvencionalni posnetki nekaterih шумov (o čemer priča dejstvo, da se onomatopojije za iste stvari med jeziki razlikujejo), enako pa velja tudi za vzklike (de Saussure na primer francoskemu vzkliku za bolečino *aie!* postavlja nasproti nemški *au!*) (de Saussure, 1997: 82–83).

francoske besede *mouton*, preprosto zato, ker v angleščini obstaja neka dodatna razlika (binarna opozicija) med ovco kot živaljo in ovčetino kot užitnim mesom te živali (de Saussure, 1997: 130). Pomen besed je povsem odvisen od njihovega mesta v sistemu.

De Saussurovo razumevanje jezika lahko ponazorimo tudi z njegovim znanim primerom igre *šaha*. De Saussure pravi, da je šah, prav tako kot jezik, sistem, ki ga določajo razmerja med mesti v sistemu, njihove *relativne vrednosti*, ne pa njihova kakršna koli substanca. Prav kot lahko za neki koncept uporabimo kakršen koli označevalec, z edinim pogojem, da ga govorci kot takšnega prepoznamo, lahko šah igramo s kakršnimikoli figurami (lesenimi, kovinskimi, z zamaški, figuricami od igre *človek, ne jezi se*), pomembno je le, da te figurice sodelujočim *predstavljajo* kralja, kraljico, trdnjavo itn. In naprej: prav tako kot besede pridobivajo svoje pomene šele v kontekstu mreže pomenov drugih besed, tudi pomen določene figure v partiji določajo šele figure okrog nje. Če je denimo beli kmet na polju b7, to samo po sebi še ne pomeni ničesar. Ta podatek ima pomen zgolj v kontekstu položaja še drugih figur v tistem trenutku na šahovnici, saj je njegov pomen odvisen zgolj od tega. Če črni_ na primer ne brani polja b8, je pomen tega kmeta verjetno velik, saj grozi, da se bo promoviral v kraljico, če pa ga črni_ brani, potem je njegova vrednost (oziroma pomen) sorazmerno majhna (glejte: de Saussure: 1997: 102–103).



Izhajajoč iz tako postavljene optike de Saussure nadalje opozarja, da je potrebno ločevati med dvema tipoma preučevanja jezika. Prvo je *diahrono* in ga zanima razvoj jezika skozi čas, drugo, *sinhrono*, pa je osredotočeno na stanje jezika v določenem trenutku. De Saussure pravi, da je diahrono preučevanje sicer legitimno in pomembno, toda pretirana osredotočenost na zgodovinsko razsežnost (značilna za njegov čas) je po njegovem prepričanju vendarle omejujoča, saj nas speljuje stran od tega, kar nas bi moralo zanimati pri jeziku kot sistemu: odnosa diferenc med različnimi vrednostmi v danem trenutku (skratka, *sinhrono*). Tu gre za to, da je za pomen znaka v posamičnem jezikovnem sistemu povsem nepomembno, kako je ta znak zgodovinsko nastal. Tako kot za pomen zgoraj omenjenega kmeta v konkretnem trenutku šahovske partije ni važno, kako je prišel do svoje trenutne pozicije (lahko je vmes »požrl« nasprotnikovega konja, ogrožal njegovo trdnjavo in varoval svojega lovca, lahko

pa tudi ne, njegova vrednost je v obeh primerih v tem trenutku enaka), tudi za jezikovni znak ni pomembno, če je nekoč mogoče bil nekoliko drugačen. To je sicer lahko zanimivo, toda za pomen znaka tukaj in zdaj nima nobenega pomena. Vse, kar šteje, so zgolj njegova trenutna razmerja nasproti drugim znakom.

Podobno de Saussure vztraja, da mora jezikoslovca, ki preučuje jezik kot sistem, zanimati zlasti jezik kot mreža strukturnih razmerij in ne kot skupek možnih individualnih variacij. Jezik se sicer vedno manifestira na ravni različnih praktičnih rab, kot *govor* (*parole*), ampak te specifične rabe v osnovi vendarle preigravajo zgolj temeljna pravila v praksi sicer neobstoječega splošnega jezika (*langue*), ki je v tem smislu ključen kot izhodiščna matrica, s tem pa tudi edini predmet strukturalistične analize.

Ampak kakšno zvezo ima vse to s preučevanjem kulture? Odgovor gre nekako takole: de Saussurov raziskovalni interes je bil res usmerjen k oblikovanju novega pripomočka za analizo jezika, toda njegove ideje so se izkazale kot zelo uporabno izhodišče tudi za analizo kulture širše. Že v dvajsetih letih 20. stoletja so se tako začeli pojavljati avtorji_, ki so načela de Saussurovega strukturalnega jezikoslovja začeli uporabljati tudi na drugih področjih raziskovanja, pri čemer se je hitro pokazalo, da so takšne aplikacije de Saussurovih v osnovi jezikoslovnih konceptov pogosto zelo plodne. Kot bomo videli v nadaljevanju, so bile te aplikacije zelo raznolike, vseeno pa vedno zanimive in intelektualno vznemirljive, zaradi česar strukturalizem z vsemi svojimi nadaljevanji vse do danes obstaja kot eden najvplivnejših analitičnih okvirov družboslovnega in humanističnega teoretiziranja na splošno.

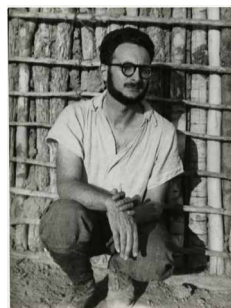
3.1.2. Strukturalizem v znanostih o človeku

V družboslovju in humanistiki obstajata dva večja osnovna in hkrati med seboj razmeroma različna načina uporabe de Saussurovih ugotovitev. Prvo je vzpostavil francoski antropolog Claude Lévi-Strauss, ki je de Saussurove koncepte uporabil za razumevanje kulturne kot neke vrste strukturne pravilnosti. Drugi sega od semiologije prek različnih poststrukturalističnih in postmodernih avtorjev vse do postmarksizma. Za vse te pristope je značilna podmena, da nam de Saussure kaže – če ga le beremo dovolj skrbno – ravno nasprotno, da kultura (s tem pa družba) ni nič strukturno poravnane ali nespremenljivega. Da so njegove prispevke različni raziskovalci_ uporabljali na tako zelo heterogene načine,

je verjetno še najbolj »odgovoren« de Saussure sam, saj je njegovo delo v jedru nedomišljeno: razpeto med pozitivistično željo po oblikovanju vseveljavnega pojasnjevalnega sistema in relativističnimi implikacijami spoznanja, da je jezik zgolj poljuben niz odnosov med elementi, ki ga tvorijo.

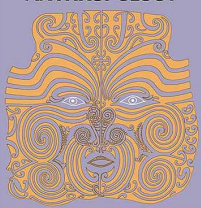
Vendar pa to v pričujočem kontekstu niti ni tako zelo usodno. To kar šteje, je, da so se vse izpeljave de Saussura, tj. levi-straussowske in tudi semiološke oziroma poststrukturalistične, izkazale kot pomembna spodbuda za številne analitične preboje. Da bi to razumeli, si najprej pogledjmo, za kaj je pri teh izpeljavah de Saussura sploh šlo. Začeli bomo s prvim od dveh zgoraj omenjenih načinov uporabe de Saussura, ki izhaja iz dela antropologa Lévi-Straussa.

Claude Lévi-Strauss (1908) je prvi pokazal, da je de Saussurove koncepte mogoče uporabiti tudi zunaj ozkih jezikoslovnih zanimanj. Pri svojem delu je namreč opazil, da je tudi o sorodstvenem sistemu – enem temeljnih predmetov antropološkega zanimanja – mogoče razmišljati v terminih binarnih struktur. V nasprotju z zdravorazumskim prepričanjem, da je družina »naravna« najmanjša enota organiziranosti človeške vrste, je postavil trditev, da je tudi družina povsem kulturni konstrukt, ki ga »ne tvorijo objektivne in dane vezi filiacije ali krvnega sorodstva med posamezniki« (Lévi-Strauss v: Močnik, 1994: 150), ampak povsem de saussurovski niz binarnih razmerij, v katera so ujeti njeni člani. Po njegovem mnenju na primer čustvena naravnost (pozitivno/negativno) odnosov med različnimi elementi sorodstvenega razmerja v različnih družbah po vsebini in strukturi sicer variira, vendar pa nikjer ni mogoče, da bi isto vrednost hkrati imela razmerja med bratom in sestro ter možem in ženo; prav kot ni mogoče, da bi imelo isto vrednost razmerje med očetom in otrokom ter razmerje med ujcem in nečakom, nečakinjo (Močnik, 1994: 162). Skladno s tem Lévi-Strauss ugotavlja, da za sorodstvo velja natanko to, kar je de Saussure ugotovil že za jezik: njegovi elementi nimajo pomena sami po sebi, ampak vedno šele v mreži diferenc nasproti drugim elementom sistema, v katerega so vpeti.



Claude Lévi-Strauss

To spoznanje je Lévi-Straussa napeljalo k temu, da je tudi na področju simbolnega (kulture) začel razbirati *nespremenljiv – stanovit – sistem*, ki univerzalno operira po načelu binarnosti (Hrženjak, 2002: 54). Po njegovem mnenju mora biti torej naloga strukturalne analize *rekonstrukcija nevidnega simbolnega reda*, ki navidezni nered raznolikosti empiričnih pojavov zgolj prekriva, da pa bi to dosegla, se mu zdi najprimernejša *analiza*



mitov, saj je ravno tu mogoče razkriti delovanje simbolnega v najčistejši obliki (ibid.: 140). Lévi-Strauss tako v svojem monumentalnem delu *Mitologike* (Mythologiques, izšlo v štirih delih med letoma 1964 in 1971) trdi, da miti rešujejo temeljni kulturni problem, ki je sestavljen iz niza paradoksov, izhajajočih iz radikalnega preloma med naravo in kulturo, pri čemer to počnejo tako, da te paradokse prevajajo v termine, ki so domači, znani in nevznemirljivi. Ker pa so si miti različnih kultur pri tem zelo podobni

(vsi naj bi preigrali tri osnovne binarne opozicije: med nebom in zemljo na ravni fizičnega sveta; med moškim in žensko na ravni naravnega sveta; in med odnosi v zakonu (med zakoncema) znotraj družbenega sveta), Lévi-Strauss sklepa, da jih je mogoče misliti kot *en sam* mit, kot *matrico*, ki predstavlja omejen niz elementov (možnosti), ki se med seboj kombinirajo v neko končno število pripovedi (Lévi-Strauss v: Ashley in drugi, 2006: 29; Hrženjak, 2002: 140–153; Močnik, 1997: 191 in naprej).

To je sicer šele zaplet, toda ker Lévi-Strauss za kulturne študije ni pretirano pomemben, se tu ne bomo spuščali v podrobnosti. To seveda ne pomeni, da so bili Lévi-Straussovi prispevki za kulturne študije povsem

nepomembni, toda dolgoročno se je na tem področju vseeno kot bolj uporabna izkazala tista druga struja uporabe de Saussura. Več o tem v nadaljevanju, zdaj pa za ilustracijo tega, kako je bilo Lévi-Straussovo delo vsaj v določenih segmentih relevantno tudi za kulturne študije, pogledimo analizo sodobnega mita, Jamesa Bonda, ki jo je konec šestdesetih let zasnoval Umberto Eco.³²



3.1.3. James Bond kot struktura

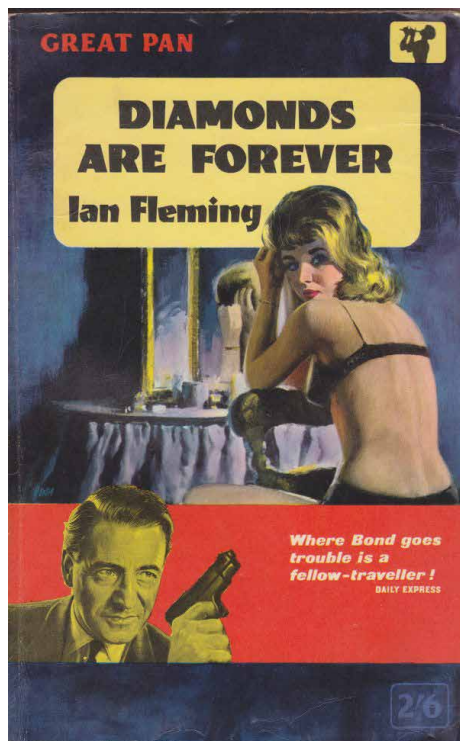
Umberto Eco (1932–) je svojo analizo odprl s preprostim vprašanjem: kako to, da so romani o Jamesu Bondu (ki jih je pisal **Ian Fleming** in po katerih so kmalu tudi začeli snemati znane filmske uspešnice) tako

32 Tisti Umberto Eco, ki je pozneje napisal eno največjih literarnih uspešnic osemdesetih let, *Ime rože* (Il nome della rosa) (1980) (po kateri je bil posnet tudi znani film s Seanom Conneryjem).

zelo priljubljeni tako med običajnimi bralci_ kot tudi med bolj izobraženim občinstvom. Njegova teza je bila, da zato, ker so ti romani v resnici miti, saj prav tako kot Levi-Straussovi miti travmatične paradokse človeške kulture prevajajo v obvladljive binarne opozicije (Strinati, 1998: 102) in so hkrati tudi ukrojeni po *matrici* (*pripovednem stroju*), v kateri je omejen niz binarnih opozicij z majhnimi variacijami uporabljen vedno znova. Te opozicije so po Ecu povezane z:

- odnosi med liki (v romanih o tajnem agentu 007 so to v osnovi zgolj trije: Bond sam, njegovo dekle in malopridnež);
- odnosi med ideologijami (med liberalizmom in totalitarizmom, tj. med »svobodnim svetom«³³ in Sovjetsko zvezo); ter
- odnosi med različnimi vrstami vrednot (pohlep/idealizem, življenje/smrt, naključnost/načrtnost, perversnost/nedolžnost, lojalnost/nelojalnost itn.) (Strinati, 1996: 102–103).

Eco opozarja, da so vrednote in ideologije v romanih reprezentirane s pomočjo posamičnih likov, odnosi med temi liki pa obenem strukturirajo potek dogodkov (zgodbo). Bond tako na primer nasproti malopridnežu predstavlja premoč »svobodnega sveta« nad Sovjetsko zvezo in zmago naključnosti nad načrtovanjem (ibid.), kar se na koncu potrdi s tem, da nasprotnika premaga. Eco v tem smislu trdi, da se med posameznimi romani sicer pojavljajo različne variacije na to temeljno strukturo, da pa se to dogaja zgolj na površini, saj je temeljna struktura omenjenih binarnih opozicij vseskozi ista, zlasti pa je tudi organizirana v nespremenljivo *zaporedje*. Na prvi pogled se tako zdi, da zgodbo ženejo junaki_ (protagonisti_) s svojimi dejanji (oziroma »premiki«), ki vodijo k nasprotnim dejanjem



naslovnica enega od prvih romanov o tajnem agentu 007

33 Kot so v tistem času Zahodne države razumele same sebe.

njihovih nasprotnikov_ (antagonistov_), toda bolj natančno gledano so romani o Bondu zgolj vnaprej določeno zaporedje dejanj, ki izhajajo iz sheme zgoraj predstavljenih binarnih opozicij. Z majhnimi odstopanji naj bi to zaporedje obsegalo:

- premik M, ki da nalogo Bondu;
- premik malopridneža, ki se tako ali drugače predstavi Bondu;
- premik Bonda, ki malopridnežu zada prvi udarec (lahko je tudi nasprotno);
- premik dekleta, ki se pojavi pred Bondom;
- Bond si dekle vzame;
- malopridnež zajame Bonda;
- malopridnež muči Bonda;

»Do you expect me to talk?«

»No, mr. Bond, I expect you to die.«

(Značilen dialog med malopridnežem in Bondom v *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964).

Bond v končnem spopadu premaga malopridneža;

Bond, okrevajoč od spopada in naporov, uživa z dekletom ... (Strinati, 1998: 103–104).



Za komercialen uspeh romanov o Bondu je bilo gotovo zaslužno tudi dejstvo, da so gradili na popularnih ideoloških pogledih na hladno vojno. Toda skladno s svojo strukturalistično naravnostjo je Eco vztrajal, da je njihova priljubljenost posledica zlasti preprostega dejstva, da so sodobna variacija na temeljno in univerzalno binarno opozicijo boja med dobrim in zlim, kar je klasična struktura *pravljice*, v kateri se vitez (Bond) po naročilu kralja (M) odpravi na pohod, da bi ubil zmaja (malopridnež) in rešil princeso (Bondovo dekle) (Strinati, 1998: 105). Tako pravljice kot romani o agentu 007 po Eco iz te temeljne strukture

sicer nenehno izpeljujejo različne variacije, toda v jedru je zadeva vedno enaka: oba žanra gradita na univerzalni binarni opoziciji boja med dobrim in zlim ter iz nje izpeljanih drugih opozicij, to pa jima zagotavlja tudi njuno priljubljenost, saj je ta binarna opozicija v središču osmišljanja sveta v vsaki kulturi.

Toda kot rečeno, romani o Jamesu Bondu niso (bili) priljubljeni zgolj pri najširših množicah; med ljubitelji_ naj bi bili tudi izobraženi_ in razgledani_ posamezniki_. Eco to dejstvo pojasnjuje s tezo, da je užitek, ki ga Bond ponuja kulturno bolj pismenemu bralcu_, *ugibanje*: ker je vsaka zgodba kljub vsej svoji strukturni pravilnost enkratna in zabavna variacija na osnovno temo, lahko vedno špekuliramo, kako konkretno bo izpeljana. (Strinati, 1998: 104.). Poleg tega naj bi bil za izobraženega bralca zanimiv že James Bond sam, ki kot arhetipska figura bojevnika za dobro predstavlja zanimivo »modernizacijo« mitološkega junaka, kar poznavalcu ponuja obilo zabavnih primerjav med klasičnim junakom in njegovo kultivirano, vseeno pa še precej mačistično posodobitvijo (glejte: Eco v: Strinati, 1998: 106).

Ecovi argumenti so brez dvoma zanimivi, toda njegovo naslanjanje na koncept *univerzalne* binarne opozicije boja med dobrim in zlim in na nekatere druge podobne lévi-straussovski predpostavke o obstoju nespremenljivih (ahistoričnih) struktur, dolgoročno – prav tako kot Lévi-Straussovo delo samo – ni ponudilo zelo uporabnih izhodišč za kritično analizo sodobne kulture. Koncepti, ki tako ali drugače implicirajo statičnost, večnost oziroma univerzalnost (ki pri Lévi-Straussu izhajajo iz njegove domneve o univerzalni mentalni strukturi), namreč niso problematični že sami po sebi v smislu vprašanja, če univerzalne simbolne strukture sploh obstajajo (mnogi v kaj takšnega dvomijo). Nerodni so tudi politično, saj iz domneve, da so simbolne strukture večne, sledi, da jih ni mogoče spreminjati. Ker se kritično usmerjeni raziskovalci_ s tem seveda niso mogli strinjati (cilj kritične teorije je sprememba družbenih razmerij na bolje, kar je ob nespremenljivih simbolnih strukturah praktično nemogoče), so se raje obrnili k tisti drugi od zgoraj omenjenih izpeljav de Saussurovega strukturalizma, ki v nasprotju z Lévi-Straussom gradi na podmeni, da v družbi v resnici ni nič »naravnega«, »univerzalnega« ali »večnega« oziroma da je naš morebitni vtis, da so družbena razmerja takšna, zgolj posledica tega, da se je nekaterim družbenim skupinam svoje partikularne interpretacije resničnosti posrečilo predstaviti kot edino mogoče. Te izpeljave so se pojavile pod okriljem posebne veje strukturalizma, ki jo poznamo pod imenom *semiologija*.

3.1.4. Semiologija

Na možnost semiologije kot posebne smeri raziskovanja je opozoril že de Saussure sam, ko je na svojih predavanjih predvidel (sam se v ta projekt ni spuščal), da bi se načela strukturalne analize jezika dalo uporabiti tudi za razmišljanje o *znakih na splošno*. Tu je izhajal iz opazke, da ljudje ne komuniciramo zgolj z jezikom, saj pomeni nosijo tudi različni predmeti, aktivnosti, zvoki in podobno. Črna barva nam recimo pomeni resnost ali žalovanje, francoska moda eleganco, podoba plaže oddih, glasbeni hrup mladostni upor, potica tradicijo, rdeča luč na semaforju nam sporoča, da se moramo ustaviti in podobno. Ključno pri tem je, da pomeni teh znakov prav tako kot pomeni besed nastajajo v relacijah binarnih diferenc (rdeča na semaforju ima na primer svoj smisel zgolj kot nezeleni in nerumeni).³⁴ To namreč po de Saussuru pomeni, da je tudi kultura na splošno neke vrste jezikovnega sistema, ki operira po načelu binarnih opozicij, in da bi jo torej bilo prav tako mogoče analizirati s pomočjo strukturalistične metode (de Saussure, 1997: 27–28).

Saussurov nastavek je v praksi razvil Roland Barthes, ki velja za prvega in najpomembnejšega semiologa. Bolj podrobno ga bomo predstavili v naslednjem poglavju, preden pa nadaljujemo le še opozorilo, da semiologije ne smemo mešati s *semiotiko*. V osnovi gre za podobni disciplini, saj se obe ukvarjata z analizo znakov, toda semiotika v nasprotju s semiologijo pri svojih poskusih razumevanja pomenov ne izhaja iz strukturalistične perspektive.³⁵



Roland Barthes

3.1.4.1 Roland Barthes

Delo **Rolanda Barthesa** (1915–1980) se torej že v jedru razlikuje od levi-straussovskega strukturalizma. Medtem ko je Levi-Strauss de Saussurovo teorijo izpeljal v smer iskanj univerzalnih binarizmov, ki naj bi strukturirali različne kulturne artikulacije, je Barthes de Saussurove ideje uporabil ravno nasprotno za *problematiziranje kakršne koli naravnosti ali univerzalnosti kulturnih kodov in konvencij*. Razlog za to je bil mogoče že

34 Še ena, pogosto navedena ilustracija: »vlak ob 10.30« je še vedno »vlak ob 10.30«, čeprav ima zamudo in v resnici pride na postajo ob 11. uri. Kar podeljuje pomen konkretnemu vlaku, je torej spet razlika (nasproti, na primer, vlakoma ob 10. in 11. uri), mesto v sistemu diferenc, in ne vsebina (kdaj točno vlak v resnici pripelje na postajo).

35 Termin semiotika je vpeljal eden od utemeljiteljev tovrstnega raziskovanja, ameriški filozof C. S. Peirce (1839–1914).

Barthesov nekonvencionalen značaj. Izhajal je namreč iz protestantske družine (v katoliški Franciji), bil je deklariran homoseksualec (v času ko to še nikakor ni bilo nekaj samoumevnega) in strasten hedonist, navsezadnje pa tudi vpliven akademik, ki nikoli niti ni doktoriral. Kot zelo samosvoj posameznik je verjetno na svoji lastni koži večkrat občutil, kako zelo opresivni so lahko dominantni kulturni kodi za nekoga, ki stoji zunaj njih oziroma se jim ne podreja, tako da ni presenetljivo, da je njihovo domnevno naravnost s takšnim veseljem postavljaj pod vprašaj. Vseeno pa so bili za oblikovanje semiologije ključni teoretski razlogi. Tu gre za to, da de Saussurova podmena o znakih kot arbitrarnih srečanjih označevalcev in označencev prej kot na obstoj univerzalne strukture (kot pri Levi Straussu) napeljuje na sklep, da sta tako jezik kot tudi kultura v osnovi zgolj bolj ali manj poljubna sistema binarnih opozicij, s tem pa ne ravno odraz nekih »resničnih« struktur v »resničnem« svetu. Posamični kulturni kodi iz tega zornega kota torej ne morejo biti boljši ali naravnejši od katerih koli drugih, tako da Barthes zaključuje, da je njihova domnevna superiornost lahko povezana zgolj z nečem drugim: sposobnostjo nekaterih družbenih skupin, da svoje lastne kulturne sisteme uveljavijo kot standard, ki je tako zelo samoumeven, da ga ljudje razumejo kot neke vrste naravno dejstvo.

S tem poudarkom je Barthes strukturalistično analizo približal družbeno angažirani teoriji. Povezavo med domnevno naravnostjo nekaterih kulturnih kodov in razmerji moči v družbi je utemeljil na tezi, da je kulturni znak v nasprotju z de Saussurovim jezikovnim znakom *motiviran*. Prav tako kot jezikovni znak naj bi bil po Barthesu tudi kulturni znak arbitraren v smislu, da lahko kateri koli označevalec označi karkoli – če le v družbi obstaja strinjanje okrog tega pomena. Vseeno pa naj ne bi bil nemotiviran. Če je namreč v kulturnih znakih na ravni abstraktnih asociacij mogoče razbrati sledi oblastnih razmerij, potem njegovi pomeni očitno niso povsem nedolžni (Barthes, 2000b: 112–113). Več o tem v nadaljevanju, zdaj pa se ustavimo pri Barthesovi osnovni predpostavki, da v svetu ni nič naravnega.

Pripravna ilustracija je Barthesova analiza ljubezni v *Fragmentih ljubezenskega diskurza* (Fragments d'un discours amoureux) iz leta 1977. Knjiga je organizirana v niz poglavij, ki si sledijo po abecednem redu. Začne se z *s'abimer* (»ugonabljati se, giniti: val izničenja, ki zaradi obupa ali prevelike sreče preplavi zaljubljeni subjekt« (Barthes, 2002: 15)) in konča pri *vouloir-saisir* (»želja po prisvojitvi: subjekt ve, da težave ljubezenskega razmerja izhajajo iz tega, ker si hoče ves čas tako ali drugače prisvojiti ljubljeno bitje« (Barthes, 2002: 15 in 260)). Vsako izmed teh poglavij se sestoji iz vrste citatov na temo ljubezni, ki jih je Barthes našel v

različnih literarnih in filozofskih delih, pri čemer jih je največ iz primarne ekspozicije romantičnega čustvovanja, znamenitega **Goethejevega** romana *Trpljenje mladega Wertherja* (*Die Leiden des jungen Werthers*) (1774). Klasifikacija naših ljubezenskih občutenj v sklenjen niz tem je na prvi pogled nenavadna, toda razumeti jo je treba v zgoraj nakazanem okviru Bartesovega prepričanja, da posamezniki živimo v svetu kulturnih kodov in ne narave. Če tako ljubezen običajno razumemo kot nekaj najbolj spontanega, intimnega in nepredvidljivega, tj. kot neke vrste človekov



THE SORROWS OF YOUNG WERTHER

J. W. VON GOETHE



popolnoma nestrukturiran – naravni – impulz, je Barthes s svojo klasifikacijo pokazal, da v procesu zaljubljenosti ne počnemo veliko drugega, kot da zgolj preigravamo različne kulturne kode (agonija, čakanje, tihi sporazum, ljubezensko pismo, zadrega, brez odgovora itn.). S tega zornega kota se torej tudi ljubezen kaže kot zgolj posebna vrsta kulturne konvencije, o čemer priča že podrobnost, da posamezniki, ko smo zaljubljeni, delujemo kot neke vrste semiologi. Gre za to, da vsako malenkost v povezavi z osebo, ki jo ljubimo, ves čas naravnost obsesivno interpretiramo (Barthes, 2002, 239–241). Vsak njen pogled, beseda, kos oblačila in podobno so za nas znaki, ki pomenijo, vprašanje je le, kaj točno. Je njen pogled znamenje ljubezni ali zgolj izraz čisto običajne prijateljske naklonjenosti? Je njen prihod v prostor, kjer smo tudi mi,

iskanje bližine ali zgolj naključje? Ključno pri tem je, da vsega mogočega v povezavi z ljubljeno osebo ne bi interpretirali, če bi bila ljubezen en sam nestrukturiran instinkt. Tu ne bi bilo mogoče nič razumeti in razbrati, tako da že naši lastni poskusi interpretacij kažejo na to, da so tudi najintimnejša romantična čustva v prvi vrsti stvar kulturnih kodov.

Zgovorna je tudi Barthesova analiza mode v *Sistemu mode* (*Système de la Mode*) (1967). Po Barthesu se pri izbiri oblačil običajno ravnamo po prepričanju, da so naše obleke neke vrste naraven odraz naših »resničnih« osebnosti, vendar pa po njegovem prepričanju tudi pri oblačenju ni nič

naravnega. Vsako oblačilo je *znak* z bolj ali manj jasnimi pomeni,³⁶ ki nastajajo v igrah diferenc,³⁷ tako da tudi uporaba teh znakov (tj. vsaka izbira oblek) ne more biti nič drugega kot zgolj kulturno vkodirana konstrukcija naše identitete (in ne odraz naše morebitne »naravne« identitete, ki bi obstajala še pred njeno konstrukcijo skozi različne sisteme znakov, med katerimi so tudi oblačila).



Tega se sicer verjetno vsi vsaj do neke mere zavedamo. Bolj zanimivo je tako Barthesovo vztrajanje, da je *prav vsak* kos obleke znak, tj. tudi tisti, ki o sebi domneva, da to ni. Primer so obleke posameznikov, ki zaradi različnih razlogov zavračajo sodelovanje v svetu mode (ali vsaj v svetu oblačenja kot komunikacije zaželeno samopodobo). Čeprav se skladno s tem oblačijo zelo preprosto, Barthes pravi, da njihova obleka ne komunicira nič manj kot obleka modno bolj angažiranih ljudi. Barthes navaja primer dominikanskega duhovnika očeta Pierra (Abbe Pierre), ki je zaslovel, ko je v ostri zimi leta 1952 organiziral pomoč za številne pariške brezdomce in jim tako pomagal preživeti. Njegov videz je bil preprost: na kratko postriženi lasje, apostolska brada in preprosta meniška kuta. Barthes pravi, da nam ti oblačilni elementi sicer zelo jasno sporočajo določeno »naravnost« oziroma brezbržnost do konvencij sodobnega sveta (v navezi z gorečo naklonjenostjo krščanskim idealom), toda strogo gledano gre tudi v tem primeru za znake, saj ne le da sporočajo, prav tako kot to počnejo modna oblačila, vsem jasne vsebine, temveč to tudi počnejo v povsem konvencionalnih kodih. Apostolska brada, kratko postriženi lasje in meniška kuta so uveljavljeni in vsem razumljivi znaki pripadnosti krščanskim idealom oziroma meniški skupnosti, tako da je torej tudi antimoda zgolj neke podzvrst običajne mode. (Thody in Course, 1999: 60–61). Razlika med bolj običajno modo in antimodo je skratka po

36 Na primer: vojaški škornji pomenijo strogost, havajske srajce sproščenost, klasični suknjiči resnost, ženske visoke pete eleganco, športni copati All Star mladinsko urbano senzibilnost, sončna očala »skuliranost« in podobno.

37 Za ilustracijo navedimo spreminjajoče se pomene krojev hlač. Če so hlače »na zvonec« v šestdesetih letih predstavljale znak nasprotovanja obstoječemu redu, to ni bilo zato, ker bi bil ta kraj že sam po sebi uporniški. Ta kraj je deloval uporniško zgolj zato, ker je bil drugačen (diferenca!) od tistega, ki je bil standard v konservativnem desetletju pred tem (hlače »na korenček« iz petdesetih let), naproti kateremu so se postavljali v šestdesetih letih. V sedemdesetih letih se je nadalje kot nova uporniška subkultura vzpostavil punk. Za punk imidže je bilo značilno, da so gradili na ozkem (*slim fit*) kroju hlač, kjer pa velja enako: tudi ta kraj sam po sebi ne pomeni oblike upora; ta pomen je pridobil šele kot nekaj nasprotnega od tega, kar je bilo pred tem (kroj »na zvonec«).



Abbe Pierre

Barthesu zgolj ta, da je zadnja *nepoštena*, saj se pretvarja, da je naravna ne glede na to, da tudi gradi na kulturnih kodih kot kateri koli drug oblačilni slog. Izjava ekscentričnega irskega dramatika, Oscarja Wilda, lepo ponazarja Barthesove argumente:

»Biti naraven je [...] samo poza, in to najbolj zoprna od vseh!«
(Wilde, 1965: 48)

Barthes je s svojimi analizami torej želel opozoriti, da ljudje od začetka do konca živimo v kulturi: svetu kulturnih konvencij, ki so pomensko sicer zelo ekspresivne, nikoli pa ne naravne. Do *predsemiološkega raja*, kjer znaki ne bi pomenili ničesar in kjer bi lahko bili ljudje popolnoma naravni, torej nimamo dostopa in to ne glede na to, da si kaj takšnega pogosto želimo (o čemer pričajo številne ideologije »naturalizma«: anti-moda, hrepenenje po življenju v naravi, idealiziranje tradicionalnih skupnosti, nudizem, obsedenost z eko-/bio-/natur hrano itn.).

Barthesovo vztrajanje pri podmeni, da so kulturni znaki zgolj znaki in ne naravna dejstva, je zgolj eden od razlogov, zakaj je njegovo delo tako zelo pomembno za razvoj kulturnih študij. Drugi je že omenjeno spoznanje, da so kulturni znaki ravno na točki njihove navidezne naravnosti vpeti v reprodukcijo različnih oblastnih razmerij v družbi. Barthes to spoznanje utemeljuje na razločevanju med *denotacijo* in *konotacijo* znaka. Gre za to, da naj bi pri kulturnih znakih v nasprotju z jezikom, ki deluje zgolj na eni ravni, srečanja označevalcev in označencev delovala na dveh ravneh. Na prvi pogled gre za znake z dobesednim pomenom, na drugi, abstraktnejši ravni pa se ti znaki spremenijo v nove označevalce s širšimi kulturnimi pomenim. Stuart Hall ponuja za ilustracijo znak *jeans*. Beseda »jeans« (označevalec) in koncept, na katero se ta beseda nanaša (posebna vrsta blaga – označenec), na prvi ravni tvorita znak za blago, ki je trpežno, gladko in modre barve in ki se običajno uporablja za kavbojke, jakne in podobno. Na drugi ravni, na ravni kulturnih pomenov, pa se ta znak spremeni v nov označevalec, konkretno za »sproščenost« (Hall, 2000: 38), saj s tem, ko nosimo obleko iz jeansa, ne nosimo zgolj obleke iz te vrste blaga, ampak obleko, ki v naši kulturi konotira sproščen odnos do sveta, neformalen kontekst in podobno.

Če povedano opredelimo bolj natančno, Barthesovo ločevanje dveh ravni označevanja kulturnih znakov vključuje najprej

- *denotacijo*: opisno/dobesedno raven pomena, o katerem se strinjajo tako rekoč vsi pripadniki neke kulture (beseda »krompir«

na primer denotira vrsto zelenjave gomoljaste oblike, ki raste pod zemljo in ki ga uporabljamo za prehranjevanje), potem pa še

- *konotacija*: področje, kjer se označevalec nanaša na širšo raven pomenov v kulturi, na vrednote, verovanja, stališča, ideologije in podobno (beseda »krompi« na tej ravni konotira srečo »imel sem krmpir«) (Barthes, 2000d: 197–199 in naprej; Barker, 2000: 69).



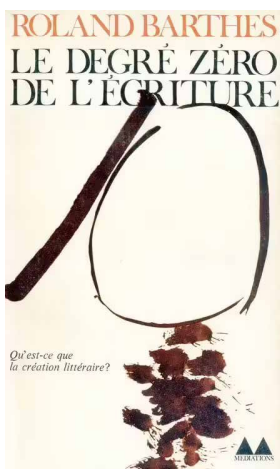
Barthes drugo – konotativno – raven tvorbe pomenov, na kateri logiko opisa zamenja logika interpretacije, opredeljuje kot *mitologijo*. Vse skupaj je videti dokaj preprosto in v resnici tudi je, toda implikacije takšne opredelitve so velike. Barthesova teza o obstoju mitologije na ravni abstraktnjših pomenov namreč odpira povsem nova obzorja razmišljanja o logiki delovanja jezika, saj usmerja na tesno povezanost pomenov, po katerih posamezniki_ uravnavamo svoja vsakdanja delovanja, z razmerji moči v družbi. Tu se vračamo k že nakazani Barthesovi razpravi o motiviranosti konotativnih pomenov. Omenjali smo, da naj bi bil po Barthesu kulturni znak v resnici arbitraren le na ravni denotacije, da pa na ravni abstraktnega pomena, se pravo na ravni konotacije, stvari niso tako zelo preproste. Tudi konotacija ni »naravna«, je pa vseeno *motivirana*, saj različni pomeni, ki nastajajo na tej ravni, niso poljubni, ampak so navadno odražajo razmerja gospostva v določenem zgodovinskem trenutku, pri čemer – to je po Barthesu bistveno – se to ne dogaja na način, da bi konotacije prikrivale obstoječo distribucijo moči v družbi. Različne neenakosti so po njegovi oceni pri konotacijah ravno nasprotno poudarjene, potem pa *naturalizirane* v nekaj »večnega«, »samoumevnega« oziroma »naravnega« (Barthes, 2000b: 112 in naprej).

»Kakor koli se to mogoče sliši paradoksalno, *mit ničesar ne skriva*: njegova funkcija je popačenje, ne brisanje.« (Barthes, 2000b: 107)

To pa je ključno: ker so abstraktni, konotativni pomeni tista raven, po kateri posamezniki_ uravnavamo svoja življenja, njihova ujetost v razmerja družbenega gospodstva v resnici pomeni, da posamezniki_ s svojim delovanjem zgolj reproduciramo obstoječe družbene hierarhije. Koncepti, ki jih uporabljamo, ko govorimo, mislimo, delujemo in podobno, nam skratka obstoječe razmere že v samem jedru legitimirajo, saj jih nam vseskozi predstavljajo kot »naravne«: »Zgodi se čarovniški trik, ki obrne resničnost od znotraj navzven,« piše Barthes. »Iz resničnosti je postrgana zgodovina in na njeno mesto stopi Narava; zadnja iz stvari izbriše človeške pomene tako, da te zdaj označujejo le še človeško nepomembnost« (Barthes, 2000b: 131). To pa je razlog, zakaj Barthes ta proces imenuje mitologija: nekaj, kar je zgodovinsko in kulturno specifična interpretacija resničnosti, na konotativni ravni postane »naravno« dejstvo.

Po Barthesu proces naturalizacije poteka na zelo različnih ravneh in ena od njegovih izrazitih pisateljskih kvalitet je bila, da je svoje argumente znal podkrepiti s prav tako raznolikimi primeri. Vzemimo za ilustracijo njegovo *Ničto točka pisanja* (*Le Degré zéro de l'écriture*) (1953), v kateri se je spoprijel s še enim zanimivim kulturnim znakom: slogom pisanja. Njegov argument je bil, da nam je danes povsem samoumevno, da je pri pisanju treba slediti idealu *jasnosti*, da pa se je ta vrednota uveljavila šele v 17. stoletju vzporedno z vzponom meščanstva. To pomeni, da ta vrednota

očitno ni tako zelo naravna, kot se zdi (v tem primeru bi bila v veljavi od vedno), zlasti pa da gre za konstrukt, ki izraža tipično meščanski (racionalen in urejajoč) pogled na svet, ki je nastal v pogojih porajajočega se tržnega gospodarstva (kapitalske operacije kličejo po urejeni, sistematični in pregledni komunikaciji; pred tem je bil na primer v veljavi aristokratski pisateljski slog, ki je bil retorično skrajno nabuhel in ki je torej svet konstruiral na povsem drugačen način – kot svet, kjer so važni zlasti nazivi in statusi, izrazi medsebojnega plemiškega spoštovanja in podobno). Uveljavitev ideala jasnosti pri pisanju je torej le še eden od načinov, ki prispeva k temu, da se nam partikularni meščanski pogled na svet zdi ne le naraven, ampak tudi »naš« – in to ne glede na to, kakšna je naša siceršnja razredna pripadnost (Barthes, 2000c).³⁸



38 Kot alternativo jasnosti pri pisanju, značilno meščanski vrednoti, je Barthes izpostavil subverzivno *illisibilité* (neberljivost) (Thody in Course, 1999: 71).

Še bolj je znan primer, ki ga je Barthes uporabil, ko je v svoji knjigi *Mitologije* (Mythologies) (1957) prvič sistematično ekspliciral tezo o povezanosti konotativne ravni pomenov in obstoječe distribucije moči v družbi: naslovnica nekega izvoda revije *Paris Match*, ki mu je prišla v roke nekoč pri brivcu. Tudi tu gre za povsem navaden fragment iz vsakdanjega življenja, toda razumeti je treba, da se mitologija udejanja ravno v najbolj banalnih vsakdanjih praksah. In je ravno zaradi tega tako zelo učinkovita – se nam zdi tako zelo »naravna«. Za razumevanje omenjenega primera je sicer treba vsaj na hitro omeniti še kontekst: Barthes je omenjeno delo objavil v drugi polovici petdesetih let, ko je bila Francija v Afriki in Aziji zapletena v niz krvavih kolonialnih vojn z različnimi osvobodilnimi gibanji, ki so poskušala doseči neodvisnost.



Na naslovnici, o kateri je govora, je slika mladega temnopoltega vojaka v francoski vojaški uniformi, ki salutira (očitno) trikolori.³⁹ Barthes pravi, da slika na denotativni ravni pomeni natanko to: mladega temnopoltega vojaka, ki salutira trikolori. Toda na konotativni ravni podoba sporoča nekaj drugega, in sicer: »Francija je velik Imperij, v katerem vsi njeni sinovi, ne glede na barvo kože, služijo pod njeno zastavo, in nič ne more biti boljši odgovor obrekovanju o domnevnem kolonializmu kot gorečnost tega Afričana, ko služi svojim tako imenovanim zatiralcem« (Barthes, 2000b: 101–102). To pa je mitologija: slika temnopoltega vojaka (simbol koloniziranih ljudstev), ki pozdravlja francosko zastavo (simbol Francije kot imperialne sile), sporoča (naturalizira) zgolj eno od številnih možnih interpretacij francoske vojaške vpletenosti v kolonijah (da je Francija pravičen imperij, kateremu se res ni treba upirati), s tem pa ne le da izključi vse druge mogoče interpretacije (na primer da Francija svoje kolonije izkorišča), ampak tudi zakrije interese določenih družbenih skupin, ki so v ozadju, saj vse skupaj predstavi kot nekaj neizogibnega, normalnega oziroma tako rekoč od Boga danega⁴⁰ (slika v *Paris Matchu*, kot da pravi: »Francoski imperij? To je dejstvo: pogledjte samo tega temnopoltega vojaka, ki salutira prav tako kot kakšen od naših fantov!« (Barthes, 2000b: 110)).

39 Francoski zastavi.

40 Zato Barthes tudi govori o mitologiji.

Po Barthesu torej mitologija ne skriva ničesar: označevalec (temnopolti vojak) je vzet iz svojega izvirnega sistema, svoje resnične zgodovine, in postavljen v drug sistem, sistem mita, katerega funkcija je, da zanika vojakovo zgodovino in kulturo, s tem pa resnično zgodovino francoskega kolonialnega izkoriščanja (Strinati, 1998: 114).

Še en primer Barthesovih analiz mitologij je prav tako fotografija iz neke revije. Gre za posnetek srečanja francoskih pisateljic, kjer je bil pri vsaki pisateljici na sliki dodan okvirček s podatkom, koliko otrok ima. Na ravni denotacije gre torej za fotografijo pisateljic, ki so tudi matere, na konotativni ravni pa imamo spet opravka z *naturalizir*o, konkretno ženskosti kot nečesa, kar je že v jedru določeno z materinstvom, pa čeprav je to v resnici povsem kulturno in zgodovinsko specifičen konstrukt (Strinati, 1998: 188). Ženske lahko uspejo kot pisateljice, toda konotacija fotografije to dejstvo popači s sugestijo, da so ženske še vedno predvsem matere, ne glede na to, kaj počnejo (ali si želijo početi) sicer oziroma, kot pravi Barthes sam, mitologija posnetka je v sporočilu, da so »(ž)enske na svetu za to, da moškemu rojevajo otroke. Naj pišejo, kolikor hočejo, naj svoj položaj olepšujejo, kot hočejo, nikoli ne bodo pozabile na to svoje temeljno poslanstvo« (Barthes v: Strinati, 1998: 119). Tudi tu je torej mit kulturo (oziroma zgodovinsko specifična razmerja moči) spremenil v naravo. Vloga ženske kot matere je predstavljena kot naravna in neogibna, kar navsezadnje velja tudi za vlogo moškega, ki ga na sliki sicer ni, vseeno pa je tudi njegova odsotnost zgovorna, saj sugerira, da on v svet starševskih obveznosti pač ni vpet.

Omenjeni primeri kažejo, da je bil Barthesov prispevek razvoju kritične analize sodobne kulture večplasten, da pa je njegovo delo v širšem teoretskem kontekstu pomembno zlasti kot učinkovito analitično orodje za razbiranje sledov moči v tekstih. Marksistični avtorji_ so sicer že zdavnaj opozorili na vpetost kulture v mehanizme reprodukcije družbenega gospodstva, vseeno pa niso znali demonstrirati, *kako konkretno* to poteka v konkretnih procesih označevanja (primerjajte: Smith in Riley, 2009: 105). Barthes je temu nasprotno ponudil analitično domišljeno metodo branja konotacij, ki prav tako gradi na podmeni, da so različni teksti vpleteni v procese reprodukcije družbenih hierarhij, vendar pa ponuja tudi orodje za analizo teh procesov v praksi – v konkretnih primerih. Čeprav marksizem in semiologija izhajata iz zelo različnih intelektualnih kontekstov, sta torej z Barthesom prišli skupaj. Marksizem je z analizo ekonomskih struktur pokazal, da živimo v družbi, ki jo zaznamujejo zlasti različni procesi izkoriščanja, Barthesova semiologija pa je ponudila orodje, s pomočjo katerega je mogoče razbrati, kako potekajo procesi njihove naturalizacije v različnih tekstih.

3.2. Strukturalizem v kulturnih študijah: vpliv semiologije

Britanske kulturne študije so se strukturalizmu oziroma semiologiji približale v zgodnjih sedemdesetih letih. Za prelomnico velja razprava Stuarta Halla, *Vkodiranje in odkodiranje v televizijskem diskurzu* (Encoding and Decoding in Television Discourse) (1973) (Turner, 1996: 83). Hall se je tu močno naslonil na Barthesa, vendar ne toliko na tisti del njegove misli, ki smo ga predstavljali zgoraj, ampak na neki specifičen poudarek, ki ga je Barthes razvil v nekaterih svojih poznejših delih (na primer *S/Z* (1970) in *Užitek teksta* (Le Plaisir du texte) (1973)). Gre za Barthesovo tezo, da teksti nimajo enega samega, pravega in končnega pomena. Po njegovem prepričanju se namreč njihovi kodi prekrivajo in izključujejo na toliko različnih ravneh hkrati, da njihov pomen nastaja šele na točki, ko se z njimi srečamo (in jih interpretiramo) *bralci*.⁴¹ Halla je zanimalo, kako bi bilo mogoče te poudarke povezati s političnimi okviri, preden pa preidemo na ta del, na hitro še nekaj besed o Hallu samem, ki se je v tistem času že uveljavil kot eno najpomembnejših imen britanskih kulturnih študij.

Stuart Hall (1932–2014) se je rodil v Kingstonu na Jamajki. Prihajal je iz rasno mešane družine (oče je bil afriško-karibsko-portugalsko-judovskega izvora, mati potomka angleških kolonistov). Njegov hibridni izvor mu je v mladosti povzročal precej težav, toda na dolgi rok se je to izkazalo kot teoretsko produktivno, saj ga je spodbudilo h kritični refleksiji dediščine evropskega kolonializma

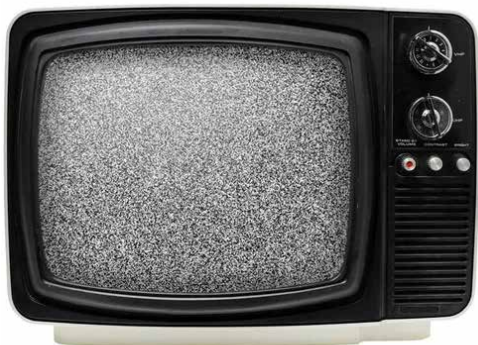


Stuart Hall

41 Že leta 1967 je Barthes postavil tezo o »smrti avtorja«. Šlo je za polemiko z literarno kritiko, ki se pri interpretacijah literarnih del navadno osredinja zlasti na avtorja – v smislu poskusov razumevanja, kaj je poskusil z nekim delom povedati. Barthes je bil do takšnih interpretacij zadržan: po njegovi oceni spoznanja vseh treh velikih sodobnih teoretskih sistemov (marksizma, strukturalizma in psihoanalize) opozarjajo, da pomena teksta nikakor ne proizvaja avtor, saj smo ljudje že v osnovi ujeti v različne ekonomske, lingvistične in psihološke strukture. Avtor v tem smislu ne počne drugega, kot da v tekst prevaja nekaj, kar obstaja že pred njim. V delu *S/Z* je Barthes ta nastavek pod vplivom Jacquesa Derridaja razvil v tezo, da so označevalne prakse – po vzoru jezika – odvisne od mreže diferenc med znaki. Vsako literarno delo se od drugega *razlikuje*, toda pri oblikovanju svojega neponovljivega pomena se nanj obenem tudi nanaša (vsak nov pomen je vpet v kontinuiteto prejšnjih pomenov – gre za derridajevski (časovni) *zamik*, kar je drugi del pomena francoske besede *différence*, na katerega se sklicuje (prvi je že omenjena razlika: da bi poudaril povezanost enega z drugim, Derrida govori o *différance* (z a namesto e (glejte: Derrida, 1994: 7–9)). Razumevanje tekstov v smislu *différance* postavlja na glavo uveljavljeno pojmovanje tekstov kot nečesa novega oziroma izjemnega, saj opozarja, da njihov pomen nikoli ne nastaja izolirano. Vedno se zarisuje šele v kompleksnih mrežah razlik in podobnosti, ki pa se navsezadnje tudi same pojavljajo znotraj kulturne matrice. Teksta po Barthesu torej ne moremo razumeti kot zaprtega sistema, kot sklenjenega, inertnega in nespremenljivega objekta z dokončnim pomenom, saj v resnici obstaja zgolj kot nikoli končan proces vedno novih pisanj in branj (glejte: Thompson, 2000: 331).

(Hall je leta 1971 na primer britansko javnost šokiral z izjavo, da je »nekaj zelo narobe s tem, kako množični mediji predstavljajo temnopolte imigrante iz Afrike, s Karibov in iz Azije« (glejte: the.chronicle.demon.co.uk)). Njegove razprave so pozneje tudi prispevale k bolj intenzivnemu osredotočanju na raso, postkolonialno in diasporsko problematiko v kulturnih študijah. Hall je študiral na Oxfordu, svojo akademsko pot pa je nadaljeval na Chelsea College pri Londonski univerzi, kjer je poučeval medijske študije. V tem času je intenzivno sodeloval s številnimi novo-levičarskimi intelektualci, med drugim z Williamsom in Thompsonom, pisal za različne revije in eno izmed njih, *Universities and Left Review*, tudi urejal. Leta 1964 je začel sodelovati še z birminghamskim Centrom za preučevanje sodobne kulture. To sodelovanje je bilo tako plodno, da je že po petih letih postal direktor centra (ko je Hoggart šel na Unesco). Po uspešnem mandatu se je hotel umakniti, vendar so se ravno takrat na Center vršili močni pritiski z namenom, da bi ga ukinili. Hall je torej na mestu direktorja ostal in Center tako branil tudi s svojim takrat že uveljavljenim imenom. Ko so se razmere umirile, je leta 1979 končno lahko odstopil in se zaposlil kot profesor sociologije na Open University, kjer je ostal vse do svoje upokojitve (povzeto po: Chen, 1997).

3.2.1. Vkodiranje in odkodiranje v televizijskem diskurzu



Hall v prispevku polemizira s takrat uveljavljenimi ameriškimi empiricističnimi razlagami procesa komuniciranja, ki so izhajale iz podmene, da sporočilo pride do sprejemnika_ bolj ali manj nepopačeno. Iz tega zornega kota je torej treba analizirati zgolj vliv sporočil na vedenje občinstva, Hall pa je bil temu nasprotno prepričan, da samo dejstvo, da je bilo sporočilo poslano, še ne pomeni, da bo tudi prišlo. Vsak trenutek v procesu komunikaci-

je, od sestavljanja sporočila (vkodiranje) do njegovega branja in razumevanja (odkodiranje), ima namreč svoje *lastne pogoje eksistence*,

kar pomeni, da so stvari v praksi veliko bolj zapletene. Proizvodnjo sporočila po Hallu določajo že:

- diskurzi medija, ki je uporabljen (na primer slika na televiziji);
- diskurzivni kontekst (na primer vizualne konvencije v televizijskih novicah) in
- tehnologije, ki nosijo sporočilo (na primer vnaprej posnet prispevek ali poročanje v živo) (Hall, 1995: 91).

Hall v te povezavi pravi, da pri nobeni vrsti komuniciranja ni ničesar naravnega: vsako sporočilo mora biti vkodirano, in prav kot je to ustvarjal, interpretativen in družben dogodek, to velja tudi za odkodiranje. Ljudje smo ustvarjalna in refleksivna bitja, ki sporočila beremo vsaj nekoliko po svoje, če ne drugega pa bo različnost branj tekstov zagotovilo že dejstvo, da *družba ni homogena*. Sestavljena je iz različnih skupin z različnimi interesi, kar pomeni, da televizijskega občinstva nikakor ni mogoče razumeti kot preproste in nediferencirane množice, ki na tekste reagira vedno enako, pri čemer je pomembno tudi, da različne družbene skupine obenem stojijo v *zelo različnih razmerjih nasproti dominantni ideologiji* (Hall, 1995: 92–93). Glede na vse te kompleksnosti velikega ujemanja med proizvodnjo in potrošnjo sporočil (tj. med producentovim razumevanjem sporočila in razumevanjem občinstva) seveda ni mogoče pričakovati.

Vendar pa Hall opozarja, da so možnosti za nesporazume vseeno omejene. Gre za to, da posamezniki živimo v istih (ali vsaj podobnih) lingvističnih in nelingvističnih komunikacijskih sistemih, kar pomeni, da si pri interpretacijah sporočil pomagamo z istimi (ali vsaj podobnimi) referenčnimi okviri, s tem pa da tekste običajno razumemo na vsaj približno identične (ali podobne) načine. Turner za ilustracijo navaja naslov nekega časopisnega prispevka, ki je na prvi pogled sestavljen iz povsem nerazumljivega niza samostalnikov in glagolov: »French Aircrash Disaster Inquiry Shock«. Ključno pri tem je, da je ta niz nerazumljiv zgolj zunaj lastnega referenčnega okvira. Če namreč upoštevamo, da gre za naslov časopisnega prispevka in da je za te značilno, da poskušajo povedati čim več s čim manj besedami, z njegovo interpretacijo nimamo nikakršnih težav: jasno nam je, da je raziskava o nesreči francoskega letala pripeljala do pretresljivih izsledkov (Turner, 1996: 84) Hall skladno s tem ugotavlja, da je televizijsko sporočilo res *polisemično* (ima več pomenov),⁴² vseeno pa *ne povsem pluralno* (njegovih pomenov ni neskončno veliko).

42 Polisemičnost se v semiologiji nanaša dejstvo, da ima vsak znak več pomenov.



Polisemična narava sporočil pa je za producen-te_ težava. Kako namreč zagotoviti, da bodo bralci tekste res razumeli tako, kot so si zamislili? Zadnje je pomembno z vidika prenosa zaželenega sporočila, še pred tem pa kot zagotovilo, da bo neki tekst sploh deloval. Vzemimo za ilustracijo grozljivko. Občinstvo lahko film te vrste interpretira tako ali drugače, vseeno pa je ključno, da ga bo v osnovi izkusilo kot grozljivca: v nasprotnem primeru kot grozljivka preprosto ne bo deloval, s tem pa ga nihče ne bo želel videti, distribuirati itn. Po Hallovem prepričanju producenci to težavo rešujejo z uporabo različnih *konvencionalnih reprezentacijskih kodov*, ki usmerjajo k zaželenemu razumevanju situacij, oseb in podobno. Poglejmo si nekaj primerov konvencionalnih reprezentacijskih kodov v grozljivkah:

- grozeča glasba opozarja, da je situacijo potrebno razumeti kot nevarno;
- kamerino oponašanje protagonistovega_ omejenega vidnega polja v napetih prizorih poudarja nepreglednost, s tem pa namiguje na raznovrstne nevarnosti;
- dogajanje ponoči prav tako poudarja nepreglednost situacije, obenem pa grozljivost dogodkov stopnjuje že samo po sebi, saj temo tudi sicer asociramo z nevarnostjo, skrivnostnim in podobno;
- tresoča se kamera («snemanje z roke» (denimo v *Čarovnice iz Blaira* (Blair Witch Project) (Daniel Myrick in Eduardo Sánchez, 1999))) izraža strah protagonista, s tem pa v nemir spravlja še gledalca_ itn.

Hall na osnovi povedanega zaključuje, da odnos med tekstem in bralci_ ni preprost, tako da bi bilo mogoče idealnotipsko govoriti o treh načinih *branj tekstov*:

zaželeno: bralec_ odkodira sporočilo skladno z referenčnim kodom, v katerem je bilo vkodirano, kar v praksi pomeni, da ga razume tako, kot si je zamislil producent_:

pogajalsko (negotiated): tudi v tem primeru bralec_ tekst interpretira skladno z referenčnim kodom vkodiranja, toda s posamičnimi prilagoditvami. Delavec_ na stavki se bo na primer strinjal_ s komentarjem na televiziji, da za gospodarstvo ni dobro, da se plače zvišujejo, vseeno pa bo prepričan_, da je sam premalo plačan in da si torej on_ konkretno kljub vsemu zasluži večjo plačo;

opozicijsko: tu bralec_ razume, kaj želi tekst sporočiti, vendar se zavestno odloči, da ga bo interpretiral znotraj alternativnega referenčnega okvira. Ko na primer sliši razpravo o potrebi po omejevanju plač delavcev_, tega ne bo razumel kot potrebo gospodarstva (kot je to predstavljeno v prispevku), temveč povsem drugače (v alternativnem referenčni okviru) kot izraz razrednega interesa tistih na oblasti, da so ohrani obstoječa stopnja izkoriščanja delovne sile (glejte: Hall, 1995: 101–103).⁴³

Na tem mestu velja opozoriti, da Hall treh mogočih branj tekstov ne vidi kot v resnici ločenih. V njegovem modelu so ločena zgolj začasno, kot analitični pripomoček, ki bo omogočil vpogled v kompleksnost dejanskih razumevanj tekstov. Oziroma še več: po njegovem prepričanju je politično najpomembnejši trenutek tisti, ko začne eno branje prehajati v drugo, na primer ko se začne pogajalsko preoblikovati v opozicijsko (denimo ko občinstvo seksistično reklamo dojame kot seksistično, kar vzbudi odpor do izdelka – v nasprotju z namenom oglaševalca) (Turner, 1996: 87).

Hallov tekst »Vkodiranje in odkodiranje televizijskega diskurza« je pomemben zaradi cele vrste razlogov. Ključen izmed teh je problematiziranje prevladujočega mehanicističnega razumevanja komunikacijske situacije, po kateri teksti na bralca_ vplivajo neposredno in določujoče. Tako da je potem vprašanje zlasti, kakšni ti teksti so in kaj točno sporočajo, saj je to tudi to, kar bodo bralci_ od njih odnesli. Po Hallu pa je proces branj tekstov veliko bolj kompleksen, saj lahko bralci_ nasproti njim vzpostavimo tudi distanco oziroma jih v celoti zavrnamo. Kar v praksi pomeni, da lahko neki v osnovi popolnoma bedast (ali ideološki) tekst preberemo (interpretiramo, uporabimo) tudi na zelo izvirne ali kritične načine. Oziroma da ga niti ne jemljemo resno, tako da na koncu sploh nima nikakršnega vpliva. Ilustracija so številni hollywoodski *blockbusterji*, ki kljub velikim produkcijskim stroškom in agresivnemu marketingu gledalcev_ niso pritegnili: če bi bili ljudje v resnici zgolj pasivni sprejemniki hegemonskih vsebin, nekaj takšnega seveda ne bi bilo mogoče.⁴⁴

S tem poudarkom pa se Hall ni oddaljil zgolj od prevladujočih komunikoloških modelov, temveč tudi od marksizma, ki je izhajal (oziroma

43 Pri čemer to seveda ne pomeni, da so opozicijska branja nujno v nasprotju z dominantno ideologijo. Znameniti Coppolov film *Apokalipsa zdaj* (Apocalypse Now) (1979), ki je v osnovi izrazito protivojni film, so na primer mnogi gledali_ kot veličasten spektakel, ki slavi ameriško vojaško moč (glejte: Phillips, 1999: 138). Njihovo branje je bilo torej opozicijsko (v nasprotju s sporočilom filma), a hkrati skladno z v Združenih državah Amerike dominantno ideologijo ameriškega militarizma.

44 Med največjimi *box-office bombs* (ameriški žargonski izraz za filme, ki so na koncu pridelali velike izgube) so: *John Carter* (Andrew Stanton, 2012), *The Lone Ranger* (Gore Verbinski, 2013) in *The Flash* (Andres Muschietti, 2023).

še vedno izhaja) iz predpostavke, da so teksti, ki nastajajo izkoriščevalskih materialnih pogojih, neogibno ideološki in da svoje ideološke (izkrivljene) prikaze resničnosti tudi uspešno prenašajo na populacijo (ki obstoječi red posledično sprejema kot samoumeven). Hallovo »Vkodiranje in odkodiranje televizijskega diskurza« je nadalje pomembno tudi zaradi emancipacije posameznika_. Če se še enkrat ozremo k marksizmu, bomo videli, da v tej teoriji (razen pri nekaterih izjemah, kot je na primer že obravnavani Gramsci) posameznik_ nima velike vloge, saj je človeška zgodovina v osnovi zgolj zgodovina strukturnih razmerij med različnimi družbenimi skupinami in načini proizvodnje. Ta poudarek seveda ni povsem neutemeljen, je pa vsaj v kakšnem pogledu analitično kratek, saj posameznika_ zveja na neke vrste strukturni učinek. Pri Hallu pa je tudi tu drugače: njegova predpostavka, da lahko bralci_ tekste sprejmemo zgolj do neke mere oziroma jih tudi v celoti zavrnamo, izhaja iz pripoznanja posameznikove_ izvirnosti in ustvarjalnosti: dejstva, da smo ljudje reflektirana bitja, ki svet okrog sebe nenehno reflektiramo, oblikujemo lastne interpretacije in podobno, tako da se lahko različnim strukturnim določitvam tudi izmaknemo in tekste vsaj do neke mere beremo tudi po svoje.

Hallovo vztrajanje pri vsaj do neke mere avtonomnem_ posamezniku_ je sicer ena od posebnosti britanskih kulturnih študij. Videli smo, da so bili avtorji_ te šole marksizmu in drugim sorodnim kritičnim teorijam vedno naklonjeni, vseeno pa so se od njih na nekaterih točkah tudi odmikali, med katerimi je ravno vprašanje posameznikov_ oziroma njihove morebitne avtonomije. Po prepričanju birminghamovcev_ je namreč težko snovati kritično teorijo, ki naj bi ljudi emancipirala, če sami predpostavljamo, da so ljudje v resnici popolnoma pasivni subjekti. Birminghamsko kritično teorijo, ki posameznike_ nasprotno razume kot vsaj do neke mere avtonomne, ustvarjalne in reflektirane, običajno imenujemo *kulturalizem*.

Hallovo »Vkodiranje in odkodiranje televizijskega diskurza« je bilo pomembna prelomnica pri preučevanju komunikacijskega procesa tako na Birminghamskem centru kot tudi širše. Na Centru za preučevanje sodobne kulture so avtorji_, med njimi Hall sam, posledično poskusili_ ugotoviti, kako teksti učinkujejo v praksi. V splošnem bi lahko rekli, da se je raziskovanje v tem okviru osredotočalo na dva večja sklopa: na *analize tekstov*, se pravi na vprašanje, kako producenti_ tekste vkodirajo in v kakšnem odnosu so ti kodi do dominante ideologije, in na *analize recepcije*, kjer jih je zanimalo, kako posamezniki_ tekste dejansko preberemo. Ker so bila sedemdeseta leta obdobje, ki ga je najbolj zaznamovala televizija (kot nov množični medij), verjetno ni presenetljivo, da se je večina teh raziskav vrtela okrog analize različnih televizijskih oddaj.



3.2.2. Preučevanje televizije

3.2.2.1 Analize tekstov

Med najpomembnejšimi raziskavami popularnih televizijskih tekstov je bila študija *Nationwide*, ki sta jo izpeljala **Charlotte Brundson** in **David Morley** leta 1978. Nationwide je bila v tistem času priljubljena poznopoldanska oddaja. Avtorja sta analizirala njene reprezentacijske kode, v analizo pa sta vključila tudi nekatere kvantitativne pokazatelje (npr. kako pogosto se pojavljajo posamične teme). Rezultati so pokazali, da so reprezentacijski kodi v Nationwide uporabljeni zlasti tako, da partikularni pogled na svet, ki ga imajo ustvarjalci_ oddaje, predstavljajo kot zgolj odraz pogleda na svet gledalcev. Med kodi, ki so uporabljeni na ta način, so:

- v oddaji se nenehno ponavljajo fraze, ki poskušajo gledalce_ vpeti v njen svet: »vsi vemo, da ...«, »to bi se lahko zgodilo vsakomur od nas ...«, »vprašali smo se ...« itn.;
- vse skupaj se dogaja v nedoločni sedanjosti: »v teh časih ...«, »dandanes ...« itn.;
- brisanje meja med tistimi na televiziji in občinstvom je še posebej očitno v nenehni rabi *let's* fraz: »preselimo se zdaj v Norwich«, »poglejmo še vreme« itn.;
- vse je nekako skupno: »pa poglejmo še malo na *našo* vremensko karto ...« itn. (Turner, 1996: 88–90).

Brundson in Morley ugotavljata, da takšne diskurzivne operacije, ki na prvi pogled zgolj odražajo pogled na svet gledalcev_, v resnici *usmerjajo k zaželenemu branju*. Do tega, kar percipiramo kot svoje, namreč običajno nimamo velike distance. Ključno pri tem je, da takšno usmerjanje branj ne konstruira zgolj zaželenega pogleda na oddajo samo, temveč tudi normalizira uveljavljen pogled na svet na splošno.



Postopke vkodiranja je analiziral tudi Stuart Hall s skupino sodelavcev_. Avtorji_ so se osredotočili na BBC-jevo informativno oddajo *Panorama*, njihovo zanimanje pa se je vrtelo zlasti okrog vprašanja morebitnih pristranskosti pri poročanju (različni časi, ki jih novinarji namenjajo različnim stranem v konfliktu, pristranska obravnava problemov itn.). Rezultati analize so pokazali, da oddaja obstoječi red podpira zlasti tako, da ne dopušča nobe-

nih resnično drugačnih pogledov (Turner, 1996: 91). Gre za pomembno podrobnost, da novinarji_ za mnenje sprašujejo zlasti tiste skupine in posameznike, ki so že vnaprej avtorizirani_ za to, da govorijo: politične stranke, delodajalce_, mnenjske voditelje_ in podobno. V tem kontekstu morebitni resnično novi ali drugačni pogledi do javnosti niti ne pridejo, glede na to, da je obseg tem, ki jih mediji obravnavajo, očitno omejen na tiste, ki so jih priznale in legitimirale že prejšnje medijske reprezentacije, pa se prostor javnih razprav postopoma celo oži: raziskava je med drugim pokazala, da vsaj v primeru neke velike stavke na Škotskem mediji niso za mnenje vprašali niti enega samega predstavnika_ sindikatov, ki bi podal_ še svojo plat zgodbe (Turner, 1996: 91).⁴⁵

Hall in sodelavci_ so posledično zaključili_, da je agenda problemov in njihovih rešitev, ki jih obravnavajo televizijski programi, že v jedru

45 Pristranskost medijev danes seveda ni nič manjša, kot je bila v sedemdesetih. Ob velikih protiglobalizacijskih demonstracijah v Genovi leta 2001 so na primer na CNN pripravili posebno oddajo (*Insight*), v kateri pa ne le da za mnenje niso vprašali niti enega izmed stotisočih demonstrantov_ (medtem ko je tiskovna predstavnica ameriškega predsednika, ki z demonstracijami ni imela nič, dobila na voljo dovolj časa, da se je razgovorila zelo na široko), tudi poročila samih novinarjev_ so bila več kot pristranska. Na vprašanje voditelja, kdo sploh so ti demonstranti, je reporter s terena odgovoril, da večina demonstrantov_ sploh ne ve, zakaj so tam oziroma kaj skupina G-8 sploh je. Od kod mu ta podatek? Neki drug novinar_ je nadalje podrobno, da je 50 % Italijanov_ podpiralo mirne demonstracije, zgolj ena petina od teh pa tudi nasilne, interpretiral kot dokaz, »da velika večina lokalne populacije odločno podpira sile reda in miru« (CNN, 20. 7. 2001; oddaja *Insight* ob 23.00).

omejena na teme, ki jih ponujajo uveljavljene parlamentarne stranke. To pa je problematično, saj je veliko tudi pomembnih tem, ki političnih strank preprosto ne zanimajo (glede na to, da stranke navadno odpirajo zgolj tiste, za katere računajo, da jim bodo prinesle politične točke). Primer je okoljska problematika. Okoljevarstvo je prav gotovo pomembno, saj gre za ohranjanje minimalnih pogojev našega obstoja na planetu, kot aktualnopolitična tema pa se je vseeno vzpostavilo šele v osemdesetih letih, ko so v evropske parlamente prišle stranke Zelenih. Hočemo reči: dokler ekoloških vprašanj niso odprle politične stranke, jih družba preprosto ni jemala resno. Hall in sodelavci_ v tej povezavi zaključujejo, da mediji resničnost konstruirajo zlasti okrog že uveljavljenih tem in družbenih skupin (na primer političnih in ekonomskih elit), vse preostalo pa potiskajo na robove tišine oziroma nevidnosti.

»Mediji so kot volilni sistem, kar je načelo, ki so ga odredili ugledni javni intelektualci_, lastniki_ medijev in podjetij, politologi_ in drugi. To načelo se glasi, da so državljani_ zgolj opazovalci_, 'gledalci_' (spectators), ne pa 'sodelavci_' (participants). Njihova izbira je omejena na periodično izbiro enega ali drugega predstavnika_ razreda podjetnikov ali političnega voditelja_, torej na izbiro, kakršno ima potrošnik na trgu. Slednji namreč deluje tako, da ponuja samo določene opcije, ne pa vseh: en avtomobil ali drug, ne pa javni mestni prevoz, ena zavarovalnica ali druga, ne pa jamstvo zdravstvenega zavarovanja itn.« (Chomsky, 2001)

V tistem času se je z analizo različnih postopkov ideološke interpelacije v popularnih tekstih ukvarjala tudi skupina avtorjev_, ki je objavljala v ugledni britanski reviji *Screen*. Ker nimamo prostora, da bi predstavili vso pestrost analiz v tem okviru, bomo za ilustracijo omenili zgolj eno, verjetno najvplivnejšo. Gre za znamenito feministično kritiko dominantnih reprezentacijskih kodov v *klasičnem Hollywoodu*, »Vizualno ugodje v narativni kinematografiji« (»Visual Pleasure and Narrative Cinema«), ki jo je leta 1975 objavila **Laura Mulvey**.



Laura Mulvey

Mulvey moč fascinacije klasičnega hollywoodskega filma⁴⁶ razlaga s pomočjo koncepta *skopofilije* (*Schautrieb*), želje po videnju, ki je po Freudu eden od najmočnejših človekovih gonov. Skopofilija naj bi bila – tako kot vsi goni – seksualnega izvora, pri filmu pa pojasnjuje gledalčevo_ fascinacijo s podobami na filmskem platnu (oziroma na televizijskem ekranu). Do sem vse v

46 Hollywoodski film približno do začetka šestdesetih let.



To-be-looked-at-ness v praksi: Marilyn Monroe v Srbež na sedem let (*Seven Year Itch*) (Billy Wilder, 1955)

redu, toda Laura Mulvey pravi, da je skopofilija v klasičnem Hollywoodu v resnici organizirana skozi strukture *vojerstva* in *narcisizma*. Vojaško vizualno ugodje se nanaša na užitek ob gledanju nekoga drugega (lik, telo, situacija in podobno), medtem je narcisistično vizualno ugodje povezano s samoidentifikacijo s telesom v podobi (Mulvey, 2000: 240–241).

Mulvey v tej povezavi pravi, da skopofilija v klasičnem hollywoodskem filmu deluje na dva načina, aktivno in pasivno, kjer pa sta oba tesno vezana na *spolno razliko*. Narativna struktura tradicionalne kinematografije tako na eni strani moškega junaka vzpostavlja kot aktivnega in močnega: okrog njega se razvija zgodba, tako da je okrog njega organiziran tudi pogled. Ženska

junakinja je na drugi strani pasivna in nemočna – običajno zgolj objekt moške želje –, kar v praksi pomeni, da kamera ne gleda iz njene pozicije (kot pri moškem junaku), ampak gleda njo. Ključno pri tem je, da skozi oko kamere gledamo tudi gledalci_ (to, kar vidimo od filmskega dogajanja, je to, kar nam pokaže kamera), tako da imamo pri filmu v resnici nič manj kot tri ravni gledanja (pogled kamere, pogled junaka in pogled gledalca_), kjer je za vse značilno, da gledajo žensko, s tem pa jo reducirajo na objekt pogleda. Junakinja je torej v klasičnem hollywoodskem filmu omejena zgolj na vizualni spektakel oziroma, kot pravi Laura Mulvey, na *razpoložljivost pogledu*: »to-be-looked-at-ness« (Mulvey, 2000: 242–244).

V povezavi z vprašanjem narcisizma so Mulvey sklicuje na Lacanov koncept zrcalne faze. Tako kot naj bi po Lacanu otrok užival v identifikaciji s svojo lastno podobo, ki jo uzre v ogledalu (več o tem v nadaljevanju), naj bi tudi gledalci_ uživali ob identifikaciji z idealiziranimi podobo junaka_ na filmskem platnu. Vendar pa tako kot otrok ni njegova podoba v zrcalu tudi gledalec ni junak_ na platnu. Formacijo ega torej v samem jedru določajo imaginarne (in ne realne) funkcije in kot to velja za otroka, velja tudi za gledalca_ v kinu. Ključno pri tem je, da je tudi ta narcisističen moment v filmu strukturiran vzdolž spolne razlike: reprezentacije popolnejšega in močnejšega ideala jaza moškega junaka stojijo v

ostrem nasprotju z popačenimi podobami pasivnih in nemočnih ženskih junakinj, kar v praksi pomeni, da se gledalec v resnici identificira zgolj z moškimi junaki (Mulvey, 2000: 241–242).

Mulvey skladno s tem ugotavlja, da v klasičnem hollywoodskem filmu obstajata dve spolno zaznamovani dimenziji vizualnega užitka: vojaško-skopofiličen pogled in narcisitična identifikacija. Obe svoj pomen črpata iz reprezentacijske strukture moškega junaka in nemočne ženske, zaradi česar klasične hollywoodske filme (verjetno pa tudi še katere druge) neogibno gledamo iz moškega zornega kota in se navadno tudi identificiramo zgolj moškimi liki (ne glede na to, ali smo v resnici moški ali ženske). Toda po Mulvey v klasičnem hollywoodskem filmu obstaja še ena razsežnost reprodukcije patriarhalne ideologije. Vse skupaj se navezuje na Freudovo tezo o ambivalentnem statusu ženske v moškem svetu, saj je ženska moškemu po eni strani privlačna, po drugi pa mu zbuja strah pred kastracijo. Zaradi svojega videza (nima penisa) naj bi namreč mama pri dečku sprožila strah pred izgubo penisa, tako da se naj bi deček od nje odvrnil in se začel identificirati z očetom,⁴⁷ vseeno pa naj bi žensko telo s svojo drugačnostjo pri moških tudi pozneje v življenju vzbujalo mero nelagodja. Mulvey v tej povezavi pravi, da tudi tu klasični hollywoodski film ni pasiven. Z dvema mehanizmoma (organizacija naracije in fetišizmom) te strahove razkraja in moške gledalce pomirja v stanju patriarhalne konstrukcije resničnosti. Na ravni *organizacije naracije* klasični Hollywood odpravlja strah pred kastracijo tako, da je na koncu filmov ženska praviloma spoznana za krivo. Filmi Alfreda Hitchcocka so v tem smislu lepa ilustracija: ženska krivda je na koncu zapečatenata v obliki kazni ali odrešitve, se pravi da na koncu junakinja umre ali se poroči (npr. v *Marnie* (Marnie) (Alfred Hitchcock, (1964)) (Mulvey, 2000: 244–249).



Marlene Dietrich kot fetiš

V primeru *fetišizma* film manj-
kajoči penis zamenja s fetišem v obliki
ženske kot hiperspoliranega idealnega

47 Gre za znamenito Freudovo tezo o ojdipovski fazi človekova psihoseksualnega razvoja – več o tem v nadaljevanju.

objekta. Mulvey v tej navezi omenja Sternbergovo fascinacijo z Marlene Dietrich, pa tudi Marilyn Mornore, ki je še en več kot očiten primer spolirane oziroma fetišizirane ženske zvezde. Gre za to, da fetišizirana popolna ženska odvrača pozornost od ženskega »primanjkljaja«, tako da ta podoba v praksi ne deluje več kot potencialno ogrožajoče nasprotje moškega telesa, temveč kot pomirjajoč predmet brezhibne lepote (Mulvey, 2000: 248).

3.2.2.2 Študije recepcije

Analize tekstov so močno poglobile razumevanje mehanizmov naturalizacije obstoječega reda v reprezentacijskih praksah. Toda po Hallu hegemonška vsebina tekstov še ne pomeni nujno, da bodo teksti tudi v resnici razumljeni skladno s predstavami producentov, skratka, hegemonsko. Vzporedno z analizami tekstov so se tako v kulturnih študijah razmahnile še različne raziskave konkretnih branj, pri čemer je avtorje_ zanimalo tudi, ali bi bilo mogoče zadnja povezati s kakšnimi strukturnimi dejavniki.

David Morley je v raziskavi, ki je sledila že omenjeni raziskavi Nationwidea, poskušal branja te oddaje povezati z *razrednimi položaji* gledalcev_. V raziskavo je sicer vključil zgolj nekaj družbenih skupin, toda razlike med njimi so zgovorne. Konkretno je analiziral pet skupin: šolske otroke, belske dodiplomske študente_, temnopolte podiplomske študente_, menedžerje_ bank in sindikalne zaupnike_. Izkazalo se je, da pripadniki_ različnih skupin v resnici oddajo razumejo na zelo različne načine. Menedžerji_ bank in šolski otroci so jo brali pretežno zaželeno, belski_ dodiplomski_ študentje_ in sindikalni uradniki_ pogajalsko, temnopolti_ podiplomski_ študentje_ pa opozicijsko. Morley je skladno s tem zaključil, da lahko razlike v branjih pripišemo zlasti *razrednim* dejavnikom,⁴⁸ s tem pa potrdil tudi eno od ključnih Hallovih podmen, namreč da na način branja močno vpliva že razredni položaj.⁴⁹

Tamar Liebes in **Elihu Katz** sta na svoji strani analizirala vpliv *kulturnih* dejavnikov na branje tekstov. Njuna študija se je osredotočala na recepcijo prve velike limonadnice v zgodovini televizije, *Dallasa* (1978–1991), med različnimi etničnimi skupnostmi. Ugotovila sta, da so še najbolj kritični gledalci (izmed analiziranih skupin) Američani_ in Rusi_, vendar

48 Zanimiva ilustracija močne korelacije med razrednim položajem in branji tekstov je neka druga Morleyjeva raziskava, v kateri so sodelovali brezdomci_: ob prikazovanju filma *Umri pokončno* (*Die Hard*) (John McTiernan, 1988) so pripadniki_ te skupine bučno navijali za negativce (Fiske, 1996: 129).

49 Hall sicer ni razredni determinist: pri njegovi oceni na načine branja poleg mesta v proizvodnji vplivajo tudi okviri védenja in tehnična infrastruktura (glejte: Storey, 1996: 10). Iz predstavljene Morleyjeve raziskave je sicer mogoče sklepati tudi na zelo velik pomen izobrazbe.

pa iz različnih razlogov. Medtem ko naj bi bila za ameriške gledalce_ značilna velika mera kritičnosti zlasti v povezavi s proizvodnim kontekstom in tehnično konstrukcijo televizijske serije (kako so prizori posneti in podobno), so bili Rusi_ kritični_ do različnih ideoloških poudarkov (gledalci_ so izjavljali, da Dallas predstavlja popačen prikaz realnosti kapitalistične ekonomije in podobno).



Igralska zasedba iz *Dallasa*

Odmevna je bila tudi raziskava, ki jo je na sledi Hallovih argumentov izpeljala **Ien Ang**. V *Vivi*, nizozemski ženski reviji, je Ang objavila oglas, v katerem je prosila bralke, naj ji opišejo svoje občutke ob gledanju *Dallasa* (češ, da je sama zmedena in ne vem, kaj si naj o tej nadaljevalki misli). Na podlagi analize pisem, ki jih je tako dobila, je postavila tezo, da gledalci_ ustvarjajo pomen in užitek, ki jih ne moremo zvesti niti na strukture teksta niti na ideološke učinke ali politične projekte (Barker, 2000: 272). Bolj konkretno je Ang ugotovila, da v praksi obstajajo tri temeljne vrste branja limonadnice *Dallas*, nasprotujoče, ironično in fanovsko, pri čemer je *ideologija množične kulture* (poenostavljeno rečeno, elitistično odklanjanje popularne kulture kot trivialne) daleč najmočnejši referenčni okvir, ki so ga piske pisem uporabile pri svojem ocenjevanju te nadaljevalke: ne samo da so jo pretežno odklanjale kot šund najhujše vrste oziroma so jo spremljale na posmehujoč način (ironično gledanje), celo tistim, ki so jo rade gledale, je bilo nekako nerodno oziroma svoje naklonjenosti oddaji sploh niso znale utemeljiti. V praksi to pomeni, da nimamo opravka zgolj z različnimi branji tega teksta, temveč tudi, da ta tekst (limonadnica *Dallas*) stoji v kontradiktornem odnosu nasproti hegemonskim vrednotam, saj zadnje očitno usmerjajo k odklanjanju (preziru do) enega izmed najpopularnejših tekstov tistega časa (glejte: Ang, 1995).

David Morley je svoje raziskovanje televizije in njenih učinkov leta 1986 nadgradil še z analizo gledalskih praks. Tokrat ga ni zanimalo kako gledalci_ različne vsebine interpretirajo, ampak povsem preprosto kako je gledanje v družini sploh organizirano. Njegova analiza je pokazala, da je osnovna os, ki strukturira gledalske prakse v družini, *spolna* (Morely, 1986). Raziskovalci, ki so spremljali gledalske vzorce kar pri raziskovancih doma, so namreč poročali, da je ključni vzvod nadzora nad gledalskimi praksami, daljinec, praviloma v rokah očeta. Da gre v tem primeru za še eno obliko patriarhata, potrjuje tudi podatek, da je v primeru, če očeta ni bilo pred televizijo, izbiro programa (daljinca) običajno prevzel njegov



sin. Tu vidimo, kako se povsem tradicionalna struktura odnosov med spoloma – patriarhat – reproducira tudi ob pojavu novih medijev, pri čemer Morley ugotavlja, da se izjeme pojavljajo zgolj v primeru, ko je od staršev zaposlena zgolj mati. Zadnje namreč pomeni, da ima oče več prostega časa in da je lažje, če se on prilagodi ostalim, hkrati pa zaposlena mama očitno prevzema ne le finanč-

no, ampak tudi simbolno funkcijo »breadwinnerja« v družini (tistega ki služi kruh), kar poleg obveznosti očitno prinaša tudi določene prednosti. Omejitev Morleyjeve raziskave je sicer, da je bila izpeljana v pretežno delavskem okolju, saj bi to lahko pomenilo, da so te prakse v kakšnih drugih razrednih okoliščinah tudi drugačne.

Zanimivo je, da analize tekstov in njihovih recepcij, kot smo jih tu omenjali, kljub vsem svojim političnim implikacijam niso pripeljale do izrazite intelektualne mobilizacije v smeri kritike politike medijev. Nova strukturalistična/semiološka metoda, na kateri so temeljili, je bila očitno tako tako zelo zanimiva, da je namesto tega prišlo do eksplozije zanimanja za najrazličnejša branja tekstov, kjer so se začela širiti tudi razumevanja tega, kaj vse teksti sploh so. Nekateri_ mlajši_ avtorji_ so na primer kot tekste začeli obravnavati tudi oblačenje in vedenje.

3.2.3. Mladinske subkulture

V sedemdesetih letih se je Center za preučevanje sodobne kulture pri Birminghamski univerzi začel udeleževati tudi na pedagoškem področju. Zasnoval je *podiplomski program kulturnih študij*, ki se je hitro uveljavil kot ena prvih izbir za vse tiste mlade diplomante_, ki jih je zanimal poglobljen in kritičen študij sodobne kulture. Pozneje so se kulturne študije na Birminghamski univerzi začele poučevati še na dodiplomski stopnji, že v sedemdesetih letih pa so se vsaj nekateri od magistrov_ podiplomskega programa⁵⁰ pridružili Centru kot novi raziskovalci_. Pomembno pri tem je, da je večina izmed teh novih raziskovalcev_ izhajala iz drugačnega kulturnega in socialnega okolja od tistega, v katerem so se formirali

50 Na primer: Dick Hebdige, John Clarke, Phil Cohen, Angela McRobbie, Paul Willis in Lawrence Grossberg.

njihovi starejši kolegi_ in mentorji_. Medtem ko je večina avtorjev_ prve generacije prihajala iz delavskega okolja, so novi raziskovalci izhajali_ iz različnih socialnih okolij in so se kot osebnosti pogosto tudi formirali v kakšni od takrat številnih mladinskih subkultur (Barker, 2000: 318). Razumljivo torej je, da so pri svojem delu na Centru to svojo subkulturno izkušnjo poskušali tudi reflektirati.



Pripadniki subkulture hipijev v šestdesetih letih

Neposreden povod za pojav subkulturnih⁵¹ študij v sedemdesetih letih je bil sicer nekoliko bolj specifičen: prepričanje, ki se je od šestdesetih let naprej širilo med nekaterimi novinarji_ in sociologi_, da v času povojne družbe blaginje, množičnega potrošništva in novih medijev razlike med družbenimi razredi izginjajo, kar naj bi pomenilo, da se tudi delavski razred osvobaja iz okvirov svoje še donedavne deprivilegiranosti (teza o »pomeščanju« delavskega razreda (glejte: Clarke, Hall, Jefferson in Roberts, 2002: 21). Birminghamski raziskovalci_ so namreč na takšne *mite o brezrazrednosti* reagirali tudi s preučevanjem delavske mladine (kot domnevno najbolj emancipiranega dela delavstva). Njihova teza je bila, da subkulturni svetovi, ki jih delavska mladina oblikuje, niso izraz odmiranja razrednih razlik, kjer se naj bi zdaj vsi posamezniki_ ne glede na razredno ozadje realizirali na področju potrošnje, oblačilnih slogov in podobno, temveč *razredno zaznamovani* odgovori na razredno še vedno diferencirano realnost angleškega vsakdana.

Primer je *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur* (The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures) iz leta 1980, v kateri je Mike Brake trdil, da je skupni imenovalec različnih slogovnih rešitev v mladinskih subkulturah predvsem želja po »oblikovanju kolektivnih identitet, ki jih posamezniki lahko prevzamejo zunaj pripisanih identitet razreda, izobrazbe in poklica« (Brake, 1980: 4). Ta pa mu je dokazovala njihovo temeljno razredno določenost. Po njegovi oceni namreč dejstvo, da si mladi tako zelo prizadevajo ustvariti imaginarne svetove, ki ne bodo zaznamovani z realnostjo razredno pogojenih omejitev, priča ravno o tem, da te omejitve še vedno obstajajo in da jih mladi, v prvi vrsti seveda mladina delavskega razreda, še vedno čutijo kot obremenilne. Brake v tem smislu zaključuje, da

51 Strogo gledano subkulturne študije niso izum avtorjev birminghamske šole: z njimi so začeli že na Oddelku za sociologijo in antropologijo na Univerzi v Chicagu v prvih desetletjih 20. stoletja. Toda v Chicagu so mladinske subkulture obravnavali zlasti v kontekstu vprašanja *delinkventnosti*, kar čeprav sami delinkvence niso enačili s kriminalom, že dolgo ne zveni preveč relevantno (več o tem: Postrak: 2002: 159–163).



A\$AP Rocky in njegov »bling«.

velja mladinske subkulture razumeti predvsem kot *magične* (oziroma *simbolne*) *rešitve strukturnih razrednih problemov*, kot pojav torej, kjer se razredna dimenzija kaže ravno v tem, da je ves čas tako zelo skrbno zanikana. Nekoliko sodobnejša ilustracija tega bi lahko bila kultura *hip hopa*, za katero je na slogovni ravni značilno preobilje različnih označevalcev izobilja ali celo luksuza (zlatnina, velike verižice, oblačila prestižnih športnih znamk, veliki avtomobili, seksi ženske itn.). To prakso je namreč mogoče skupaj z Brakom razumeti ravno kot poskus vsaj simbolnega pobega iz ameriških getov, v katerih življenje zaznamuje vse, samo izobilje ne.

Za odtenek drugače je razmišljala skupina avtorjev_ okrog **Stuarta Halla** in **Tonyja Jeffersona**, ki sta leta 1976 uredila odmeven zbornik *Odpor z rituali: Mladinske subkulture v povojni Britaniji* (*Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*). Temeljna podmena, ki povezuje prispevke v tem delu, je teza, da subkulture niso zgolj *izraz* razredno specifičnih izkustev sodobne mladine, ampak tudi jasno oblikovano *nasprotovanje* obstoječemu redu (Clarke, Hall, Jefferson in Roberts, 2002). Da bi pokazali, kako to poteka, so si avtorji_ zbornika pomagali s konceptom *brikolaža* (*bricolage*). Ta koncept, čigar najboljši



Londonski punkerji leta 1976

približni prevod je brkljanje,⁵² je vpeljal Levi-Strauss, ko je poskusil pojasniti delovanje t. i. *divje misli* na stopnji razvoja pred civilizacijo. Po njegovem mnenju takšne družbe oblikujejo svoje kulturne sisteme zlasti s pomočjo analogij in primerjav z navadnimi predmeti in praksami v okolici, avtorji zbornika *Odpor z rituali* pa so postavili tezo, da se nekaj podobnega dogaja tudi pri subkulturah. Tudi mladi namreč prevzemajo predmete iz njim zunanjega sveta starševske kulture in jih predstavljajo v svoj svet, v tem novem okviru pa ti predmeti pridobivajo nove pomene in sestavljajo nove označevalne sisteme. Ilustracija je lahko *punka*. Čeprav je na prvi pogled punk ikonografija popolnoma drugačna od tega, kar je običajno v dominantni kulturi, je v celoti sestavljena iz elementov, ki prihajajo iz natanko te dominantne kulture (zaponke, verige, pasje ovratnice, mrežaste nogavice, ozke kravate, usnjene jakne, ličila, vojaški škornji, bele srajce in podobno: noben izmed teh predmetov ni nov, vsi so del dominantne kulture). To, kar je v punk ikonografiji novo, je zgolj kombinacija teh predmetov, saj se v vsakdanjem življenju ne uporabljajo skupaj. Brikolaž teh predmetov torej tvori novo pomensko celoto – kulturo –, pri čemer pa v tem novem okviru ti predmeti tudi pridobijo nove pomene.

52 V francoščini se izraz *bricoleur* izvirno nanaša na iznajdljivega ročnega delavca, ki zbira in na vedno nove načine kombinira različne materiale in pripomočke, ki jih ima pri roki. Neke vrste angleški *handyman* ali slovenski *tavžentkinstler* (primerjajte: Barnard 2009, 179; Deleuze, 2008, 8).

Pasja ovratnica in skrajno kratko mini krilo v kombinaciji z mrežastimi hlačnimi nogavicami sta na primer dva predmeta, ki imata v običajnem svetu svoje (na funkcijo vezane) pomena (identifikacija psa oziroma oznako prostitutke), v kombinaciji z ostalimi elementi punk imidža pa pomenita nekaj povsem drugega (označujeta odtujenost odnosov med ljudmi, kjer smo vsi na prodaj itn.), vsi ti elementi skupaj pa seveda tudi tvorijo kompleksen kulturni sistem vrednot in idealov, ki ga prepoznavamo kot nekaj posebnega – kot pank.

Ključno pri tem je, da ti *slogi* oblačenja, obnašanja, ritualov itn. po prepričanju avtorjev_ zbornika niso zgolj neobvezne slogovne brkljarije, temveč tudi *stilizirane oblike odpora hegemonski kulturi*, saj mladina s svojim dejavnim in ustvarjalnim spreminjanjem uveljavljenih zemljevidov pomenov spodkopava tudi samoumevnosti, na katerih hegemonija vladajočih razredov stoji. Če je namreč po Gramsciju zdrav razum prostor uveljavljanja hegemonije, je spreminjanje pomenov različnih predmetov in praks v vsakdanjem življenju, ki je značilno za mladinske subkulture, oblika destabilizacije hegemonskih samoumevnosti par excellence, s tem pa opozicijska dejavnost. Pisci_ zbornika sicer opozarjajo, da je uporništvo (delavske) mladine v resnici dvojno, saj je usmerjeno nasproti dvema

različnima kulturama hkrati: starševski in dominantni. *Delavska kultura staršev* je v obstoječi razredni strukturi tudi sama kultura podrejenih in kot taka ustvarja uporništvo, kar pomeni, da pripadniki_ mladinskih subkultur nasprotujejo dominantni kulturi iz podobnih strukturnih razlogov kot njihovi starši (ekonomska podrejenost), toda po drugi strani to ne pomeni, da mladi ne bi obenem nasprotovali tudi kulturi svojih staršev. Mladina ima posebno generacijsko zavest, tako da svoje razredne frustracije vedno izživlja na generacijsko specifičen način (Clarke, Hall, Jefferson in Roberts, 2002).



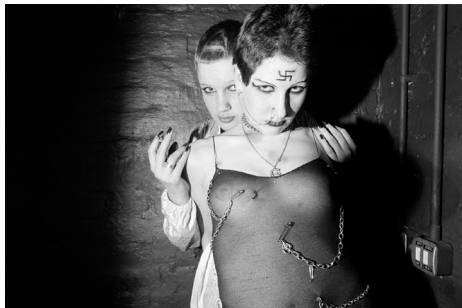
Skinheadi

Odpor, ki ga prakticirajo mladi v subkulturah, je pri avtorjih zbornika razumljen kot zavzemanje prostora starševske in dominantne kulture, ki poteka prek *simbolnega razreševanja razrednih napetosti*, s katerimi se spoprijemajo mladi. Skinheadi naj bi na primer po tej razlagi nastali kot odgovor na izginjevanje vrednot in prostorov tradicionalnega angleškega

delavskega razreda, ki se je začelo z nastopom postindustrijske družbe, v kateri so klasični fizični delavci_ postali bolj ali manj nepotrebni_. Njihov slog (vojaški škornji, naramnice, jeans, kratki lasje in oprijete majice) naj bi v tem smislu uprizarjal (zdaj izgubljeno) moško delavsko trdoživost, njihovo vedenje pa tradicionalne delavske vrednote kot sta na primer kolektivizem in teritorialnost. Čeprav takšna slogovna sprevačanja obstoječega v številnih pogledih pomenijo napad na obstoječo hegemonijo, pa po prepričanju piscev_ zbornika slogovna drugačnost ne spreminja resničnih strukturnih omejitev vsakdanjega življenja (nizke plače, dolgočasno in rutinsko delo, nizka stopnja izobrazbe in podobno). Skladno s tem ugotavljajo, da je treba takšne subkulturne razrešitve razrednih napetosti še vedno razumeti kot v prvi vrsti zgolj *simbolni* odpor (Barker, 2000: 326).

Kmalu pa se je pokazalo, da je razprava o mladinskih subkulturah zlasti v okvirih različnih razrednih določitev omejena. Skladno s premiki v angažirani teoriji, v kateri je v tistem času prišlo do zanimanja za še druge oblike družbenih delitev (spolne, rasne, etnične itn.), so tudi raziskovalci_ pri birminghamskem Centru za preučevanje sodobne kulture začeli_ opazati, da njihovo zanimanje za razredne relacije po nepotrebnem spregleduje številne druge vidike družbenih neenakosti. Na področju raziskovanja mladinskih subkultur je pomemben korak naprej napravil **Dick Hebdige**, ki je v svoji odmevni knjigi *Subkultura: pomen sloga* (Subculture: The Meaning of Style) (1979) postavil tezo, da je celotno zgodovino britanskih povojnih subkultur mogoče razumeti tudi kot vrsto odgovorov na kulturo temnopoltnih imigrantov (Hebdige, 1996: 46 in naprej). V tem smislu je Hebdige razpravo o razrednih dimenzijah mladinskih subkultur obogatil z vpeljavo dimenzij *rase* in *etničnosti*. Za podkrepitev svoje teze je opozoril, da so britanski modi zgolj oponašali temnopolte hipsterje iz getov velikih severnoameriških mest, da se je subkultura skinheadov formirala šele skozi poslušanje jamajške ska glasbe, da se je rock glasba razvila kot belska različica blues glasbe temnopoltnih Američanov na jugu Združenih držav, da se je punk subkultura vsaj na začetku razvijala pod močnim vplivom reggae glasbe in kulture itn.

Hebdigeova knjiga je pomembna tudi kot semiološko gibka analiza pomenov subkulturnih slogov samih. Hebdige nikjer ni zanikal dejstva, da se mladinske subkulture razvijajo tudi v odnosu nasproti različnim razrednim delitvam, vseeno pa je opozarjal, da jih ne moremo brati kot zgolj neke vrste linearnih izzivov hegemoniji vladajočih razredov. Najprej zato, ker je treba – kot smo videli – upoštevati tudi rasno razsežnost, potem pa tudi zato, ker subkulturni izzivi družbenemu konsenzu potekajo po ovinku: s pomočjo *spektakularnega sloga* (Hebdige, 1996: 17). Skladno s tem predlaga, da se analiza političnih pomenov subkultur osredotoči



zlasti na analizo slogov kot *sistemov avtonomnih znakov* (Hebdige, 1996: 17). Srž te sugestije je, da slogi niso preprosti odrazi vnaprej danih političnih vrednot. Gre za veliko bolj kompleksne pomenske celote, katerih posebnost v primerjavi z dominantnimi oblačilnimi kodi je zgolj ta, da so *poudarjene in nenavadne* (Hebdige, 1996: 101 in naprej).

Raziskovalci pred Hebdigeom so si pri branju slogov kot tekstov običajno pomagali z **Willisovim** konceptom *homologije*, po katerem subkulturni slogi niso poljuben skupek vsepovprek nametanih znakov, ampak jasni pomenski sistemi. Znaki naj bi bili skratka res nametani, vseeno pa po jasni logiki, ki jo določa *sistem vrednot* posamične subkulture:

- skinheadi: kratki lasje, vojaški škornji, oprijete majice itn. pričajo skinheadovskemu idealu moškosti, trdoživosti in pripadnosti delavskemu razredu;
- punkerji: kaos vsepovprek nametanih slogističnih elementov ustreza pankerskemu sporočilu o krizi vsakdanjega življenja;
- bikerji (motoristi): čvrstost, moč, trdnost in odzivnost motorja priča o bikerskih vrednotah surovega kamaradarstva, hedonizma, avanturizma, moškosti in podobno.

Hebdige pa je bil do metode homologije zadržan. Trdil je, da so takšna branja sicer legitimna, vendar nujno omejena (Hebdige, 1996: 115). Po njegovi oceni to, kar nekaj pomeni, še ni nujno tudi to, kar nekdo pravi. Kaj naj bi na primer pomenila svastika v pankerskem imidžu glede na to, da so pankerji eksplicitno naravnani proti fašizmu, rasizmu in drugim ideologijam, ki jih običajno asociira svastika? Hebdige pravi, da subkulturnih slogov ne moremo brati ne dobesedno ne enoznačno. Njihov pomen je nasprotno ravno v njihovi nesmiselnosti, neskladnosti in protislovnosti. Hebdige v tem smislu opozarja na koncept *polisemije*, po katerem *teksti generirajo neskončno število različnih možnosti branj*. Kompleksnost pankerskega imidža iz te optike ne predstavlja nujno konsistentne semiotske rešitve strukturnih napetosti, znotraj katerih se pripadniki_ te subkulture nahajajo, ampak aktiven, spreminjajoč se in nikoli končan *proces označevanja, ki znotraj vse te napetosti reproducira imidža samega* (Hebdige, 1996: 121). Mladinske subkulture naj bi tako seveda opozarjale na različne

družbene neenakosti in jih tudi aktivno problematizirale, vseeno pa ne nujno na tako zelo linearen ali preprost način, kot so to domnevali_ neka-teri_ zgodnji_ raziskovalci_ subkultur.

Pomemben prispevek k preseganju enostranske osredotočenosti na kategorijo razreda pri preučevanju mladinskih subkultur je predstavljalo tudi delo, ki je opozorilo na problematično distribucijo *spolnih vlog* v subkulturnih gibanjih. **Angela McRobbie** je na primer v svojem odmevnem članku »Obračun s subkulturo: Feministična kritika« (»Settling Accounts with Subculture. A Feminist Critique«) leta 1980 postavila tezo, da raziskave mladinskih subkultur v veliki meri zgolj reproducirajo žensko odrinjenost v družbi, saj z osredotočanjem na svet pritožnega druženja, ki poteka na različnih javnih prostorih, spregledujejo *zasebno*, s tem pa tisto polje, kjer poteka izkoriščanost žensk (McRobbie, 1995: 68–69). McRobbie razlaga, da se pripadniki subkultur sicer družijo na ulici, da pa spijo, jejo in se oblačijo v sveže perilo doma, za kar morajo navadno poskrbeti ženske (mame/dekle/žene). Ker skrb za gospodinjstvo terja kar nekaj časa in napora, so dekleta na ulici manj prisotna kot fantje, tu pa so zaradi svojega nižjega statusa tudi »obsojena na zadnje sedeže na motorjih«⁵³ (McRobbie, 1995: 69). Če bi raziskovalci_ subkultur upoštevali tudi raven zasebnega, bi skratka lahko videli, da imajo mladinske subkulture kritični naboj nemara na ravni razrednih odnosov, da pa so na ravni odnosov med spoloma pogosto zelo tradicionalne, s tem pa za velik del populacije (ženske) prav tako opresivne kot katera koli druga patriarhalna struktura. Ker tega niso naredili_, so raziskovalci_ mladinskih subkultur ostali slepi za pomembno raven družbene dominacije oziroma so jo s svojim naklonjenimi interpretacijami subkultur celo pomagali reproducirati.

V luči tovrstnih kritik se je navdušenje raziskovalcev_ nad mladinskimi subkulturami postopoma poleglo. S tem je raziskovanje tega pojava tudi bolj ali manj zamrlo, še posebej, ker se je v osemdesetih letih tudi porajal vtis, da so subkulture v zatonu: nekatere so izginile, druge so se povezale v nove hibride, vedno več je bilo različnih *revivalov* in podobno, različne prvine subkulturnih estetik pa so tudi začele intenzivno prehajati v popularnokulturni *mainstream*: v komercialno glasbo, v modno industrijo, na nove medije (npr. na glasbeno televizijo, ki jo je leta 1981 inavguriral MTV) in podobno.

Potem pa se je konec osemdesetih let pojavila nova velika subkultura, *rave*. Ta vsaj nekoliko presenetljiv ponovni izbruh mladinske drugačnosti

53 Stvari so danes verjetno drugačne, toda upoštevati moramo, da se razprava nanaša na dogajanje v sedemdesetih letih.



je raziskovalce_ spodbudil k novim analizam, ki pa se tokrat niso iztekale v smer enoznačnih slavljenj mladinskih subkultur. Ključne zadržke v povezavi s konceptom avtentičnih subkultur, ki je bil aktualen na birminghamskem Centru v sedemdesetih letih in ki je subkulture opredeljeval kot spontan odziv na opresivno realnost razrednih struktur, je lepo povzela **Sarah Thornton** v svoji knjigi *Klubske kulture. Glasba, mediji in subkulturni kapital* (Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital) (1995). V tem delu je reflektirala izsledke svoje etnološke raziskave (t. i. opazovanje z udeležbo) londonskih klubberjev (*clubbers*), pri čemer je ugotovila naslednje:

- enačenje med razredno pripadnostjo in subkulturnimi praksami empirično več ne drži, saj pripadniki_ subkultur prihajajo iz različnih družbenih razredov;
- subkulture in mainstream se več ne razlikujejo, saj je danes vse del pluralne postmoderne *anything goes* kulture, ki jo drugačnost ne moti oziroma celo predstavlja eno ključnih tržnih niš;⁵⁴
- mladinska drugačnost še ni nujno odpor;
- mladinske subkulture niso avtentične forme, ki bi nastale zunaj medijev, saj nastajajo šele skozi medije (primer *medijskih panik* pri punku in ravu, ki so razvoj teh gibanj šele spodbudile); in končno,
- subkulture ne predstavljajo zgolj boja proti različnim družbenim hierarhijam, saj se tudi znotraj njih samih pogosto oblikujejo

54 Primer je svet mode, ker tudi oblikovalci najprestižnejših modnih znamk že dolgo iščejo navdih tudi pri različnih subkulturnih stilih. Včasih so bili visoka moda (*haute couture*) in ulični stili strogo ločeni, zdaj pa so meje med njimi vedno bolj zabrisane.

izrazito hierarhični odnosi (tisti posamezniki v subkulturi, ki poznajo več bendov ali DJ-jev, ki imajo več plošč, ki hodijo v prave klube in ki imajo najaktualnejše imidže, so na primer večje »face« od drugih) (Thornton, 1995). Sarah Thornton, za njo pa še množica drugih raziskovalcev, tem smislu zaključuje, da mladi s svojimi nekonvencionalnimi glasbenimi izbirami pogosto bolj kot nasprotujejo obstoječemu redu zgolj vzpostavljajo distanco nasproti drugim posameznikom in skupinam (Negus, 2009: 21).

Thornton je pri razpravi uporabila bourdieuevski koncept *subkulturenega kapitala*. Po njenem mnenju se namreč znotraj subkultur dogaja natanko to, kar se dogaja tudi že v »mainstream« kulturi: boj za različne vrste kapitala, s tem pa različne ugodnosti. Razlika je zgolj v vrstah kapitala: medtem ko po Bourdieuju v družbi potekajo boji za ekonomski (denar, lastnina itn.), socialni (zveze, poznanstva z vplivnimi posamezniki_ itn.) ali kulturni (izobrazba, okus itn.) kapital, naj bi se po Thornton pripadniki_ subkultur grizli za subkulturni kapital. Ta se vrti okrog drugačnih dobrin (na primer na glasbo vezanih izdelkov, poznanstev z vplivneži na scenah, atraktivne kose oblačil in podobno), vseeno pa pomeni natanko to, kar pomeni lastništvo ekonomskega, socialnega in kulturnega kapitala v družbi na splošno: večji ugled in moč (Thornton, 1995: 11–14) oziroma še več: Thornton je ugotovila, da znotraj subkultur potekajo povsem klasične bourdieuevske prakse distanciranja. Pri svojem opazovanju z udeležbo je na primer opazila, da se znotraj posamičnih subkultur navadno oblikujejo manjše skupine – »subkulturne elite« –, ki se od večine ves čas oddaljujejo. Če na primer vsi hodijo v neki klub, »elita« najde neki drug klub in ga tako vzpostavi kot novi *cool* prostor, ko se začnejo v tem novem klubu pojavljati statusa zbirati še drugi pripadniki_ subkulture, pa »elita« odide naprej in najde zase spet nov klub in tako naprej ((Thornton, 1995: 105–114).

Da je koncept subkulturnega kapitala analitično produktiven, so pokazale raziskave, ki so sledile. **Dunja Brill** ga je na primer na konferenci »Subcultures, Tribes and Scenes« septembra 2003 uporabila za analizo *goth* subkulture. Pri gothih_ namreč obstajata dva različna ideala spolnih identitet: ideal moškega gotha je *androgynost* (spolna nedoločенost), ženske pa *hiperfeminilnost*. Na prvi pogled vse v redu, oboje je vsaj nekoliko nekonvencionalno, ampak Brill je opozorila, da ta razlika v resnici zgolj reproducira razmerija moči med spoloma. Konkretno mora goth dekleta v okviru nakazanih idealov – če naj bo hiperfeminilna – slediti konvencijam oblačenja in obnašanja, ki so razmeroma blizu družbeno sprejemalemu idealu ženskosti (skratka, zgolj poudariti svojo družbeno sprejemljivo ženskost), medtem ko je videz moških gothov v izrazitem neskladju



Moški goth

z družbeno predpisanimi konvencijami (kjer mora biti moški »taprav desc«). Ker to v praksi pomeni, da so moški gothi s svojimi oblačilnimi praksami veliko bolj izzivalni od deklet in imajo lahko zaradi tega na ulicah tudi več težav in podobno, znotraj subkulture posledično uživajo večji ugled, s tem pa imajo tudi več subkulturnega kapitala. Tako pa konvencionalna moška dominacija kljub radikalno drugačni vizualni retoriki ostaja nedotaknjena.

V luči tovrstnih raziskav so se začeli pojavljati tudi poskusi rekonceptualiziranja pojma mladinskih subkultur. Francoski sociolog **Michel Maffesoli** je na primer v svoji monografiji *Čas plemen: zaton individualizma v postmodernih druž-*

bah (Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes) že leta 1985 predelal koncept *novih plemen* (les nouvelles tribus). Maffesoli pravi, da naj bi v pogojih vzpona individualizma, do katerega je prišlo v 20. stoletju, skupna množična kultura (s tem pa tudi družba) razpadla. Namesto nje se naj bi zlasti v urbanih središčih oblikovale manjše skupine posameznikov_, ki jih družijo podobni okusi, življenjski slogi in navsezadnje tudi privrženosti istim blagovnim znamkam. Maffesoli je te skupine razumel kot neke vrste sodobna plemena, pri čemer je poudaril, da je za njihove interakcije značilna visoka stopnja neformalnosti in emocionalne intenzivnosti. V tem pogledu se močno razlikujejo od dominantnih kultur kapitalističnega meščanstva, ki se vrtijo okrog ravno nasprotnih vrednot neosebnosti in čustvene distance. Zadnje lahko na primer vidimo v idealu hladnega poslovnega/profesionalca_, ki ga_ na delu zanimata zgolj uspeh in učinkovitost, tako da bi bilo nova plemena mogoče razumeti tudi kot neke vrste čustveno zavetje, kamor se posamezniki_ zatečemo v prostem času, skratka po tem, ko smo morali čez dan živeti v svetu togega profesionalizma. Maffesoli skladno s tem pravi, da nova plemena niso ravno sub- ali celo protikulture, saj gre pri vsem skupaj zlasti za različne življenjske sloge – stanja zavesti, privrženosti različnim ambientom itn. –, ki se pretežno udejanjajo s pomočjo različnih *potrošniških* izbir (Maffesoli, 1995).

Maffesolijevim razmislekom je sledila cela vrsta podobnih. **Andy Bennett** in **Ben Malbon** sta na primer v devetdesetih letih s konceptom novega plemena poskušala razumeti kulturo privržencev_ takrat priljubljene elektronske plesne glasbe, za katero sta ugotavljala, da je veliko bolj fluidna od »klasičnih« mladinskih subkultur: mladi so na plesne dogodke prihajali tudi zgolj občasno, se z vrednotami, ki so prevladovala na sceni, identificirali le do neke mere ali zgolj za krajše obdobje in podobno (Malbon, 1998; Bennett, 2020). Bennett je posledično zaključil, da sodobne mladine več ne držijo skupaj pripadnost istemu razredu, rasi, spolu in drugi strukturni dejavniki, o katerih so pisali birminghamski avtorji_ v sedemdesetih letih, ampak čisto preprosto podobni okusi, čustvena navezanost in podobno (Bennett, 2011: 495).

Nekateri drugi raziskovalci_ so se v tej povezavi začeli zanimati za vprašanje *življenjskih slogov* (lifestyles). Izhodišče je bila distinkcija med *načini življenja* (ways of life) in življenjskimi slogi, ki jo je vpeljal britanski sociolog **David Chaney**. Po njegovi oceni naj bi prvi izhajali iz tradicije: skupnih norm, ritualov in praks, ki v praksi pomenijo, da pripadniki_ neke skupnosti živijo na bolj ali manj podobne – če že ne identične – načine. Drugi, življenjski slogi, naj bi bili temu nasprotno ustvarjalni projekti, ki temeljijo na izkazovanju potrošniških kompetenc (Chaney 2002), pri čemer je ključno, da je ta distinkcija temporalna: medtem ko so načini življenja značilni za tradicionalne družbe, so življenjski slogi za moderne. V praksi to namreč pomeni, da se svet postopoma premika v smer vedno bolj pluralnih življenjskih slogov, kar se naj bi po oceni Stevena Milesa poznalo tudi pri mladinskih identitetah, ki so se v zadnjih desetletjih premaknile od stabilnih subkulturnih (kolektivnih) identifikacij k hitro spreminjajočemu se mozaiku najrazličnejših slogov (Miles v Bennett, 2021: 496).

Spet nekateri drugi avtorji_ so za opis mladinskih kolektivnih identitet predlagali koncept *scen*. Mogoče najvplivnejši izmed teh je bil **Will Straw**, ki je opozoril, da se mladi povezujejo zlasti na osnovi podobnih glasbenih okusov in drugih sorodnih estetskih senzibilnosti. Ključno pri tem je, da ti okusi nikakor niso nujno odvisni od razrednih pripadnosti, prostorske bližine in podobno, predvsem pa da so njihove povezave prehodne in začasne, zaradi česar esencialističen koncept subkultur zanje preprosto ni več primeren (Straw, 1991). Brian Longhurst v tej povezavi pravi, da fluidne identitete, ki jih mladi privzemajo, že dolgo tudi niso več ekskluzivne: v nasprotju s klasičnimi subkulturami naj bi mladi danes poslušali zelo različno glasbo, skratka ne le tiste, ki bi se skladala z njihovimi morebitnimi skupinskimi identifikacijami (Longhurst, 2011: 253–254)).



Vse te poskuse rekonceptualizacije pojma subkulture imenujemo *postsubkulture študije*. V raziskovalni skupnosti vsekakor obstaja visoka stopnja strinjanja, da so se mladinske kolektivne identitete v zadnjih desetletjih zelo spremenile in to pretežno v smer večje prehodnosti, odprtosti in navsezadnje individualizacije, čeprav nekateri avtorji_ opozarjajo, da vsaj nekaj subkultur še vedno ostaja blizu visoki meri stabilnosti, ki je bila značilna za subkulture v šestdesetih in sedemdesetih letih. Primer je subkultura gothov, za katero Paul Hodkinson (2004) pravi, da je slogovno in ideološko zelo fiksirana, nekaj podobnega pa verjetno velja tudi za subkulturo metalcev in še koga drugega.

Težava s postsubkulturnimi študijami je tudi redukcija mladinskih slogov na preproste potrošniške izbire. Nekako v smislu da imajo mladi danes na voljo zelo različne možnosti – od oblek v trgovinah do informacij na družbenih omrežjih –, s pomočjo katerih oblikujejo izvirne identitete. Mladi naj bi tako živeli v neke vrste *supermarketih slogov* (supermarkets of style) (Polhemus, 1997), od koder naj bi jemali, kar jim v nekem trenutku ustreza, toda tovrstna interpretacija je nevarno blizu nekritičnemu slavljenju kapitalističnega potrošništva kot platforme za nekonvencionalne življenjske sloge in prakse. Kar verjetno ni povsem neproblematično, saj je proizvodnja potrošniških dobrin povezana z izkoriščanjem slabo plačane delovne sile (še posebej v modni industriji), potrošništvo kot praksa pa posameznike_ reducira na bolj ali manj reflektirane subjekte kapitalskih operacij in marketinških strategij. Težava s predpostavko o supermarketih

slogov je tudi, da spregleduje očitno dejstvo, da večina mladih (in ostalih) pri svojih potrošniških praksah niti ni pretirano ustvarjalna (če sploh: večina ljudi živi podobno, se oblači podobno, razmišlja podobno in tako naprej), predvsem pa je težko zanemariti dejstvo, da ljudje do potrošniških dobrin nimamo enakih dostopov (povedano preprosto: nekateri imajo več denarja in drugi manj), kar konkretno pomeni, da potrošništvo praksa ni emancipatorno, ampak v veliki meri zgolj reproducira razlike med tistimi, ki imajo več, in tistimi, ki imajo manj.

Bennett v povezavi z vprašanjem mladinskih kolektivnih identitet tudi opozarja, da so največ subverzivnih subkultur proizvedle različne materialno deprivirane populacije. Na primer temnopolta mladina v getih velikih severnoameriških mest, kar konkretno pomeni, da materialnih pogojev oziroma morebitnih korelacij z razredom, raso, etnično pripadnostjo, spolom in drugimi strukturnimi dejavniki iz analize mladinskih identitet vendarle ne bi smeli popolnoma odmisлити.⁵⁵ Iz dejstva, da je pri oblikovanju izvirnih življenjskih slogov še posebej ustvarjalna populacija, ki ima do potrošniških dobrin omejen dostop (na primer ravno omenjena temnopolta mladina), bi bilo mogoče tudi sklepati, da potrošniške prakse pri oblikovanju različnih subverzivnih skupnosti mogoče niti niso tako zelo pomembne (Bennett, 2011: 500–503).

Posebno poglavje je subkultura *hipsterjev*, ki se je pojavila nekje na prelomu v novo tisočletje (in izzvenela okoli leta 2015). Gre za podrobnost, da *hipsterjev* ne moremo razumeti niti na način »klasične« subkulture niti kot sodobne scene oziroma urbanega plemena. Za *hipsterje* je bilo namreč značilno obsesivno iskanje drugačnosti (glasbenikov, ki jih nihče ne pozna, različnih nišnih zanimanj in ne navadnih prostočasnih dejavnosti), pri čemer pa so za tako poudarjeno individualiziran življenjski slog izkazovali presenetljivo visoko mero uniformiranosti: od zelo standardiziranih oblačil (obvezne brade (pri fantih), *beanie* ali *pork-hat* pokrivala, lasje, speti v čope na vrhu temena (*top-knot*), ozke kavbojke, očala, kariraste srajce, *vintage* oblačila iz *trift shopov* in



Hipster

55 Bennett tu sicer opozarja, da so se takšni življenjski slogi pogosto širijo tudi na prostore, kjer velikih razrednih razlik ni (sam v tej povezavi omenja avstralsko Gold Coast), kar verjetno pomeni, da materialni vidik vsaj na ravni različnih prisvajanj zunaj okolja nastanka ni nujno povsem določujoč (Bennett, 2011: 501).

podobno) do življenjskih slogov, ki so se praviloma vrteli okrog že omenjenih nišnih dejavnosti, pa pitja eksotičnih pijač (craft pivo, lokalno pridelana kava, ki je na voljo v majhnih alternativnih kavarnicah), veganstva, oboževanja analognih naprav in hkratnega odličnega obvladovanja novih digitalnih tehnologij, družbene angažiranosti z obveznim plakatom Che Guevare (ali Karla Marxa) na zidu in podobno. Še dodaten zaplet predstavlja dejstvo, da noben hipster_ zase ni mislil – da je hipster. Tako da je bila cela kultura ujeta v neke vrste nevrotično preskakovanje med razliko in uniformnostjo, identifikacijo in distanciranjem, kar so vse prvine, ki jih težko povežemo bodisi s starjšimi subkulturami bodisi subkulturnimi scenami.

Nekateri pravijo, da je iz hipsterstva izšla nova subkultura *bojevnikov za družbeno pravičnost* (social justice warriors) oziroma *wokiejev*. Oba naziva sta nerodna, saj sta se uveljavila kot bolj ali manj omalovažujoči oznaki za tiste posameznike_, ki izkazujejo visoko stopnjo občutljivosti za družbene krivice, pravice živali in podobno. Mogoče se bodo te konotacije sicer spremenile, vseeno pa na tem mestu poudarjamo, da oba omenjena izraza vsaj za zdaj uporabljamo v odsotnosti boljših alternativ. Dileme s poimenovanjem ob strani: dejstvo je, da vsaj v trenutku pisanja teh vrstic del mladih izkazuje poudarjeno angažiran odnos od sveta, kar bi lahko pomenilo, da bi jih lahko razumeli tudi kot posebno subkulturo, še posebej ker se ta angažiranost praviloma kombinira z nekaterimi oblačilnimi in drugimi konvencijami (sklici na nekatere pretekle (angažirane) subkulturne sloge (hipiji, grunge itn.), nošenje palestinskih rut, prakticiranje veganstva, teoretsko naslanjanje na marksizem, feminizem in podobno). Ključno pri tem je (vsaj v kontekstu naše razprave), da tudi *woke* mladina ne ustreza opredelitvam klasičnih subkultur ali mladinskih scen, tako da bi bilo verjetno treba razmisliti o oblikovanju novega analitično-konceptualnega inštrumentarija, s pomočjo katerega bi bilo to skupino sploh mogoče razumeti.

Če poskušamo povedano povzeti, bi lahko rekli, da so bile analize mladinskih subkultur na birminghamskem Centru za preučevanje sodobne kulture v sedemdesetih letih pomembne iz vsaj treh razlogov. Prvi zadeva dejstvo, da so ponudile celo vrsto vznemirljivih premislekov o morebitnih povezavah med mladinskimi kolektivnimi identitetami in različnimi družbenimi konteksti (najprej razrednimi, pozneje pa tudi rasnimi, spolnimi, s potrošništvom, z vprašanjem diverzifikacije življenjskih slogov in podobno). Nadalje so bile te analize pomembne iz vidika popularizacije britanskih kulturnih študij. Vsa dela, ki smo jih omenjali, so namreč naslavljala takrat zelo aktualno vprašanje mladinske drugačnosti, tako da so tudi v širši javnosti pritegnila veliko pozornosti in močno prispevala

k popularizaciji britanskih kulturnih študij na splošno. In tretjič, preučevanje mladinskih subkultur je bilo pomemben korak v razvoju kulturnih študij, saj je izhajalo iz podmene o ustvarjalnih posameznikih_, ki v svojih življenjih iz množice obstoječih predmetov in simbolov nenehno oblikujejo izvirne nove pomene – in življenjske sloge. Takšno razumevanje je namreč pomenilo *stopnjevanje kulturalističnega poudarka na človeški ustvarjalnosti* in s tem vzporedno zmanjševanje vpliva strukturalizma (ki posameznike razume kot bolj ali manj pasivne ujetnike različnih struktur (lingvističnih v francoskem strukturalizmu, ekonomskih v marksizmu in podobno)). na tem premiku, ki ga je s svojim modelom treh vrst branja tekstov nakazal že Stuart Hall, so v osemdesetih letih gradili raziskovalci_, ki jih danes običajno označujemo kot *kulturne populiste_*.

4. KULTURNI POPULIZEM

Posebnost avtorjev_, ki jih prištevamo v kategorijo kulturnih populistov_, je, da v nasprotju s Stuartom Hallom, ki je opozicijsko branje tekstov postavil kot možnost, izhajajo iz podmene, da so *opozicijska* (ideološko nekonformna) *branja tekstov pravilo*. Po njihovem prepričanju namreč ustvarjalnost in sposobnost kritične refleksije, ki sta med osnovnimi značilnostmi človeka kot bitja, zagotavljata, da teksti, čeprav nastajajo v kapitalističnih proizvodnih pogojih, ne bodo razumljeni skladno z nameni in ideološkimi referencami producentov_. **John Fiske**, nemara najbolj znan predstavnik kulturnega populizma, za ilustracijo navaja podatek, da je od 80 do 90% marketinških strategij neuspešnih. Kako bi bilo to mogoče, če bi bili ljudje res takšni tepci, za kakršne jih je ima marksizem s predpostavko, da ideološki teksti proizvajajo ideološko indoktrinirane



Prizor iz filma *Flashdance*

posameznike_? Dejstvo, da ljudje očitno ne verjamemo vsega, kar ponujajo mediji, po Fiskejevem prepričanju dokazuje, da popularno kulturo zaznamujejo zlasti pomeni, ki jih različnim tekstom pripisujemo posamezniki_ sami in ne pomeni, ki jih v tekste vpisujejo njihovi producenti (glejte: Barker, 2000: 46).

Še ena ilustracija je raziskava najstniškega občinstva priljubljenega plesnega filma *Flashdance* (Flashdance) (Adrian Lyne, 1983), ki jo je izpeljala Angela McRobbie. Intervjuji z mladimi gledalkami so namreč pokazali, da najstnice film, ki je v osnovi skupek predvidljivih patriarhalnih fantazij, razumejo na način, ki patriarhalne ideologije ne le da ne sprejema, temveč jo celo nasprotno izziva. *Flashdance* je film o tovarniški delavki, ki si s pomočjo plesa zagotovi mesto v baletni zasedbi in se poroči s šefovim sinom. Ključno pri tem je, da je za njeno družbeno napredovanje zaslužno predvsem njeno lepo telo, kar pomeni, da je sicer neizrečena, a jasno prisotna podmena filma, da so ženske nagrajene, če s svojo lepoto in talenti ugodijo/ugajajo moškim. McRobbie pa je v raziskavi ugotovila, da najstnicam plesni prizori v filmu v resnici pomenijo nekaj povsem drugega: obliko *avtoerotičnega* užitka v lastnih telesih in lastni seksualnosti, povsem neodvisnega od moškega pogleda ali odobravanja (Fiske, 1996: 130–131). Tovrstnih empiričnih raziskav dejanskega gledanja je bilo še precej (glejte na primer: Smith in Raley, 2009: 162–165). Ker so vse pokazale na razmeroma visoko stopnjo avtonomije gledalcev pri interpretaciji popularnih tekstov, so torej kulturni populist_i_ sklepali_, da posamezniki_ nismo pasivni sprejemniki ideoloških vsebin.⁵⁶

56 Še ena ilustracija kritične reflektiranosti pri branjih tekstov je kultura *kempa* (camp), ki je se je v odsotnosti tekstov z nenormativnimi seksualnimi vsebinami razvila na gejevski in lezbični sceni. Gre za subverzivna branja popularne kulture, ki v politično povsem konvencionalnih – še raje pa odkrito konservativnih – tekstih prepoznavajo domnevno homoseksualne podtone. Žanr mačističnega akcijskega filma iz osemdesetih let (z uspešnicami kot so bile *Rambo*, *Rocky*, *Terminator*, *Top Gun*, *Umri pokončno*, *Smrtonosno orožje* itn.) velja na primer za ekspliciten dokaz privrženosti Hollywooda konservativnim, patriotskim, seksističnim in heteroseksualnim idealom takratne ameriške administracije, kemp branje pa nasprotno pravi, da so vsi ti filmi s svojimi občudujočimi posnetki mišičastih moških teles v resnici zgolj slabo prikrito slavljenje homoseksualne erotike. Konec koncev: zakaj se vsi ti filmi dogajajo v tropskih krajih? Da lahko *moški* junaki pokažejo *moškemu* občinstvu svoja seksi telesa, seveda! In zakaj si Iceman v *Top Gunu* na koncu želi, da mu prav Maverick (Tom Cruise) »krije rit«? Da ni mogoče gej? Primeri ustvarjalnega branja par excellence. Za več o kempu glejte na primer: Velikonja, 2002.

V tem smislu je mogoče kulturni populizem razumeti kot dokončno prekinitev z marksistično podmeno, da pomen tekstov nastaja zlasti na ravni proizvodnje (skratka, da pomene določajo njeni producenti_, medtem ko jih potrošniki_ zgolj nekritično prevzemamo). John Fiske v tej poveza- vi poudarja, da je treba *ločevati med dvema ekonomijama*: med *finančno ekonomijo proizvodnje* in *kulturno ekonomijo potrošnje*. Prva je povezana z denarjem in menjalno vrednostjo dobrin, druga pa s pomeni, užitki in identitetami. Medtem ko je po Fiskeju treba pri analizah upoštevati tudi fi- nančno ekonomijo (logiko kapitala), ta vendarle nima tolikšne moči, da bi občinstvu preprečila pripisovanje lastnih pomenov oziroma njihovo ustvar- jalno pri lastnih – lahko tudi subverzivnih – praksah v vsakdanjem življe- nju. Fiske celo pravi, da je potrošnja popularne kulture točka, kjer se odpor proti hegemoniji kot *semiotško bojevanje* (semiotic warfare) v resnici sploh dogaja, pri čemer naj bi bili mladi še posebej izstopajoč primer *nakupoval- nih gverilcev*_ (shopping mall guerillas) (Fiske v: McGuigan, 1992: 73).

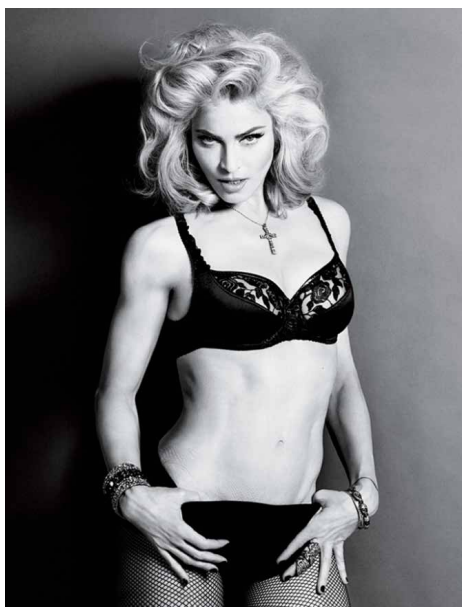
»Dominantna popularna kultura ne more obstajati, kajti popu- larna kultura vedno nastaja šele kot odziv na sile dominacije« (Fiske v: McGuigan, 1992: 73).

Fiske se sklicuje tudi **Johna Hartleyja**, ki pravi, da je posebna *značil- nost tekstov njihova zmožnost generiranja več pomenov, kot jih lahko pro- ducenti_ nadzorujejo* (Turner, 1998: 110). Pri obravnavi Suarta Halla smo videli, da skušajo producenti_ z rabo različnih konvencionalnih kodov presežek pomenov tekstov omejiti, toda po Fiskeju so pri tem neogibno neuspešni, saj iz tekstov nenehno vrejo različna protislovja in nedosled- nosti. Fiske v tem smislu zatrjuje, da je za različne forme in vsebine popu- larnе kulture značilen *semiotški presežek* (semiotic excess), ne pa ideološka homogenost. »Po mojem prepričanju je bolj produktivno, če se pri anali- zah televizije [...] osredotočamo na to, kako semiotški presežki omogočajo bralcem_ oblikovanje (vsaj delno) avtonomnih subjektnih pozicij oziroma ustvarjanje pomenov, ki utelešajo strategije odpora dominantnemu, kot da poskušamo analizirati, kako televizija konstruira subjekte znotraj do- minantne ideologije« (Fiske v: Turner, 1998: 112).

To za Fiskeja seveda še ne pomeni, da so teksti popoln pomenski pluralizem (skratka, da lahko pomenijo karkoli), saj so v svojem jedru vendarle organizirani okrog različnih tekstualnih in družbenih centrov moči. Ne glede na to pa meni, da teksti lukenj v svojem pomenskem siste- mu nikoli ne uspejo zakrpati v celoti. Za ilustracijo semiotškega presežka popularnega teksta, ki poleg hegemonskih proizvaja še celo množico pro- tihegemonskih pomenov, je Fiske navajal v tistem času (v osemdesetih letih 20. stoletja) razvpito pop zvezdnico **Madonno**.

4.1. Madonna kot nehegemonski tekst

Madonna se je takoj po izidu svojega prvega albuma leta 1983 znašla na vrhovih lestvic priljubljenosti. Konvencionalna razlaga njenega uspeha je bila, da Madonna sicer ni znala peti, da pa je svojo seksualnost spretno uporabila za konstrukcijo erotičnega ideala, ki je po eni strani pritegnil veliko pozornosti, po drugi pa mladim dekletom – eni najbolj ranljivih družbenih skupin – za vzor ponudil patriarhalni kulturni vzorec, kjer je ženska reducirana na svoje telo oziroma seksapil. To naj bi med drugim dokazovali tako njeni videospoti, v katerih se je Madonna kazala v položajih, ki implicirajo njeno podrejenost moškim, kot tudi njena pogosta koketiranja s podobo Marilyn Monroe, ki ni nikoli skrivala, da je za njen uspeh zaslužno ravno njeno telo. Madonna naj bi torej mlada dekleta učila, da je zanje najbolje, če se vidijo tako, kot jih želijo videti moški (se pravi kot pasivne predmete poželenja) (Fiske, 1996: 131).



Madonna v osemdesetih letih

Toda podatki pričajo, da stvari niso tako zelo preproste. Leta 1990 je na primer v neki raziskavi kar 60 odstotkov fantov na vprašanje, ali bi se želeli spati z Madonno, odgovorilo nikalno. Veliko vprašanih je pri tem pojasnjevalo, da bi Madonna vsakemu moškemu gotovo »dodobra zagrenila življenje«. Fiske je iz tega izpeljal tezo, da Madonna kljub drugačnemu vtisu v resnici ne uteleša ideala vdanega dekleta, ki se uklanja patriarhalni ideologiji. Po njegovem recepcija priča o tem, da gre za močno figuro, ki aktivno nadzoruje svojo seksualnost. To naj bi sugerirali tudi odgovori deklet, iz katerih je mogoče razbrati, da jim je Madonna ponudila nov ideal ženskosti. »Ona je seksi, obenem pa ne potrebuje moških ...«, je na primer Madonnino atraktivnost za dekleta pojasnila ena od njenih mladih občudovalk. Fiske je

posledično zaključil, da Madonna obstoječe patriarhalne konvencije problematizira in ne reproducira (Fiske, 1996: 132–134).

Fiske se je pri svojih trditvah skliceval tudi na **Ann Kaplan**, ki je v nekem svojem tekstu Madonno primerjala z **Marilyn Monroe**. Po njenem prepričanju namreč Madonnin nastop v videu *Material Girl*, kjer je z nabiranjem diamantov od moških parafrazirala Marilyninino pesem *Diamonds are Girls' Best Friends*, pokaazal na temeljno razliko med eno in drugo popularnokulturno ikono. Medtem ko so bili diamanti za Marilyn Monroe cena, ki jo morajo moški plačati za njeno naklonjenost, je bilo Madonni nabiranje diamantov dokaz njene (oziroma ženske) nadmoči nad moškimi (Fiske, 1996: 135–136).

Some boys kiss me,
some boys hug me
I think they're O. K.
If they don't give me proper credit
I just walk away
[...]

Madonna: »Material Girl« (*Like a Virgin*; Sire, 1984)

Pomemben je tudi narativni okvir videa, kjer v Madonna na koncu bogatega snubca z diamanti zavrne in si namesto njega izbere revnega fanta. Po prepričanju Ann Kaplan je romanca »prave ljubezni« sicer prav tako del kapitalizma, kot je materializem, toda zgovorno je, da je v videu Madonna postavljena kot tista, ki izbira, piše zgodbe, razkazuje svoje telo, se s pretiravanjem norčuje iz tradicionalnih reprezentacij ženske in podobno. To namreč pomeni, da je konvencionalni romantični potek dogajanja v videu podan skozi aktivno žensko perspektivo, kar je v izrazitem nasprotju z uveljavljenimi patriarhalnimi konvencijami.

Madonna naj bi po Fiskeju problematizirala tudi zahodni (krščanski) konstrukt ženskosti. Tu ima ženska na izbiro zgolj dve vlogi – devica ali vlačuga –, pa še ta izbira je precej ozka glede na to, da krščanstvo moško poželenje po prostitutki Mariji Magdaleni preusmerja v poduhovljeno ljubezen do Device Marije, zaradi česar ženske ne morejo zelo drugače, kot da se poskusijo čim bolj približati idealu aseksualne Device Marije in zatreti svojo seksualnost. Po Fiskeju pa je Madonna ta dualizem problematizirala. S svojimi video spoti, kostumi, besedili, fotografijami in



Madonna v videospotu *Like a Virgin*

podobno je pokazala, da je ženska lahko poduhovljena in poželjiva hkrati (Fiske, 1996: 139). Njen komentar video spota *Like a Virgin*, kjer je gledalcu odrekla možnost izbire med nedolžno, v belo poročno obleko oblečeno Madonno, in njeno črno, seksi dvojnico, je zgovoren: »V meni so strast, seksualnost in religija povsem pomešane. Mislim, da si lahko zelo seksualna in tudi zelo verna in duhovna osebnost hkrati [...]. Ne vidim, kje bi tu lahko bil problem.« (Madonna v: Fiske, 1996: 139)

Po Fiskeju je Madonna klasične reprezentacije ženskosti in moški nadzor nad seksualnostjo problematizirala tudi v videu *Open Your Heart*. Tu vidimo njen striptiz, kjer pa Madonna ni pohotna, voljna in podrejajoča se (kot je to običaj za striptiz plesalke), temveč mišičasta, dominantna in ukazovalna. Vendar pa tu ne gre zgolj za drugačno simbolno artikulacijo ženskosti. Madonna namreč v videu tudi eksplicitno kritizira moške, ki jih ženske zanimajo zgolj kot telesa. Medtem ko je po Freudu bistvo vojerstva v tem, da je gledalec neviden, so v omenjenem videu moški osvetljeni in se Madonna iz njih ves čas norčuje (Fiske, 1996: 139–140).

Še ena oblika Madonnine subverzivnosti je bilo njeno spogledovanje z *androgini*m (spolno nejasnim) videzom v zgodnjih devetdesetih letih. Če je namreč konvencionalno žensko podobo (kosi oblačil, s katerimi ženska poudarja svojo telesno privlačnost, ličila in podobno) mogoče razumeti kot neke vrste semiotski ekvivalent njene podrejenosti moškemu, je opuščanje te podobe in identifikacija s spolno ambivalentnostjo poteza, ki ne le da se izmika patriarhalnim določitvam ženskosti, ampak tudi destabilizira samo ločevanje na dva domnevno različna spola. Stan Hawkins nadalje opozarja, da lahko subverzivni potencial Madonne prepoznamo tudi pri uporabi *studia*. Medtem ko običajno velja, da so ženske lahko pevke in tudi instrumentalistke, da pa je tehnični del procesa proizvodnje glasbe (na primer snemanje v studiu) izključna domena moških strokovnjakov, je Madonna s svojim delovanjem v vlogi glasbenice in producentke *hkrati* to samoumevnost postavila pod vprašaj in na ta način utrla pot večji ženski vpletenosti v proizvodnjo glasbenih izdelkov kot celote (Hawkins, 2002: 59).

Fiske torej popularno kulturo zagovarja iz dveh razlogov. Prvi je povezan z dejstvom, da posamezniki kot reflektirana in kritična bitja tekste beremo ustvarjalno, kar naj bi pomenilo, da je vsako naše branje tako rekoč po definiciji neke vrste dejanje simbolnega odpora. Drugi razlog pa zadeva popularne tekste. Na primeru Madonne smo videli, da ti niso nujno ideološko konformni oziroma da so lahko celo prevladujoče opozicijski. Ključno pri tem je, da če to velja za takšno ikono popa, kot je to (bila) Madonna, potem verjetno velja za ostale tekste še bolj.

V teh argumentih je seveda nekaj soli, toda vprašanje je, če je Madonna najboljši primer. V mislih imamo podrobnost, da je Madonna verjetno vsaj nekoliko nekonvencionalna predstavnica popa, kar pomeni, da bi Fiske v primeru, če bi namesto nje analiziral kakšno drugo glasbenico ali glasbenika, verjetno prišel do precej drugačnih zaključkov. Če vzamemo za ilustracijo kakšne druge predstavnike popularne glasbe osemdesetih let (Wham!, Samantha Fox, Duran Duran, Modern Talking idr.), lahko že na prvi pogled vidimo, da pri njih oziroma v njihovem delu najdemo zelo malo subverzivnega. Vseeno pa to ne pomeni, da natančnejša analiza ne bi mogla najti kakšnih vsebinskih razpok tudi pri njih, saj je semiotske presežke mogoče najti v vsakem tekstu.⁵⁷ To nam navsezadnje dokazujejo tudi primeri iz drugih področij popularne kulture.

Poglejmo za ilustracijo visokoproračunski vojni spektakel *Sestreljeni črni jastreb* (Black Hawk Down) (2001), ki ga je za enega od velikih hollywoodskih studiev, *Columbia Pictures*, posnel **Ridley Scott**. Scott je avtor številnih ne ravno konvencionalnih filmov,⁵⁸ kar pa ne velja za *Sestreljenega črnega jastreba*, ki od prve do zadnje minute zelo eksplicitno – že kar neokusno – slavi ameriško vojsko, ameriški način življenja, ameriško tovarištvo, ameriško predanost, ameriško iniciativnost, skratka, Združene države Amerike na splošno. Film v tem okviru deluje kot hegemonski tekst, ki legitimira ameriški pogled na svet, s tem pa tudi ameriške interese oziroma ameriško gospodarsko, politično in vojaško dominacijo. Toda na nekem mestu se na platnu odvije zanimiv prizor: somalijski bojevnik ujetemu ameriškemu vojaku ponudi cigareto, ko pa jo ta zavrne, češ, hvala, ne kadim, se Somalijec prezirljivo nasmehne in komentira: »Vi Američani_ živite dolga, pusta in dolgočasna življenja.« Semiotski presežek je tu seveda ta, da Somalijec s tem stavkom postavlja pod vprašaj tako rekoč vse, kar si film ves čas prizadeval povedati (da je ameriški »way of

57 Povedna je tudi dominacija močnih ženskih popularnoglasbenih ikon v prvih desetletjih 21. stoletja: Beyoncé, Billie Eilish, Taylor Swift, Lady Gaga, Ariana Grande in druge ne le da suvereno vladajo na lestvicah priljubljenosti, ampak svoje javne podobe tudi oblikujejo skladno z eksplicitno feminističnimi pomenskimi poudarki in vsebinskimi referencami.

58 Med drugim je posnel tudi uspešnico *Thelma in Louise* (Thelma & Louise) (1991), ki velja za enega najpomembnejših feminističnih mainstream filmov.



Prizor iz filma *Black Hawk Down*

life« najboljši na svetu). Stvar bi seveda bila drugačna, če bi film kakor koli napeljeval k distanciranju od te izjave, toda to se ne zgodi: stavek obvisi v zraku, ujeti Američan se zdi nekoliko zmeden, in še preden se dobro zavemo, tudi sami premišljujemo o tem, da je verjetno resničen.

Film, ki na prvi pogled zgolj povečuje Združene države in njihove vrednote, se torej vsaj v enem trenutku izkaže kot izdelek, ki v svoji ideološki podtekst ni zelo prepričan. Ključno pri tem je, da njegovo ideološko poslanstvo ni neuspešno, ker bi bili gledalci_ sami kritični_ do Združenih držav in posledično ne bi bili pripravljeni kupiti ideologije, ki jo ponuja. Razlog je nasprotno ta, da kulturni proizvodi niso pomen-sko monolitni teksti. Konec koncev to, kar v omenjenem filmu gledalca še najbolj napelje na kritičen odziv, niti ni omenjeni prizor (čeprav je seveda tudi ta kot neke vrste pomenska razpoka v ideološkem monolitu pomemben), temveč sama pretiranost slavljenja Amerike, ki jo gledamo na platnu dobri dve uri. Semiotiski presežek je torej že sama interpretacija ameriškega pogleda na svet kot najboljšega od vseh mogočih, kar pomeni, da čeprav bi si lahko zamislili neki tekst, v katerem pomeni ne bi uhajali, to ne bi ničesar spremenilo, saj bo – če ne drugega – odbila že njihova ideološka enoznačnost.

Povedano seveda ne pomeni, da so teksti od začetka do konca polni najrazličnejših razpok in da občinstvo na tej podlagi nujno bere opozicijsko. Možnosti opozicijskega branja, ki izhajajo iz različnih semiotiskih presežkov, so še vedno zgolj *možnosti* in ne zapovedi. Toda po drugi strani je verjetno vseeno mogoče pritegniti Fiskejevi trditvi, da popularni teksti tudi niso nujno ideološko popolnoma homogeni prenos ideologije *bloka močnih*,⁵⁹ saj, če ne drugega, v njihovi proizvodnji sodeluje veliko posameznikov_, ki imajo vsak_ vsaj nekoliko poseben pogled na svet. Popularni teksti so posledično vsaj do neke mere kompromis med različnimi vrednotami, tako da je v njih vedno mogoče najti tudi sledove tovrstnih disonanc (Stam, 2000: 311). Vprašanje je seveda, ali se je mogoče strinjati s Fiskejevimi izpeljavami, da so opozicijska branja tako rekoč pravilo, vendar pa argumenta o kompleksnosti političnih implikacij tekstov ne bi smeli zanemariti v celoti.

59 S pojmom »blok močnih« (power bloc) se nanašamo na povezavo/koalicijo skupin, ki v danem zgodovinskem trenutku predstavljajo politično, ekonomsko, vojaško itn. središče družbe.

Ne glede na to pa se je kmalu postavilo vprašanje, ali je mogoče posledice spoznanja o presežku pomenov in zmožnosti kritičnih branj tekstov razumeti tako zelo enoznačno, kot so to počeli kulturni_ populisti_. Številni avtorji_ so se namreč strinjali s tem, da ljudje lahko beremo kritično in da teksti vseskozi generirajo tudi različne semiotske presežke, vseeno pa so resno dvomili, da lahko popularno kulturo zaradi tega že razumemo kot neke vrste prostor apriornega odpora proti hegemoniji. Med najpomembnejšimi avtorji_, ki so opozarjali na pomanjkljivosti kulturnega populizma, je bil Jim McGuigan, čigar delo, *Kulturni populizem* (Cultural Populism) (1992), je celi smeri sploh dalo ime.

4.2. Kritike kulturnega populizma

Po **Jimu McGuiganu** je osrednji problem kulturnega populizma dejstvo, da je šel pri svojem slavljenju potrošništva kot oblike semiotskega boja proti hegemoniji preprosto predaleč. Dejstvo, da teksti ne morejo zagotoviti zaželenih branj, namreč še ne pomeni, da bodo zaradi tega vsa branja nujno protihegemonika. Težava v tej povezavi naj bi bila zlasti, da kulturni populist_i_ svoje analize nepredvidljivega procesa podeljevanja pomenov na *mikro* ravni (ravni konkretnih branj tekstov), niso povezali z analizo *makro* (strukturnih) procesov politične ekonomije, saj je ne glede na našo aktivnost pri branjih vedno pomembno tudi *kaj* beremo (McGuigan, 1992: 172, primerjajte tudi: Toynbee, 2000: XVI in naprej). McGuigan svoj argument utemeljuje s trditvijo, da bo bralec_ brez poprejšnjega poznavanja kakršnih koli kritičnih ali vsaj drugačnih vsebin težko prišel_ do resnično opozicijskih interpretacij. Razloga za to sta dva. Prvič, za kritičen odnos do tekstov je seveda treba poznati tudi stvari ki so drugačne, saj se nam bo v nasprotnem primeru zdelo vse, s čemer se bomo srečali, edino možno, samoumevno ali celo naravno. In drugič, če se posamezniki_ v svojem življenju ves čas srečujemo zgolj z neproblematičnimi vsebinami, bomo kot subjekti v celoti konstituirani v svetu neproblematičnih simbolnih koordinat, s te pozicije pa bomo težko brali_ kritično oziroma bomo še pred tem težko sploh prepoznali_ pomen kritičnega branja. Ker vemo, da vsebino tekstov, s katerimi se srečujemo v sodobnem medijsko nasičenem svetu, določa logika kapitala, ki je podrejena maksimiranju dobička (in ne spodbujanju kritičnega mišljenja), to v praksi pomeni, da bo ustvarjalnost bralcev_ v veliki meri ostala zgolj načelna možnost, ne pa tudi že realizirano dejstvo. To bi seveda lahko vedeli tudi kulturni populist_i_, če bi svojo analizo usmerili tudi na sistemsko makro raven, ker pa tega niso naredili, se jim je možnost kritičnega branja pokazala kot nujnost.

cultural populism



R

Podobno so razmišljali tudi nekateri drugi avtorji_. Stuart Hall je na primer zapisal, da je pogled na ljudi kot pasivne ujetnike_ dominantne ideologije nesprejemljiv, da pa to še ne pomeni, da je treba zavzeti diametralno nasprotno stališče, po katerem je potrošnja kulture povsem neodvisna od razmerij moči v družbi. V slednjem primeru gre namreč za prav tak redukcionizem kot pri prvem (glejte: Hall, 1994: 459–460). Martin Barker se v tej povezavi še nekoliko bolj plastično sprašuje, kaj sploh počnemo raziskovalci_ s področja kulturnih študij, če je vsako branje tekstov že tako rekoč po definiciji opozicijsko? Mogoče bi bilo bolje, če bi »vsak_ napisal_ pet knjig, potegnil_ svojo plačo in šel_ nazaj spat« (Barker v: Webster, 1994: 532).

McGuigan kulturne populiste nadalje kritizira spričo njihovega pripisovanja zmožnosti kritičnega branja tekstov *posameznikom na sploh*. Trdi namreč, da se te kompetence močno razlikujejo glede na razredno, spolno, etnično, starostno itn. pripadnost bralcev, pri čemer je ključno, da so najbolj kompetentni bralci pogosto ravno nosilci_ moči (na primer visoko izobraženi belski moški višjega razreda), s tem pa tisti_, ki jim do dominantne ideologije niti ni treba zavzemati kritične distance, saj je to njihova lastna ideologija. Razlog za njihove kritične kompetence je v prvi vrsti visoka izobrazba, ki izhaja iz njihovega privilegiranega položaja v družbi, medtem ko tisti_, ki bi morali_ znati brati kritično – pripadniki_ podrejenih družbenih skupin –, tega praviloma niti ne zmorejo, saj ustreznih kompetenc (izobrazbe) za kaj takšnega preprosto nimajo.

In končno, Jim McGuigan kulturni populizem kritizira tudi kot logični zadnji stadij kulturnih študij, ki so izgubile občutek za vrednotenje kulturnih tekstov. Po njegovem mnenju je dekonstrukcija različnih družbenih hierarhij, ki so utelešene v tradicionalnih estetskih kánonih, dobrodošla, toda po drugi strani se vseeno ne bi smela izroditi v nekritično slavljenje vsega obstoječega – in popularnega. MCGuigan tem smislu pravi, da bi bilo dobro, če bi avtorji_ s področja kulturnih študij poleg kompleksnejšega modela za analizo raznolikih praktičnih učinkov popularne kulture poskusili_ vpeljati tudi načine refleksije, ki bi se lahko spoprijeli tudi z neizogibnim vprašanjem estetske sodbe (McGuigan, 1992: 80–82 in 157–159; o tem prepričljivo piše tudi Simon Frith v svojem odmevnem delu *Izvajanje ritualov* (Performing Rites) (1996) (glejte: Firth: 2002: 14–19). Z izogibanjem estetskim merilom, ki naj bi izražali obstoječe družbene hierarhije, naj bi namreč populist_i_ zapadli ne le v

nekritičen, temveč tudi v *neselektiven* populizem, kjer je vse – zaradi domnevne politične emancipatornosti popularnega – dobro in koristno. Kar seveda ni problematično zgolj samo po sebi, ampak tudi ni skladno s kritičnim projektom kulturnih študij.

5. SODOBNE KULTURNE ŠTUDIJE: KOMPLEKSNI UČINKI POPULARNE KULTURE

Zgoraj predstavljena polemika o kulturnem populizmu, ki se je razvnela konec osemdesetih let, ni pomembna zgolj kot kritika pretirano enostranskih poudarkov kulturnih populistov. Pomembna je tudi, ker je prispevala k oblikovanju *konsenza o političnem pomenu popularne kulture*. V mislih imamo dejstvo, da je v kontekstu razprave o kulturnem populizmu prišlo do spoznanja, da mora raziskovanje v resnici ves čas *upoštevati oboje*, se pravi tako

- razumevanje popularne kulture kot prostora uveljavljanja hegemonije vladajočih družbenih skupin kot tudi
- razumevanje popularne kulture kot prostora semiotskega odpora hegemoniji.

Konsenz, ki se je oblikoval v kulturnih študijah (glejte: Hall, 1994; Webster, 1994; Lovell, 1994; Schudson, 1994), je torej preprosto ta, da *popularna kultura sama po sebi nima nikakršnih apriornih političnih implikacij* (pozitivnih ali negativnih). Po eni strani je narejena v strukturnih pogojih kapitalistične ekonomije, kar pomeni, da so njene vsebine pretežno ideološke, po drugi strani pa lahko potrošniki_ kot reflektirana in ustvarjalna človeška bitja ta kontekst prepoznavamo in se od tekstov distanciramo oziroma si jih prisvojimo (jih beremo) na povsem samosvoje načine. Da ne govorimo o tem da teksti zaradi semiotskih presežkov tudi v primeru, če so ideološko popolnoma enoznačni, nenehno uhajajo dominantnim vrednotnim okvirom.

»Kulturne industrije imajo moč spreminjanja in preoblikovanja tega, kar predstavljajo; s ponavljanjem in selekcijo lahko vsiljujejo definicije sveta, ki najbolj ustrezajo dominantnim oziroma privilegiranim skupinam. Navsezadnje je to natanko to, kar koncentracija kulturne moči – v smislu sposobnosti manjšine, da oblikuje kulturo – sploh pomeni. Toda te definicije nimajo moči, da bi naše glave zasedle v celoti; ljudje nismo prazni ekrani.« (Hall, 1994: 460)

V kulturnih študijah se je torej uveljavilo prepričanje, da je popularna kultura (oziroma kultura na splošno) neke vrste gramscijevsko *polje boja*, kjer se za dominantno interpretacijo resničnosti ves čas ruvajo različne hegemonске in protihegemonске sile, družbene skupine, pomenski okviri in podobno. Konsenz o heterogenih političnih implikacijah popularne kulture torej pomeni, da se raziskovanje od takrat naprej usmerja zlasti v analizo posamičnih tekstov. Če izhajamo iz podmene, da ima lahko popularna kultura bodisi hegemonске bodisi protihegemonске učinke (oziroma oboje hkrati), je namreč naloga raziskovalcev_ ugotoviti, kako to velja v vsakem konkretnem primeru (tekstu) posebej. Podobno pa velja tudi za preučevanje občinstev: če ideološki (ali kakršni koli drugi) pomeni tekstov sami po sebi še ne zagotavljajo, da bodo teksti razumljeni na način, kot si želijo producenti, je treba raziskati, kako konkretno potem občinstva te tekste sploh berejo. Na sledi vseh teh raziskav je torej prišlo do prave eksplozije analiz različnih segmentov popularne kulture (popularne glasbe, športa, kibernetiki kultur, filma, televizijskih nadaljevanek, stripov, fotografije, oblačilnih in prehranjevalnih kultur, potrošništva, video igrice,

zvezdnikov, družbenih omrežij itn.) in njenih občinstev, ki so s svojim atraktivnimi spoprijemi s številnimi do nedavnega spregledanimi kulturnimi izrazi močno prispevale k izjemni popularizaciji kulturnih študij v devetdesetih letih.



Pri poskusih razumevanja kompleksnih političnih implikacij popularne kulture pa se kulturne študije ne osredotočajo zgolj na zelo različna področja popularne kulture: vzporedno s tem se naslanjajo tudi na zelo raznolike teoretske nastavke oziroma koncepte. Tu ni prostora za pregled vseh relevantnih analitičnih okvirov, tako da bomo omenili zgolj dva, ki sta nekoliko tesneje vezana na ravnokar predstavljeni konsenz o pomenski polivalentnosti sodobne popularne kulture, saj ju je mogoče razumeti predvsem kot operacionalizaciji tega konsenza za konkretno raziskovanje (primerjajte: Barker, 2002: 28). Gre za koncepta krogotoka kulture in artikulacije.

5.1. Krogotok kulture

Krogotok kulture je eden izmed raziskovalnih pristopov, ki presegajo omenjena enodimenzionalna pristopa k analizi popularne kulture: tisto, ki ga povezujemo z marksizmom in predpostavlja, da je pomen tekstov določen že na ravni proizvodnje, in tisto, ki ga opredeljujemo kot kulturni populizem in ki gradi na tezi, da pomen nastaja zlasti na točki potrošnje (branja tekstov). Za krogotok kulture je namreč značilna predpostavka, da je proizvodnja pomenov v sodobni kulturi nikoli končan *proces*, kjer se ravni *proizvodnje* in *potrošnje* prepletata, tako med seboj kot tudi z drugimi ravnmi, ki so v tem kontekstu pomembne: *reprezentacijo*, *identitetami* in *regulacijo*. Razlog za to je po prepričanju avtorjev_, ki so ta koncept oblikovali (Richard Jackson in pozneje še raziskovalna skupina *Culture, Media and Identities* okrog **Paula du Gaya** na *Open University*), preprosto ta, da teksti na vsaki od omenjenih ravni pridobivajo vedno nove pomena, tako da slednjih ni mogoče fiksirati na nobeni točki.

Vzemimo za ilustracijo raven proizvodnje. Večkrat smo že omenjali, da je z marksističnega zornega kota to ključna raven za razumevanje kulture, saj se naj bi na tej točki oblastna razmerja vpisovala v tekste kot

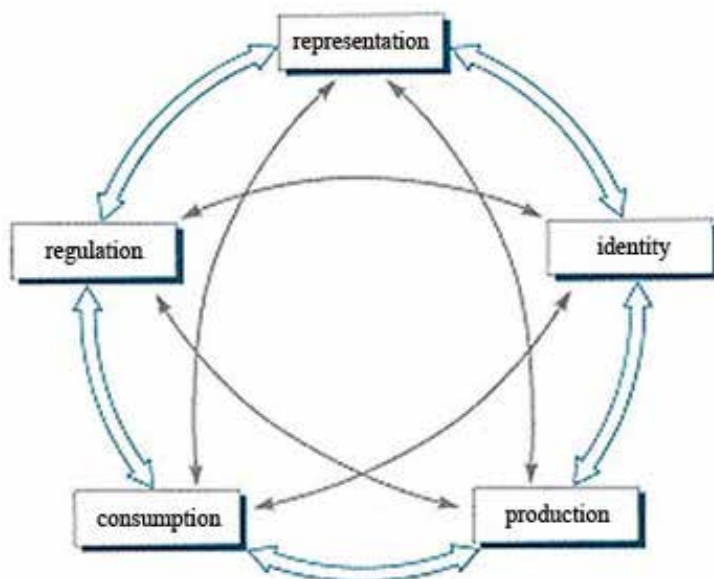


Fig. 1 du Gay et al's Circuit of Culture

niz ideoloških samoumevnosti, ki bodo bralcem_ razmerja moči v družbi prikazala kot edino možna če že ne popolnoma naravna. Koncept krogotoka kulture temu nasprotno opozarja, da teksti svoje izvirne pomen seveda dobijo na ravni proizvodnje, da pa ti pomeni na naslednjih ravneh krogotoka (reprezentacija, potrošnja, identiteta in regulacija) niso nujno prevzeti – vsaj ne v celoti (glejte: du Gay, Hall in drugi, 1997: 3). Du Gay in sodelavci so svoj argument ponazorili z analizo značilnega popularnega izdelka tistega časa, *Sonyjevega walkmana*. Tu se jim je namreč pokazalo, da pri Sonyju walkman načrtovali in izdelali precej drugače, kot so ga potem oglaševali (*reprezentacija*); da je prišlo do pomembnih sprememb tudi v sferi *potrošnje*, kjer so potrošniki_ walkmane kupovali skladno z lastnimi motivi, spet zgolj delno izhajajočimi iz motivov in pomenov, ki jih je sugeriralo oglaševanje; da je nova potrošnja vodila k oblikovanju novih *identitet* urbanih nomadov, ki pohajajo po mestih s svojimi lastnimi glasbeno kuliso; ter da so te identitete končno vodile tudi k novim mehanizmom *regulacije*.⁶⁰ Ključno pri tem je, da so vsi ti procesi na koncu (s tem se začne nov krog) pripeljali do sprememb v proizvodnji, s katerimi

60 Ponekod je na primer walkman prepovedano poslušati na glas, drugod je sploh nezaželen (med poukom ...).

so se pri Sonyju poskusili prilagoditi dejanskim rabam walkmanov, novim identitetam, regulacijam itn. (du Gay, Hall in drugi, 1997), te pa so potem izzvale nove oblike reprezentacije, potrošnje in tako naprej.

Bistvo koncepta krogotoka kulture je torej poudarek, da so različne ravni krogotoka sicer pogoj za oblikovanje naslednjih ravni,⁶¹ da pa nikakor ne določajo, kako konkretno bo posamezen izdelek na teh naslednjih ravneh dejansko prevzet. Kakršen koli determinizem, na primer ekonomski, če ostanemo pri primeru privilegiranja proizvodnje, se v tej luči izkaže kot nesmisel: medtem ko so mnogi predpostavljali, da pomen nekega proizvoda določa že njegova ujetost v pogoje kapitalistične proizvodnje, so du Gay in sodelavci pokazali, da proizvodnja sicer predstavlja okvir možnih pomenov tega proizvoda, da pa se ta okvir lahko na naslednjih ravneh tudi spremeni. Podjetje Sony je na primer walkman načrtovalo za posameznike, ki veliko poslušajo glasbo (glasbeniki v simfoničnih orkestrih itn.) in ki bi si mogoče želeli, da bi jim ta bila dostopna tudi tam, kjer je običajno ni (na primer na letalih, ko gredo na turnejo). Pri Sonyju so tudi domnevali, da bo izolirano poslušanje nevljudno, tako da so v prodajo poslali walkmane z dvema paroma slušalk (za poslušanje v parih), toda izkazalo se je, da se je nad napravo



Oglas za prvi sonyev walkman: poudarek je na povezovanju (generacij, spolov, kultur ipd.)

61 Neki izdelek mora biti na primer najprej narejen (proizvodnja), šele potem ga lahko reklamiramo (reprezentacija), trošimo itn.

namesto glasbenikov_ navdušila zlasti mladina, ki walkmana tudi ni uporabljala v dvoje, ampak v povezavi s svojimi praviloma zelo individualiziranimi dejavnostmi (šport, konjički, premikanje po mestu itn.) (du Gay, Hall et al., 1997: 58–59). To pa je ključno: ne le da nepričakovani načini rabe walkmana dokazujejo relativno avtonomijo potrošnje, to, da so pri Sonyju na podlagi teh novih rab spremenili tako zasnovo walkmana (začeli so ga izdelovati brez izhodov za dva para slušalk) kot tudi njegovo reprezentacijo (na novih oglasih za walkman se pojavijo mladi_ poslušalci_, ki glasbo poslušajo v svojih izoliranih urbanih svetovih), lepo ilustrira dejstvo, da potrošnja vpliva na proizvodnjo prav tako kot proizvodnja na potrošnjo.

Koncept krogotoka kulture torej od raziskovalcev_ zahteva, da pri predmetu raziskovanja prepoznajo različne ravni oblikovanja pomenov in da vsako izmed teh analizirajo. Ključno pri tem je, da se ne osredotočajo zgolj spremembe pomenov na teh ravneh, saj je treba prepoznati tudi različne strukturne, institucionalne, kulturne in druge kontekste, ki na te spremembe vplivajo. Privlačnost koncepta krogotoka kulture je torej zlasti v tem, da razmeroma kompleksna načela o heterogenih političnih učinkih popularne kulture prevaja v preprosto in priročno orodje za raziskovanje, pri čemer raziskovalce_ po eni strani senzibilizira za pluralnost in izmuzljivost pomenov v kulturi, po drugi pa jih hkrati opremi z inštrumentarijem, ki jim omogoča to pluralnost prijeti in povezati z različnimi relevantnimi konteksti.

5.2. Artikulacija

V učbeniku smo do tega mesta že večkrat omenili ambivalenten spoznavni status marksizma. Po eni strani gre za pronicljiv analitičen aparat, ki razkriva mnoge običajnemu mišljenju skrite razsežnosti odnosov v človeških družbah (izkoriščanje v sferi proizvodnje, procese njene ideološke legitimacije itn.), po drugi strani pa ima težavo z vprašanjem ekonomskega determinizma. V tej navezi smo omenili zahodni marksizem, ki je poskušal to zadrego preseči, zdaj pa se bomo vsaj na kratko dotaknili še nekaterih novejših poskusov razvoja te teoretske smeri. Gre za *postmarksizem*, ki gradi na – kot to že implicira naziv sam – na povezavi marksizma s poststrukturalizmom.

O poststrukturalizmu bomo sicer govorili šele v nadaljevanju, toda za razumevanje osnovnih prvin postmarksizma to ne bi smela biti težava,

saj se ga bomo dotaknili v zgolj nekaj najbolj grobih potezah. Med najpomembnejše postmarksiste običajno prištevamo Ernesta Laclaua, Chantal Mouffe pa tudi Slavoj Žižka, Jacques Rancière, Alaina Badiouja, Étienne Balibarja in druge. Zanje je v prvi vrsti značilno, da poskušajo ohraniti marksistično zahtevo po pravičnejši družbi in hkrati preseči Marxov ekonomski determinizem, kar počnejo tako, da uveljavljene marksistične kategorije prevajajo v termine *analize diskurzov*. Ta premik jim namreč omogoča, da k vprašanju reprodukcije razmerij moči v družbi, ideologije in podobno pristopajo iz zanimivega novega zornega kota. Če za klasični marksizem torej velja, da ima težave s podeljevanjem pojasnjevalnega primata dogajanju v sferi ekonomije, so postmarksisti tak pristop povezali s značilnostmi zahodnega načina mišljenja na splošno, za katerega je značilno ravno nenehno iskanje različnih središč oziroma izvorov (kar je, kot smo videli, ena od osrednjih Derridajevih poant). Marxova različica takšnega načina mišljenja je torej identifikacija ekonomije kot tiste strukture, ki strukturira vse ostale, poststrukturalistična nadgradnja pa opozorilo, da *stabilnega središča v družbi ni*. Postrukturalisti_ v tej povezavi vztrajajo, da je celotno polje družbenega zgolj niz različnih diskurzov, igra neskončnega označevanja brez transcendentnega označevalca (Torfing, 1999: 39–40), kar v praksi pomeni, da družbene dinamike ne moremo razumeti izključno iz ekonomske perspektive in da oblikovanje družbenih razredov tudi ne nastaja zgolj z vzpostavljanjem relacij med subjekti znotraj danih (ekonomskih) interesov, temveč kot artikulacija različnih pozicij znotraj vsakega subjekta samega (Torfing, 1999: 41).

Upoštevač tovrstne zadržke postmarksisti_ pravijo, da, prvič, moč deluje na zelo kompleksne načine, in da, drugič, imajo pri tem še posebej pomembno vlogo različni diskurzi, ki razmerja družbenega gospodstva vzpostavljajo na različni konkretnih ravneh. »Žrtve« sistema tako niso zgolj tisti, ki so tako ali drugače odrinjeni od lastništva proizvodnih sredstev, ampak tudi številne druge družbene skupine, na primer ženske, homoseksualci, rasne in etnične manjšine itn., ki jih diskurzi postavljajo v opresivne interpretativne okvire. Spoznanje o tem, da v družbi ni marginaliziran zgolj proletarijat, sicer ni iznajdba postmarksizma, saj se je začelo uveljavljati že v šestdesetih letih v okviru različnih protestnih gibanj, ki so v tistem času vzniknila, toda marksizmu je šele navezava na neortodoksno diskurzivno analizo (več o tem pri obravnavi dela Michela Foucaulta) omogočila izhod iz slepe ulice privilegiranja razrednega konflikta pred vsemi ostalimi.

Ampak kakšno vlogo ima pri tem koncept artikulacije? V zgornjih odstavkih smo videli, da postmarksizem izhaja iz predpostavke, da družba nima središča in da moč deluje prek diskurzov. Pomen koncepta

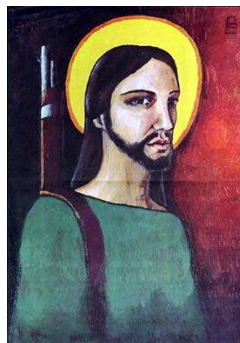
artikulacije je v tej povezavi opozorilo, da ideologija ni nekaj, kar bi izhajalo neposredno iz strukturnih (ekonomskih) zakonitosti družbe kot take, saj učinkuje predvsem v trenutkih *povezovanja*, artikulacije različnih diskurzov, pri čemer se – to je zdaj bistveno – nobeden od teh diskurzov ne pojavlja kot odraz vnaprej določenih interesov, ampak se njihove politične implikacije oblikujejo relacijsko in kontekstualno, se pravi v neki konstelaciji tako, v kakšni drugi drugače. Povedano bolj konkretno: klasični marksizem je predpostavljal, da imajo vladajoči razredi svojo razredno specifično zavest, pri čemer jim njegova ekonomska moč omogoča tudi totaliziranje te delne zavesti v univerzalno zavest družbe, ki pa je v tem smislu za vse preostale razrede lažna (saj ni njihova). Koncept artikulacije nasprotno opozarja, da v družbi seveda obstajajo različni diskurzi, da pa nobeden od teh ne deluje kot ideologija (v smislu lažne zavesti) že sam po sebi, saj to vedno postane šele v trenutku, ko se umesti v konkretni prostor in se poveže z drugimi diskurzi, družbenimi skupinami in podobno. Družbena resničnost je pač členjena⁶² na različne skupine, procese, diskurze, mite in podobno, tako da ti členi v konkretnih zgodovinskih trenutkih lahko pridejo skupaj in »artikulirajo« določeno zavezništvo oziroma zgodovinsko formacijo, lahko pa tudi ne. Ključno pri tem je, da se te povezave lahko pozneje povežejo tudi v nove artikulacije, se razpustijo, spremenijo in podobno. »Povezava med različnimi elementi nikakor ni ne nujna ne večna« (Hall v: Grossberg, 1997: 141).

Poglejmo primer *religije*. Znano je, da je Marx religijo razumel kot eno od najpomembnejših orodij ideološke pomiritve izkoriščanih razredov (religija kot *opij za ljudstvo*)⁶³. V tem primeru je religija v celoti zvedena na mehanizem ohranjanja obstoječih razmerij moči v družbi, postmarksizem pa takšni interpretaciji nasprotuje s tezo, da religija – tako kot kateri koli drug diskurz – sama po sebi nima nikakršnih apriornih političnih pomenov (Hall v: Grossberg, 1997: 142). V nekem zgodovinskem trenutku je z neko družbeno skupino (kapitalisti) oblikovala močno povezavo, ki je kapitalizem vzpostavila kot edino možno, če že ne najboljše družbeno ureditev, toda to še ne pomeni, da je vedno in nujno v službi vladajočega razreda. V nekem drugem zgodovinskem trenutku bi na-

62 Tu velja omeniti, da artikulacija v slovenščini zveni malce nerodno, saj se njegov pomen ne prekriva v celoti s pomenom besede *articulation* v angleščini. V angleščini ima namreč artikulacija »simpatičen dvojni pomen« (Hall v: Grossberg, 1997: 141): po eni strani (podobno kot v slovenščini) pomeni oblikovanje izjave, izražanje, po drugi pa tudi *členitev* na več delov, ki so lahko povezani ali pa tudi ne. *Articulated lorry* je na primer tovornjak z ločeno kabino in prikolico, pri čemer je zadnja lahko priključena ali pa tudi ne.

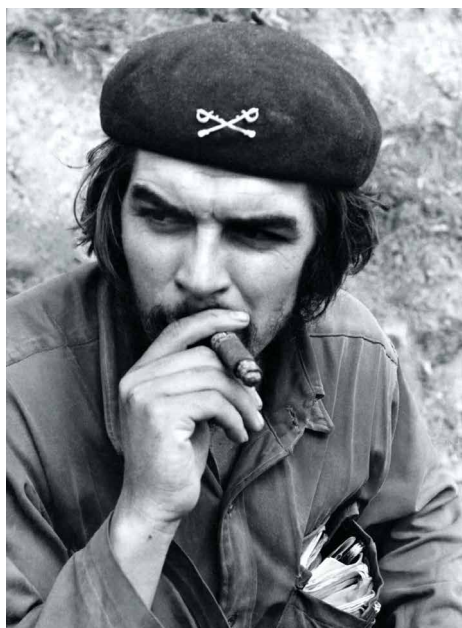
63 V smislu, da krščanstvo s svojo obljubo o tem, da trpljenje na tem svetu pomaga pri priходу v nebesa v naslednjem, izkoriščanim lajša bolečino (tako kot to počne opij) in jih tako odvrača od upora – revolucije. Jezus je namreč v eni izmed svojih pridig povedal, »da gre lažje kamela skozi šivankino uho, kakor bo bogataš prišel v nebesa« (Luka, 1997: 1589).

mreč lahko oblikovala zaveznitvo z neko drugo skupino, možno pa je tudi, da bi to naredila celo v istem zgodovinskem trenutku – zgolj v nekoliko drugačnem kontekstu. Primer tega so *teologije osvoboditve*. Gre za revolucionarna gibanja v Srednji in Južni Ameriki v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, kjer so številni katoliški duhovniki nasprotovali cerkveni podpori reakcionarnim diktaturam, tako da so se na koncu – z Biblijo v eni roki in puško v drugi – tudi pridružili različnim revolucionarnim silam (včasih so jih tudi vodili). Njihov argument je bil, da je zlo kapitalističnega izkoriščanja v popolnem nasprotju z Jezusovim naukom in da mora biti cerkev vedno na strani šibkih, kar pomeni, da je identičen niz idej (krščanstvo) v nekem zgodovinskem trenutku artikuliral povezave z dvema popolnoma različnim družbenima skupinama: enkrat z vladajočimi in drugič s podrejenimi/zatiranimi.



Jezus s puško: podoba iz časov teologij osvoboditve

Še en primer artikulacije, močnejše manj abstrakten, so *cigare*. V splošnem cigare označujejo luksuz, uživanje v življenju, prestiž in podobno. Skladno s tem jih lahko razumemo kot izdelek, ki skupaj z vladajočim razredom artikulira atraktivno podobo bogataškega življenjskega sloga, toda v nekem drugem kontekstu so lahko stvari tudi povsem drugačne. V mislih imamo Kubo, na kateri so cigare del nacionalne kulture in vsakdanjega življenja, tako posledično ne pomenijo nič posebnega oziroma so jih kot tipično *ljudsko* prakso prevzeli – in popularizirali – tudi številni kubanski revolucionarji (Fidel Castro, Che Guevara idr.). Ker cigare v tem primeru pomenijo nekaj takšnega kot »ljudskost revolucionarne oblasti«, lahko sklenemo, da isti predmet, cigara, v dveh različnih kontekstih in z dvema različnima skupinama (na eni strani bogataši, na drugi revni Kubanci) oblikuje dve tako vsebinsko kot tudi pomensko



Che Guevara s cigaro

popolnoma različni artikulaciji. Ključno pri tem je, da nobena od njih ni bolj pravilna ali resnična od druge: v obeh primerih imamo opravka zgolj z igro povezav, ki ne pretendira na kakršen koli privilegiran odnos do materialne realnosti onkraj različnih sistemov simbolizacij.

Slovenski primer, ki nam pade na pamet, je skladba Janija Kovačiča, *Revolucija*. Gre za delo, ki je nastalo na začetku osemdesetih let kot ironičen spoprijem z revolucionarno retoriko, na kateri je v tistem času gradil socialističen režim. Stvari pa so se obrnile na množičnih demonstracijah proti Janševi vladi januarja 2013. Kovačič je namreč tu skladbo zaigral – in množica protestnikov se je nad to gesto odzvala z velikim navdušenjem – kot čisto zaresen poziv k revoluciji, tj. k natanko tistemu, kar je pred več kot tridesetimi leti s to skladbo ironiziral. Artikulacija v tem primeru zadeva povezavo iste skladbe z dvema različnima zgodovinskima trenutkoma in dvema različnima (čeprav ne nujno nepovezanima) družbenima skupinama. Osemdeseta leta so bila čas bolj ali manj opresivnega socializma, ki mu nasprotovala zlasti alternativna mladina, vzrok za protivladne demonstracije leta 2013 pa so bili ekscesi liberalnega kapitalizma, na kar je reagirala široka množica zaskrbljenih državljanov. Ključno pri tem je, da so sta obe skupini Kovačičevo skladbo prepoznali kot svojo, kar nas tudi iz te strani opozarja na dejstvo, da pomeni različnih tekstov nikoli niso dokončni in da je za njihovo razumevanje pomembna zlasti analiza njihovih povezav s konkretnimi zgodovinskimi okoliščinami, družbenimi skupinami in podobno.

S konceptoma krogotoka kulture in artikulacije smo zaključili razpravo o nekaterih najpomembnejših pristopih k analizi konkretnih tekstov na osnovi konsenza o kompleksnih političnih učinkih popularne kulture, vendar pa zgodba o kulturnih študijah s tem še ni končana. V okviru konsenza o politični odprtosti popularne kulture se je namreč raziskovanje sodobnih kultur šele dobro razmahnilo, tako da bi bilo mogoče kulturne študije začeti predstavljati tudi šele od te točke naprej. Mi se bomo v nadaljevanju skladno z našimi omejenimi ambicijami osredinili na zgolj nekaj najpomembnejših poudarkov, še pred tem pa bomo napravili nov teoretski ovinek: predstavili bomo že omenjeni *poststrukturalizem*. Razlog za to je, da poststrukturalistične ideje usmerjajo velik del sodobnih analiz, tako da brez razumevanja tega, kaj poststrukturalizem sploh je, ne moremo nadaljevati.

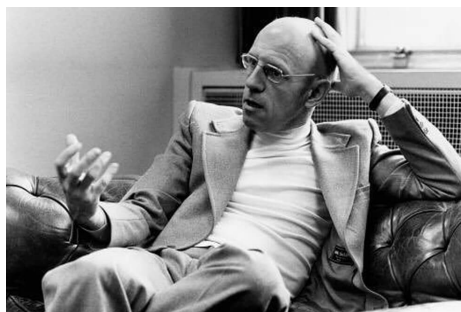
5.3. Poststrukturalizem

Poststrukturalizem je nekoliko neroden pojem. Nastal je v nemškem intelektualnem okolju za opis različnih francoskih izpeljav »klasičnega« (če lahko tako rečemo) strukturalizma, pri čemer ga avtorji_, na katere se nanaša, nikoli niti niso čisto zares sprejeli. Ampak izraz se je ne glede na to prijel, tako da bi bilo nerodno, če bi si zdaj poskusili izmisliti kakšnega novega, da ne govorimo o tem, da so avtorji_, na katere se nanaša, čisto zares izpeljevali klasični strukturalizem v neke povsem nove smeri, tako da opredelitev njihovega dela kot neke vrste poststrukturalizma ni povsem neprimerna.

Ključni avtorji_, ki jih običajno povezujemo s poststrukturalizem, so Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze in Julia Kristeva. Na tem mestu se bomo ustavili predvsem pri Foucaultu in Derriadaju, vendar ne zato, ker bi bili ostali_ za naša zanimanja manj pomembni. Lacan je na primer vpeljal niz analitičnih inovacij, ki so raziskovanje v sodobnih kulturnih študijah močno zaznamovali, Kristeva pa je veliko prispevala razvoju sodobnih feminističnih teorij. Gre zgolj za dejstvo, da Foucaultovo in Derridajevo delo lepo povzema za kulturne študije relevantne vidike poststrukturalizma. Poleg tega se bomo v nadaljevanju nekoliko bolj podrobno spoprijeli tudi z Lacanom, ker pa je njegova misel zelo kompleksna, bomo to storili zlasti v povezavi z nekaterimi konkretnimi vprašanji, saj bi predstavitev Lacanove misli kot celote verjetno preseгла namene tega vendarle uvodnega učbenika.

5.3.1. Michel Foucault

Delo francoskega zgodovinarja **Michela Foucaulta** (1926–1984) je kompleksno in v kakšnem odtenku mogoče tudi hermetično, toda za raziskovanje na področju kulturnih študij, hkrati pa tudi za družboslovje in humanistiko na splošno, ki se v zadnjih desetletjih izrazito gibljeta ravno v orbiti njegovih analitičnih premikov, je izjemno pomembno.



Michel Foucault

Med najpomembnejšimi Foucaultevimi prispevki je koncept *diskurza*. Gre za enega od redkih, ki so se tako popularizirali, da so iz razmeroma zaprtih filozofskih okvirov prešli tudi v vsakdanjo govorico. Če ga hočemo spoznati podrobneje, se moramo sicer najprej vrniti k Foucaultevi navezi na de Saussurov strukturalizem. Spomnimo se: de Saussure je trdil, da jezik šele konstruira resničnost, v kateri živimo. Ta argument je bil v izrazitem nasprotju s pred tem uveljavljeno podmeno, da jezik resničnost razmeroma natančno reprezentira, Foucault pa je de Saussurovo tezo razvil v smer zanimanja za vpliv sprememb jezika na prevladujoče *oblike vedenja* v različnih zgodovinskih obdobjih, s tem pa na naše *izkustvo*⁶⁴ sveta. V svoji monografiji *Besede in reči: Arheologija znanosti o človeku* (Les mots et les choses: archéologie des sciences humaines) (1966) je na primer s podrobno analizo najrazličnejših virov in dokumentov iz treh različnih obdobj ugotovil, da je zahodna znanost, ki jo običajno razumemo kot racionalen niz raziskav in refleksij, ki nas postopno približujejo k dokončni resnici, v resnici precej diskontinuirano podjetje, pri čemer se merilo tega, kaj sploh je resnično, objektivno in zanesljivo nenehno spreminja, kar v praksi pomeni, da se spreminjajo tudi smeri raziskovanja, ugotovitve, praktični napotki in podobno. Oziroma povedano preprosto: medtem ko običajno velja, da znanost s svojimi spoznanji postopoma napreduje, skratka, gre naprej, Foucault sugerira, da se v resnici zgolj premika levo in desno (metafora je prostorska, ne politična), tako da danes o svetu v resnici ne vemo nujno veliko več kot so na primer pred 500 leti: to, česar je več, so zgolj spoznanja v diskontinuiranih okvirih spreminjajočih predstav o tem, kaj sploh je resnično.⁶⁵ V času *renesanse*, piše Foucault, so bili ljudje na primer prepričani, da je Bog stvarcem vtisnil določene medsebojne afinitete, tako da naj bi bila naloga znanosti zgolj razkrivanje teh podobnosti (z ugibanjem in interpretiranjem; klasičen primer renesančne »znanosti« je horoskop). To se je potem spremenilo v času *klasicizma*, ko so znanstveniki podvomili v podobnosti kot vrhovno načelo urejenosti stvarstva in so začeli pojave meriti, jih klasificirati, oblikovati različne taksonomije in podobno (ilustracije sta klasifikacija vseh živali in rastlin v enoten sistem, ki jo je v 18. stoletju naredil Carl von Linné, in periodni sistem Antoinea Lavoisierja iz 1789) (Foucault, 2001a). V tem kontekstu lahko na primer razumemo tudi »zastarelost« Don Kihota v njegovem času: namesto da bi po klasicistično poskušal razumeti bistvo pojavov, jih izmeril in se o njih

64 Izkustvo je osrednja kategorija Husserlove *fenomenologije*, ene od filozofskih smeri, ki je močno vplivala na mladega Foucaulta.

65 V tej povezavi so Foucaultove teze zelo blizu spoznanjem filozofa znanosti, Thomasa Kuhna, ki je opozoril, da znanost večino časa deluje v okviru različnih *paradigem* (predpostavk o resničnosti oziroma o tem, kaj so posledično sploh relevantna znanstvena vprašanja), pri čemer občasno pride tudi do t. i. *znanstvenih revolucij*, ki te paradigmatske samoumevnosti postavijo pod vprašaj in inavgurirajo nove paradigme (z novimi samoumevnostmi) (glejte: Kuhn, 2012). Šolski primeri so na primer Kopernikanska revolucija, Freudovo odkritje nezavednega, Einsteinova relativnostna teorija in podobno.

empirično prepričal, se je »po renesančno« prepustil navideznim podobnostim in verjel, da so mlini na veter zlobni velikani (Horrocks in Jevtic, 1997: 63–78). V 19. stoletju naj bi po Foucaultu klasicistično zanimanje za red stvari zamenjalo *moderno* zanimanje zgodovino, se pravi za izvor oziroma vzroke vsega obstoječega (Darwinova teorija evolucije, Heglova filozofija Duha, Marxova filozofija zgodovine itn.) (Foucault, 2001a).

Če je torej de Saussure trdil, da je jezik arbitraren, je Foucault pokazal, da to sicer drži, da pa te arbitrarnosti stojijo v različnih družbah kot razmeroma koherentni grozdi apriornih podmen, kiz katerih izhajamo pri svojih poskusih razumevanja sveta, v katerem živimo, navsezadnje pa tudi samih sebe. Foucault te grozde jezikovno konstruiranih spoznavnih predpostavk imenuje *epistemeji*.

Lepa ilustracija Foucaultevih razmislekov v tej smeri je tudi njegova prva objavljena knjiga,⁶⁶ *Zgodovina norosti v času klasicizma* (Histoire de la folie à l'âge classique) iz leta 1961. V njej se sprašuje o spreminjajočih se razmerjih med t. i. norostjo in normalnostjo skozi čas. Danes na primer norost razumemo kot *bolezen*, ki jo je treba zdraviti v posebnih, zaporom podobnih institucijah – umobolnicah –, Foucaultu pa je analiza zgodovinskih virov pokaže, da je bilo nekoč precej drugače. V času srednjega veka in renesanse ljudje, ki jih imamo danes za »nore«, sploh niso veljali za pretirano problematične, v kolikor pa so jih odstranjevali iz družbe, je šlo običajno zgolj za to, da so jih prepustili samim sebi (primer *ladij norcev*, ki so plule po Renu od mesta do mesta). Toda v resnici je bila norost pogosto celo cenjena: zaradi svoje otroške nedolžnosti so bili »norci_« razumljeni kot glas Drugega, glas, ki je v kontinuiteti z jasnovidnostjo in modrostjo (Dolar, 1991: IX), v renesansi pa je bila norost tudi razumljena kot nujen in hvalevreden korektiv prevzetnosti razuma (na primer Erazmova *Hvalnica norosti* (Stultitiae Laus) iz leta 1511).

Kaj se je torej zgodilo v 17. stoletju, da so začeli nore sistematično ločevati od preostale populacije in jih skupaj z berači_, prostitutkami_, lopovi_, brezdomci_ in drugimi po novem nezaželenimi posamezniki_ začeli zapirati v posebne ustanove (prva od teh je bila *Hôpital général* v Parizu, ustanovljena leta 1656),⁶⁷ pozneje, od druge polovice 18. stoletja naprej, pa tudi zdraviti? Foucault (1998a) vse skupaj povezuje s *premikom*

66 Predelava njegove doktorske disertacije.

67 Ogrozi, ki jo je med ljudmi vzbujala ta institucija, lepo priča delo znamenitega rokokojskega romana, *Manon Lescaut*, Abbéja Prévosta (glejte: Prevost, 1989: 97 in naprej).



Norišnica (Casa de locas) (Francisco Goya, 1819)

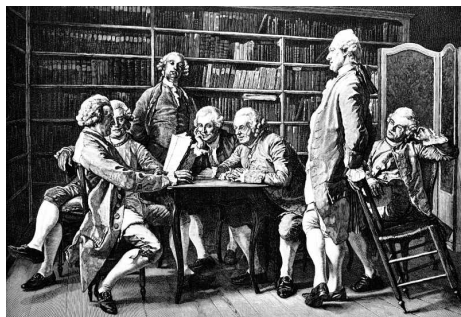
v *episteme*: ko je nastopila doba klasicizma kot *doba razuma*,⁶⁸ je vse, kar je štrlelo iz ideala razumnega, postalo problem, ki ga je bilo treba izločiti oziroma vsaj skriti, še pred tem pa seveda skladno z racionalnimi ideali klasificirati prešteti in sistematizirati. Norost kot nekaj, kar je ravno nasprotno razumnemu, je bila seveda tu še posebej na udaru, ključno pri vsem skupaj pa je, da norost ni problem ali bolezen ali sploh karkoli omembe vrednega sama po sebi. To je postala šele v kontekstu nove episteme, ki je na svet začela zreti z zornega kota razuma, oziroma v času, ko so države pod vplivom te episteme začele družbo aktivno urejati skladno z različnimi predstavami o racionalnem.

Foucault je s svojimi analizami torej pokazal, da različne zgodovinske premene jezikovnih struktur posameznike konstruirajo v različne vrste subjektov. Ker pa tu niso na delu zgolj jezikovni konstrukti, temveč kompleksne povezave *jezika in praks*, ki poleg jezika vključujejo – kot smo videli pri primeru norosti – tudi različne institucije (na primer umobolnice), državni aparat, administrativno urejanje, medicino, arhitekturo (ki omogoča racionalno nadzorovanje) in podobno, je Foucault predvsem na jezik usmerjen koncept episteme zamenjal s širšim konceptom *diskurza* (glejte: Foucault, 2001: 128). Diskurz se tako nanaša na različne preplete jezika in spremljajočih praks, ki po eni strani

68 Foucault pravi, da ni naključje, da se je Hôpital général pojavila kmalu po izidu knjige, ki označuje začetek moderne filozofije, Descartesovih *Kartezijanskih meditacij* (*Meditationes De Prima Philosophia In qua Dei existentia, & animæ humanæ à corpore distinctio, demonstratur*) (1641).

omogočajo, da o nečem govorimo in na to delujemo, po drugi pa nam to šele konstruirajo. Če ostanemo pri primeru norosti: norost sama po sebi ne obstaja, gre za pojav, ki je v danes samoumevnem smislu nastal šele v 17. in 18. stoletju kot preplet racionalističnega znanstvenega diskurza, premikov v medicini in arhitekturi, pojava kompleksnega administrativnega aparata, potrebe absolutističnih monarhij po regulaciji populacije, izboljšav pri sistemih nadziranja, novih oblik klasificiranja in podobno. Ljudje, ki jih imamo danes za nore, so torej v resnici postali nori šele v sodobnem pomenu besede v kontekstu različnih sodobnih jezikovnih konstruktov in praks, pred tem (ali v kakšnih drugih kulturah) pa je bilo drugače: druge jezikovne matrice in prakse (skratka, drugačni diskurzi), so nore postavljale na druga mesta v družbi, vsekar manj marginalizirana, kot so tista, ki so jim odmerjena v »razviti« modernih družbi.

Foucaultovo delo je nadalje pomembno, ker je prineslo vplivno modifikacijo koncepta *moči* v družbi. Moč so različni avtorji_ pred tem interpretirali na različne načine (za funkcionaliste_ je bila funkcionalna; za kritične teoretike_ problematična itn.), toda vsi so izhajali iz predpostavke, da v družbi obstaja takšno ali drugačno središče, ki ima nad močjo monopol oziroma od koder moč izvira (v marksizmu je to središče lastništvo proizvodnih sredstev, v feminizmu moč posedujejo moški itn.). Foucault pa je v nasprotju s tem trdil, da moč v družbi seveda obstaja, toda *brez enega samega središča*. Ker je po njegovem mnenju ključno polje učinkovanja moči diskurz in ker je diskurzov veliko, moč ne more delovati drugače kot na različne načine in v raznovrstne smeri. Konkretno to pomeni, da je *razpršena*: ne deluje zgolj od zgoraj navzdol, ampak tudi od spodaj navzgor (npr. upor,



Francoski enciklopedisti, eni od nosilcev_ ideje o pomenu razuma



Arhitektura in notranja ureditev norišnic, ki močno spominja na vojašnice, je po Foucaultu pomembna sestavina modernega diskurza o norosti

protesti, kritične interpretacije itn.), prav tako pa tudi ni navzoča le na področju javnega življenja, ustanov, politike, zakonov in ekonomije, kjer so jo locirali avtorji_ pred njim: najdemo jo lahko tudi v zasebnem življenju, v družini, seksualnosti in podobno. Vsaka analiza moči mora torej po Foucaultu znati razbrati to *mikrofiziko moči*, pluralnost njenih silnic, teženj, učinkov in pritiskov, saj v nasprotnem primeru neogibno konča v takšnem ali drugačnem redukcionizmu (glejte: Hall, 2000: 47–51).

Foucault vsekakor vztraja, da je *primarno mesto delovanja družbene moči diskurz*. Ker so diskurzi tista optika, skozi katero gledamo in interpretiramo svet, navsezadnje pa tudi postajamo subjekti, je moč že v jedru odvisna od diskurzov, pri čemer smo posamezniki_ glede na to, da nas diskurzi konstruirajo na različne načine, praviloma tudi ujeti v razmerja moči na različnih točkah. Na eni ravni smo lahko na primer v sistemu dominantnih diskurzov marginalizirani (npr. ženska v patriarhatu), hkrati pa smo lahko na neki drugi na dominantni poziciji (na primer *belska* ženska v patriarhatu). Vendar pa ideja razpršene moči ne pomeni konceptualne teme, kjer so vse krave črne. Res je, da nas diskurzi postavljajo v razmerja moči na različnih mestih in na različne načine, toda nekateri posamezniki jo tu vseeno odnesejo bolje kot drugi (belski moški srednjega razreda se na primer v večini diskurzov pojavljajo na dominantnih pozicijah).

»Zastavljanje vprašanja oblasti ob diskurzu pomeni vprašati se, komu diskurz služi« (Foucault, 1991: 61).

Ne da bi nosilci diskurzov imeli nujno slabe namene, ampak po Foucaultu je vsak diskurz že klasifikacija, vsaka klasifikacija pa – vzpostavlja hierarhije, meje in podobno. Spomnimo se njegove analize norosti: racionalistična znanost, ki se je pojavila na začetku modernosti, je seveda imela najboljše razsvetljenske namene, toda njenih dosežkov vendarle ne moremo brati mimo dejstva, da so imeli vsaj za eno družbeno skupino zelo problematične posledice. Vsi tisti_, ki ne spadajo v racionalistični ideal razumnega (»nori_«), so namreč v svetu njenih diskurzivnih praks izpadli_ iz družbe, bili_ (oziroma so še vedno) zaprti v zaporom podobne institucije, nadzorovani_, preučevani_ in zdravljeni_. Foucault je v tem smislu vedno, kadar je govoril o védnosti, to počel v tesni navezi z upoštevanjem dimenzije moči, tako da je pri pisanju tudi pogosto uporabljal kar formulacijo: *moč/védnost*.

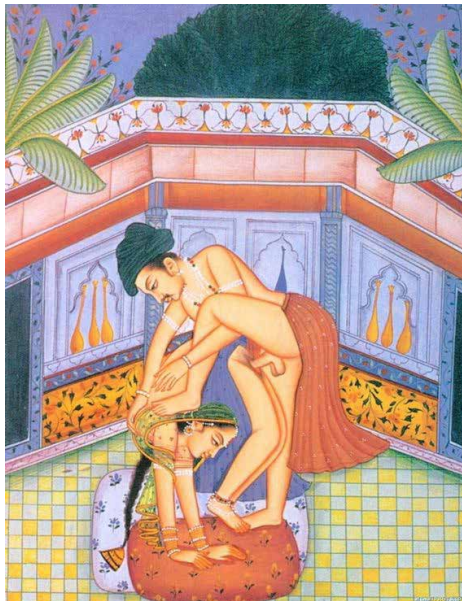
Toda na koga moč sploh deluje? Zgoraj smo na kratko omenjali Foucaultovo tezo, da se družba sestoji zgolj iz različnih diskurzov, ki posameznike_ šele delajo za posameznike_ (subjekte). Iz tega zornega kota torej ni posameznik_ tisti, ki nabira védenje, ampak nasprotno, védnost

posameznika_ šele oblikuje (Foucault, 2001: 196), kar pa pomeni, da posameznik_ kot avtonomno bitje v resnici sploh ne obstaja. Ampak, kot rečeno, če posameznikov_ ni, na koga potem moč učinkuje?

Foucault pravi, da na *teles*. Diskurzi, ki odražajo različna razmerja moči v družbi, s tem, ko naša telesa postavljajo v različne interpretativne okvire, v resnici ne počnejo drugega, kot da jih disciplinirajo: zagotavljajo, da se razumemo in občutimo na (za družbo) neproblematične načine, s tem pa v tej neproblematični smeri tudi delujemo. Sistem discipliniranja teles Foucault imenuje *biopolitika*, ilustracija, ki jo je mogoče v tej navedi izpostaviti, pa je prav njegov obsežni projekt *Zgodovine seksualnosti* (*Histoire de la sexualité*) v katerem je poskusil rekonstruirati izkustvo seksualnosti v zahodni kulturi.⁶⁹ Ta projekt je sicer ostal nedokončan, saj je Foucault leta 1984 umrl (kot ena od prvih znanih osebnosti, ki so podlegle aidsu). Vseeno pa so do takrat so izšle že tri njegove knjige na to temo, *Volja do znanja* (*La volonté de savoir*) (1976), *Uporaba ugodij* (*L'usage des plaisirs*) (1984) in *Skrb zase* (*Le souci de soi*) (1984), tako da lahko vsaj v grobem sklepamo na njegove razmisleke v tem okviru.

Foucault pri projektu izhajal iz predpostavke, da je zahod obseden s seksualnostjo. Če so na primer kulture Vzhoda razvile *ars erotica*, pretanjeno in neosebno umetnost ljubljenja (tipičen primer je *Kama sutra*, ki svetuje, kako je mogoče v seksualnem aktu čim bolj uživati, vendar pa o seksu ne moralizira, skratka, se ne sprašuje o tem, ali je to nekaj dobrega ali slabega), je zahod po njegovem mnenju izoblikoval *scientia sexualis*, ki je bolj kot k samim seksualnim ugodjem usmerjena k nadzoru nad seksualnostjo, vse do točke, ko se je seksualnost uveljavila kot neke vrste privilegirano mesto razkrivanja resnice o posameznikih_. Zgovoren primer je katoliški ritual spovedi, kjer je zahteva »povej resnico o sebi« vedno že seksualna (Dolar, 1991: XXV). Toda v *Volji do znanja* Foucault opozarja, da tako delujejo tudi številne sodobne prakse. Med njimi so psihoanaliza (ki prav tako kot cerkev – pa čeprav iz povsem drugega zornega kota – išče posameznikovo_ resnico v njegovi_ seksualnosti), pedagogika, medicina (ki je homoseksualnost – ki je bila pred tem zgolj prepovedan akt – prekvalificirala v bolezen, homoseksualca_ pa v posebno *vrsto* človeka), navsezadnje pa tudi številne sodobne prakse »osvobojene« seksualnosti. Zadnje lahko razberemo v nenehnem govoru o seksu, poplavi različnih nasvetov

69 Foucault je za zgodovinarja analiziral precej nenavadne segmente človeškega izkustva: norost, seksualnost, kaznovanje in podobno. Njegov navdih je bil Nietzsche, ki je obsojal usmerjenost konvencionalne zgodovine na zgolj različne velike politične dogodke, zaradi katere naj bi vsa tista izkustva, ki so za posameznika_ v resnici pomembna, ostala netematizirana. »Kje je zgodovina ljubezni, pohlepa, zavisti, vesti, strahospoštovanja pred tradicijo? Niti primerjalne zgodovine zakona ali vsaj kaznovanja nimamo,« se je jezil Nietzsche (Horrocks in Jevtic, 1997: 60), Foucault pa je na tej sledi poskusil zakrpati vsaj nekaj spoznavnih lukenj.



Ilustracija iz *Kama sutre*

za dober seks, ki polnijo popularne medije, v razgaljenih telesih, ki prodajajo različne izdelke v reklamah, v hitrem menjavanju partnerjev, obsedenosti z odnosi in podobno. Foucault v tem smislu trdi, da smo posamezniki na zahodu še vedno definirani zlasti v terminih naše seksualnosti, saj se je od srednjega veka do danes spremenilo zgolj to, da je moralistični cerkveni oziroma meščanski⁷⁰ diskurz, ki je seksualni užitek prepovedoval, zamenjal diskurz, ki užitek zahteva: v obeh primerih smo ujeti v okvire izrazitih *zapovedi*. Foucault torej seksualnosti ne razume kot nekaj, kar bi bilo nasproti represivni oblasti – takšna je neizrečena podmena seksualne revolucije –, saj je zanj seksualnost

ravno nasprotno eno od temeljnih polj učinkovanja oblasti (je njen dispozitiv⁷¹) (Dolar, 1991: XXV): vsebina različnih diskurzov o seksualnosti se sicer skozi čas razlikuje, toda če bolje pogledamo okrog sebe, bomo videli množico teles, ki se s hujšanjem, z dietami, s športom, z obiskovanjem fitnessov, centrov za wellness in zabav, z eksotičnimi potovanji in besnim nakupovanjem najnovejših dobrin na vsak način skušajo ukalupiti v družbeno predpisan ideal mladega, vitkega, privlačnega, gibkega, zdravega in uživajočega, čim več izkušajočega telesa. Svoboda? Foucault bi rekel *discipliniranje* – discipliniranje teles v oblasti ustrezajoče uniformne tipe seksualiziranih subjektov.

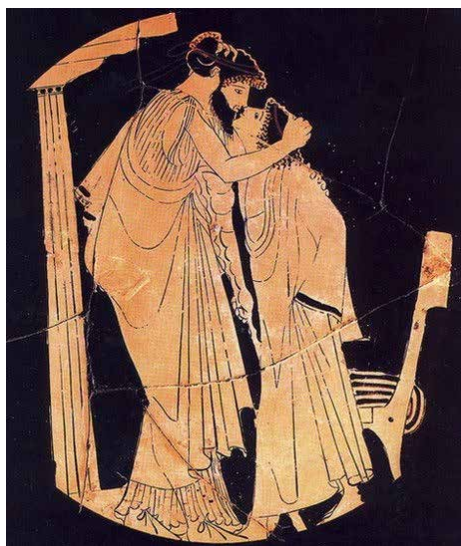
Foucaulta je v naslednjem koraku zanimalo, kako je do takšnega razumevanja seksualnosti prišlo. V *Uporabi ugodij* in *Skrbi zase* je analiziral dve veliki zahodni predkrščanski kulturi, Grško in Rimsko. Ugotovil je, da tudi v teh danes neredko idealiziranih časih seksualnost ni bila tako zelo svobodna, kot bi se nam mogoče zdelo. Še posebej je v tej povezavi zanimiva stara Grčija: Foucault je bil homoseksualec in predstave, ki jih imamo v povezavi s homoseksualnostjo v tistih časih, so ga verjetno zanimale tudi po tej strani. V nasprotju s sodobno kulturo (vsaj v času, ko je Foucault

70 Foucault opozarja, da je absolutno tišino v povezavi s seksualnostjo prinesel šele vzpon meščanstva v času po renesansi.

71 Mreža diskurzov, prek katere se udejnjanja oblast (za več o tem glejte na primer: Foucault, 1991: 79 in naprej).

pisal), je bila namreč homoseksualnost pri Grkih_ ne le nekaj normalnega, temveč čisto pravi etični in estetski ideal. Heteroseksualnost je bila namenjena bolj ali manj zgolj prokreaciji, medtem kot je odnos med dvema moškima čutne užitke dopolnjeval z intelektualno globino in osebno rastjo, da ne govorimo o tem, da je bilo za Grke_ resnično lepo telo zgolj moško.

Toda Foucaultu je natančna analiza zgodovinskih virov pokazala, da stvari niso bile tako zelo preproste: čeprav je bila homoseksualnost pri Grkih_ res v veliko pogledih idealna oblika seksualnega – in ljubezenskega – razmerja, zelo sproščen in neinhibiran seksualni užitek tudi tu ni bil samoumeven. Prvič, množica medicinskih in drugih priročnikov priča, da je bila starogrška seksualnost podvržena nizu regulacij, ki so zadevale prehrano, letne čase, starost udeležencev_ in podobno, kar je v praksi pomenilo, da je bilo v resnici mogoče imeti spolne odnose sorazmerno redko (spolnost ni bila priporočljiva niti za premlade niti za starejše moške, primerna je bila zgolj zvečer, odsvetovali so jo spomladi in poleti (saj se naj bi moral organizem v tem času boriti proti izsušitvi), nezaželena je bila po zaužitju določenih vrst hrane, dodatno je bila odsvetovana posameznikom_ s »suhim« tipom organizma (spolni odnosi naj bi bili primerni zlasti za »hladne, razdražljive in vlažne« značaje), v vsakem primeru pa je bila osnovna zapoved grških zdravnikov, da se »ne sme pogosto in nenehno spolno občevati« (Foucault, 1998: 71–73)). In drugič, še pomembneje: ne le medicina, tudi etika je zapovedovala, da se je treba čutnih užitkov vzdrževati. Po grškem prepričanju namreč predajanje užitkom za pravega moškega ni bilo primerno. Uživanju se naj bi predajala zgolj bitja brez razuma (živali, za izrazito patriarhalno usmerjene Grke tudi ženske), pravi moški aristokrati (gospodarji hiše) pa naj bi morali izkazovati sposobnost samodiscipline, skratka, podrejanja svojega telesa razumu (Foucault, 1998: 51 in naprej). Če namreč moški ne more ukrotiti niti svojega lastnega telesa, kako naj potem pričakuje, da bo ukrotil druge člane družine (ženo, otroke, sužnje, delavce)? In končno, starim Grkom_ je bilo čutno uživanje problematično tudi kot oblika odpovedi svobodi: tisti_, ki se žene zgolj za užitki telesa, je suženj_ svojih živalskih gonov, ne pa svoboden človek.



Homoseksualnost pri starih Grkih

Seksualnost torej v stari Grčiji ni bila nič prepovedanega ali spornega, ker pa se je človek lahko naredil za »pravega« človeka šele z nadzorom nad svojo seksualnostjo, je bilo to polje vseeno močno regulirano, prav tako kot je bilo pozneje v času krščanstva oziroma je še danes v času vsesplošne seksualne libertarnosti (pa čeprav v drugačnih diskurzivnih okvirih). V vseh teh primerih ostaja po Foucaultu subjektivnost posameznikov_ seksualizirana, s tem pa naša telesa ujeta v različne diskurze, ki so po meri oblasti. Do resnične osvoboditve izpod oblastnega dispozitiva po njegovem prepričanju torej ne bo prišlo s »svobodno« seksualnostjo, ampak s tem, ko se bomo posamezniki_ preprosto prenehali samoopredeljevati v (kakršnih koli) seksualnih diskurzih (glejte: Foucault, 1991: 95–96).

Foucaultove *Zgodovine seksualnosti* pa ne smemo razumeti kot le še ene od njegovih analiz ujetosti posameznikov_ v različne disciplinirajoče diskurze. Če je namreč Foucault v svojih prejšnjih delih poudarjal, da smo posamezniki_ zgolj subjekti, tj. pasivni konstrukti različnih diskurzivnih operacij, ki so povezane z obstoječo distribucijo moči v družbi, je pri svojih analizah seksualnosti v antiki prišel do spoznanja, da je veliko mero pozornosti, ki so jo v tistih časih namenjali seksualnosti, navsezadnje pa tudi pravilni prehrani in telesni vadbi, mogoče razumeti tudi kot obliko človekovega dejavnega odnosa do samega sebe in okolja, s tem pa kot element *aktivne subjektivizacije* zunaj dominantnih diskurzov. Konkretno so po Foucaultu stari Grki_ in Rimljani_ stremeli_ k zmernemu bivanju, ki se izogiba različnim skrajnostim, se pravi tako predajanju užitkom kot tudi asketskemu trpinčenju lastnega telesa. Skladno s tem so svoje dejavnosti nenehno izpostavljali_ kritičnim premislekom, s tem pa so vzpostavili_ obliko *skrbi zase* oziroma *estetike eksistence*, ki že v jedru vključuje nenehno refleksijo in aktivne izbire. Pomembno pri tem je, da ima estetika eksistence tudi nezanemarljivo družbeno razsežnost. V mislih imamo podrobnost, da naj bi šele posameznik_, ki skrbi zase (ki razmišlja o svojih dejanjih oziroma o okoliščinah, ki ga_ obkrožajo, in ki ne podlega vsaki svoji želji), znal_ vzpostaviti smiselni odnos tudi do drugih ljudi (glejte: Huijer, 1999: 77–80). Foucault skladno s tem pravi, da je estetika eksistence nekaj, k čemer bi morali stremeti tudi sodobni ljudje. Ključno pri tem je edino, da ta koncept ne pomeni krašenja naših življenj z različnimi materialnimi dobrinami ali trenutno modnega obremenjevanja z izvorom vsakega obroka, ki ga pripravimo. Estetika eksistence je nasprotno v prvi vrsti nenehna in neizprosna refleksija vsega tega, kar se nam dogaja oziroma kar počnemo, s tem pa mehanizem, ki nam omogoča, da iz svojih življenj naredimo nekaj posebnega, skratka, neke vrste umetniško delo, ki se bo ujetosti v dominantne diskurze izmaknilo ravno zaradi svoje na kritičnem odnosu do sveta in samih sebe utemeljene enkratnosti.

To sicer ne pomeni, da je Foucault v svojih poznejših razpravah zašel v drugo skrajnost od protihumanističnega strukturalizma: k slavljenju individualne svobode. Zanj smo posamezniki_ še vedno ujeti v različne disciplinirajoče diskurze; razlika je zgolj ta, da Foucault v svojih poznejših spisih dopušča možnost, da se z estetiko eksistence tej ujetosti vsaj do neke mere izmaknemo. In da v svetu obstaja tudi nekaj takšnega kot vsaj do neke mere avtonomen subjekt (to možnost je dolgo odločno zanikal; spomnimo se: njegova izhodiščna teza je bila, da so v svetu zgolj telesa, na katera delujejo diskurzi). Med razlogi za ta nov poudarek je verjetno njegovo spoznanje, da upora proti družbenemu redu, v katerega smo ujeti, brez obstoja subjekta – skratka, nekoga ali nečesa, kar se upira – ni mogoče misliti (Poster, 1995: 174). Ljudje pa se upiramo: včasih na ulicah, včasih pa tudi zgolj v glavah. Ampak oboje je pomembno.

5.3.2. Jacques Derrida

Jacques Derrida (1930–2004) je svojo filozofijo razvil na presečišču strukturalizma, fenomenologije in nekaterih elementov tradicionalne judovske misli (prihajal je iz družine alžirskih sefardskih Judov). Že ta podrobnost nakazuje na veliko mero izvirnosti njegovega dela, toda še pred tem so njegove razprave nekaj posebnega tudi v luči dejstva, da se ne iztekajo v koherenten filozofski sistem. Medtem ko filozofi_ običajno težijo k izgradnji smiselno zaokroženih razlag, se Derridajevo delo vrti zlasti okrog različnih polemičnih intervencij v obstoječe filozofske tekste in resnice, kjer je njegova osnovna strategija *motenje* oziroma *destabilizacija* elegantnih izpeljav hierarhično urejenih nizov binarnih opozicij. Oglejmo si za ilustracijo znameniti Derridajev spoprijem z enim klasičnih filozofskih tekstov, **Platonovim Fajdrom** (Phaedrus), kjer **Sokrat**, običajni glavni junak Platonovih dialogov, dokazuje prednost govora pred pisavo.⁷²



Jacques Derrida

V *Fajdru* hitro pade v oči, da se Sokrat pri zavračanju pisave zanj neobičajno sklicuje na *mit*, konkretno na staroegipčanski mit o izumiteljskem bogu Theuthu (Thothu). Po tem mitu naj bi Theuth nekega dne izumil

72 Tu je težko reči, za čigave ideje se gre v resnici. Platon je bil Sokratov učenec, čigar misel poznamo zgolj zato, ker jo je zapisal Platon, toda vprašanje je, ali je Sokrat iz Platonovih dialogov »pravi« Sokrat ali mogoče zgolj ubesedovalec Platonovih lastnih idej. V splošnem sicer velja, da je Sokrat iz Platonovih zgodnjih del »pravi« Sokrat, v poznejših delih pa se pojavlja bolj kot ne zgolj kot avtoriteta, skozi katero govori Platon sam.



Bog theuth prinaša pisavo

pisavo in jo ponudil egipčanskemu kralju Thamusu, rekoč, da je pisava *pharmakon* za spomin in modrost. Težava tu je, da »*pharmakon*« v stari grščini pomeni tako »zdravilo« kot tudi »strup«, toda iz konteksta je mogoče razbrati, da je Theuth sugeriral, da je pisava *zdravilo* za pešajoči spomin. Modri kralj Thamus pa je Theuthu odvrnil, da je pisava v resnici *strup*, saj omogoča, da ljudje pridejo do znanja že iz knjig, kar preprečuje, da bi jim bilo to znanje ustrezno – glede na potrebe vsakega učenca posebej – razloženo. Posledica uvažanja pisave naj bi bile torej neznosne razmere, kjer ljudje mislijo, da veliko vedo, čeprav je njihovo znanje v resnici površno in prazno, saj so ga dobili posredno – iz mrtvih knjig (še dobro, da Thamus ni nič vedel o Googlu). V svetu naj bi torej namesto modrosti vladalo prazno védenje, s tem pa razmere, ki onemogočajo kakršen koli razvoj (Collins in Mayblin, 1996: 26 in naprej).⁷³

Sokratovi argumenti zvenijo prepričljivo, toda Derrida opozarja, da *Fajder* gradi na nizu predpostavk in metafor, ki večkrat sporočajo ravno nasprotno od tega, kar je bilo mišljeno. Najprej je tu sama beseda *pharmakon*. Čeprav je njen pomen v konkretnih rabah jasen (za Theutha je *pharmakon* zdravilo, za Thamusa in Sokrata pa strup), temeljna ambivalentnost besede opozarja, da je pomen pisave v resnici veliko bolj kompleksen od tega, kar sugerira Sokrat. Nadalje je po Derridaju zgovorna podrobnost, da Sokrat na nekem mestu pravi, da je pravo védenje zgolj tisto, ki ga je učitelj v procesu osebnega poučevanja *vpisal* v učenčevo dušo (Norris, 1987: 38). Vprašanje, ki se v tej povezavi postavlja, je, kako naj bi bil govor boljši od pisave, če Sokrat domnevne večvrednosti od pisave ne zna utemeljiti brez sklica ravno na – pisavo? Ugovarjati je sicer mogoče, da

73 Oziroma konkretno s Platonovimi besedami: »Kadar pa je enkrat zapisan, se vsak govor kotali povsod, tako pri tistih, ki se spoznajo na stvar, kakor pri tistih, za katere ni primerna. In govor ne ve, s kom je treba govoriti, s kom pa ne. Če z njim grdo ravna jo in ga po krivici kritizirajo, vedno kot pomočnika potrebuje (svojega) očeta, kajti sam se ne more ubraniti niti si ne more pomagati.« (Platon v: Kocjančič)

gre tu zgolj za metaforo, toda eden od ključnih Derridajevih prispevkov filozofiji je opozorilo, da metafore niso nevtralen lingvističen pripomoček, saj smisel v jeziku vedno artikulirajo šele retorične figure (Norris, 1987: 176) (da ne govorimo o tem, da je filozofija tudi sama zavezana pisavi, s tem pa neogibno odvisna od slogov in oblik svojega jezika (jezikovnih figur, metafor, celo od samih postavitev strani v knjigah), kar pomeni, da je tudi filozofija literatura in s tem na razpolago tudi povsem literarnim analizam). Vse to je seveda pomembno, toda ključen Derridajev ugovor privilegiranju govora pred pisavo je, da je pisava v filozofiji navzoča že od vedno, tako da filozofija brez pisave niti obstajati ne bi mogla. Gre za podrobnost, da pisave ne smemo razumeti kot zgolj fizičnega zapisa, saj je pisava (Derrida to širšo pisavo imenuje *prapisava*) že sama igra razlik v jeziku (označevalec označuje označenca). Če namreč običajno velja, da je pisava zgolj dopolnilo govora (s tem pa njegovo manjvredno nadomestilo), je po Derridaju tudi govor v osnovi zgolj vrsta *dopolnil* (označevalec dopolnjuje označenca), kar sicer ni nič slabega, saj šele s tovrstnim ustvarjanjem razlike (označenec/označevalec) pojme iztrgamo iz njihove statične samoprisotnosti in s tem sprožimo mišljenje, toda v tej luči je vseeno tudi govor neke vrste pisava (*prapisava*), saj je prav tako utemeljen na načelu dopolnilnosti (glejte: Derrida, 1998: 139–142; 204 in naprej). V tem kontekstu Derrida ugotavlja, da je pisava (kot logika dopolnilnosti v *prapisavi*) pravzaprav šele nujni pogoj kulture, kajti le na tej podlagi lahko nastanejo abstraktni pojmi, nevezani na človekovo neposredno in nereflektirano občutenje materialne stvarnosti; tisti svet idealiziranih pomenov torej, ki mu pravimo kultura, prav to pa navsezadnje velja tudi za filozofijo: ker je filozofija tako rekoč eksistenčno odvisna od sveta idealnih pojmov (resnica, objektivnost, preverljivost, lepota itn.; brez njih ni mogoče misliti), ki nastajajo šele v teku dopolnil, ki se proži s *prapisavo*, brez pisave tudi filozofije ne bi bilo (*ibid.*, primerjajte tudi: Grilc, 1994: XVIII). In končno, zadnji Platonov problem: Sokratove ideje poznamo zgolj zato, ker jih je Platon *zapisal*.

Derrida torej opozarja, da je Platon argumente razvil tako, da je najprej izpostavil nekaj binarnih opozicij (pri čemer je govor/pisava osnovna), potem pa je en pol v paru (govor) privilegiral in tako izpeljal zaključke. Težava tu je, da je strukturalizem že zdavnaj pokazal, da je jezik organiziran kot mreža binarnih opozicij, kjer sta oba pola v paru vzajemno konstitutivna, ne pa da je eden boljši ali resničnejši od drugega. Da je Sokrat oziroma Platon lahko privilegiral pisavo, je torej lahko naredil zgolj s pomočjo vrste nenavadnih in nelegitimnih preskokov v argumentaciji (na katere je opozoril Derrida), medtem ko Derrida vztraja, da imamo v resnici opravlja z *nedoločljivostjo*, kjer sta oba pola binarne opozicije ključna za proizvodnjo pomena.

Ključno pri tem je, da tu ne gre zgolj za Platona. Po Derridaju je prepričanje, da pisava temelji na premišljenem, zvitem in na počasnem prevajanju misli v stavke, s tem pa na nevarnem oddaljevanju od neposredne razvidnosti resnice v govoru, *značilno za zahodno misel na splošno*. V dokaz je analiziral še celo vrsto drugih avtorjev, med drugim tudi takšne stiliste, kot je bil Rousseau, in enako zadržanost do pisave odkril tudi pri njih (glejte: Norris, 1987; Derrida, 1998) (kot edina izjema se mu je pokazal zgolj Nietzsche, ki je trdil, da je izvoren tekst (pisava), ne pa tisto označeno – »resničnost«, ki naj bi obstajala zunaj teksta oziroma pred njim (Derrida, 1998: 30)). Še pomembneje je, da je po Derridaju zahodno privilegiranje govora nasproti pisavi v resnici zgolj simptom nečesa globljega. Tu gre za to, da po njegovem mnenju zahodna misel temelji na vztrajnem privilegiranju vsega prisotnega, bližnjega in izvirnega na splošno, tj. ne le govora. To se naj bi kazalo v tem, da so različne binarne opozicije (tukaj/tam, govor/pisava, prisotno/odsotno, izvor/izpeljava, izvirnik/kopija, znotraj/zunaj, duh/telo, sedanjost/preteklost itn.) na zahodu vedno organizirane tako, da je prvi pol v paru, ki implicira prisotnost, ovrednoten pozitivno, drugi, ki implicira odsotnost, pa negativno. Mrežo tako ovrednotenih opozicij, za katero pravi, da v praksi deluje kot temeljna usmerjevalna matrica zahodne misli od Platona naprej, je Derrida poimenoval *metafizika prezenca*. Metafizika je izraz, ki se nanaša na razprave o poslednjih vprašanjih, o resnici, spoznanju, dobrem, vzročnosti, svobodni volji, Bogu, nesmrtnosti itn., tako da Derrida s pojmom metafizika prezenca poudarja, da je na zahodu iskanje odgovorov na velika vprašanja vedno oblikovano na način iskanja oziroma postopnega približevanja eni sami, središnji točki *izvora* vsega⁷⁴ (razumljene v smislu *logosa*, ki je pri starih Grkih lahko označeval logiko, razum, besedo ali Boga – Derrida v tem smislu metafiziko prezenca postavlja kot tipično *logocentrističen* impulz). Eden od značilnih izrazov metafizike prezenca naj bi torej bilo nezaupanje do pisave (fonocentrizem),⁷⁵ da pa je metafizika prezenca problematična, je Derrida pokazal z že omenjenimi analizami različnih zahodnih kano- ničnih filozofskih del (med katerimi je tudi Platonov *Fejder*), ki pričajo o tem, da je pole binarnih opozicij mogoče hierarhizirati zgolj za ceno nedoslednega sklepanja, tautologij in podobno.

Derridajeva metoda razkrivanja logike organizacije tekstov po načelih metafizike prezenca se imenuje *dekonstrukcija*. Ta zelo razširjen,

74 To so na primer ekonomija pri Marxu, ideje pri Platonu, Bog pri Tomažu Akvinskemu, volja do moči pri Nietzscheju, Duh pri Heglu itn.

75 Njegove sledi pa so lepo vidne tudi v vsakdanjem življenju: pričevanje, ki ga sodišče priznava, je zgolj tisto »ustno«, v živo; potem ko je diplomsko delo že napisano, ga je treba na fakultetah z govorom pred komisijo še »zagovarjati«; nova zgradba, ki jo sežidajo, je sicer lahko že končana, toda uradno jo odprejo, ko nekdo na slovesnosti spet ustno reče (izjavi!), da je odprta ... (Collins in Mayblin, 1996: 44)

pogosto pa tudi zlorabljen termin je sestavljenka iz dveh pojmov (binarne opozicije) destrukcija/konstrukcija, ki v praksi pomeni problematiziranje tekstov iz njihovih lastnih predpostavk. Derrida svojih filozofskih predhodnikov torej ne kritizira od zunaj, s pozicije domnevno bolj reflektirana misleca (kar je običajen postopek v filozofiji), ampak od znotraj, saj gradi na predpostavkah avtorjev posamičnih tekstov samih, potem pa pokaže, da te nikakor ne vodijo nujno v tako zelo enoznačne zaključke, kot so jih avtorji izpeljali. V svojem delu *Marxove prikazni* (Spectres de Marx) (1993) je na primer Derrida opozoril na paradokse, ki se pojavljajo pri Marxovi obravnavi blagovnega fetišizma. Omenjali smo že, da naj bi po Marxu blago v procesu menjave pridobilo značaj avtonomne realnosti povsem neodvisne od njegovega realnega – izkoriščevalskega – proizvodnega konteksta, navsezadnje pa tudi kakršne koli uporabne vrednosti, saj je od začetka do konca določeno s svojo menjalno vrednostjo. Derrida temu ne nasprotuje, opozarja pa, da Marx tu izhaja iz izrazito hierarhično organizirane binarne opozicije uporabne nasproti menjalni vrednosti, kjer naj bi bila pri dobrinah najpomembnejša njihova uporabna vrednost, to pa potem tržni odnosi zamenjajo s fiktivno menjalno vrednostjo. Da stvari niso tako zelo preproste, kaže dejstvo, da je vsaka dobrina že v osnovi narejena za trg in je skladno s tem njena uporabna vrednost ravno njena – menjalna vrednost (Derrida, 2006: 200–202).



*interpretacije*⁷⁶ (Norris, 1987: 228–229). Zadnje opozarja na to, da lahko jezik razumemo kot skrajno nestabilen medij, ki nenehno ustvarja nove označevalne prakse, tako da ga je v katerem koli trenutku nemogoče prijeti v celoti.

Vsi omenjeni poudarki so prispevali k nadgraditvi »klasičnega« strukturalizma v *poststrukturalizem*. Tu je še posebej pomembno, da je Derrida logocentrizem prepoznal tudi pri utemeljitelju strukturalizma, Ferdinandu de Saussuru. Če namreč resno razumemo njegovo tezo, da stabilnih pomenov, ki bi se neposredno nanašali na resničnost, ni, saj je označevanje proces, ki se nikoli ne konča, potem lahko resno podvomimo tudi v njegovo izhodiščno podmeno, da pomeni *izvirajo* iz strukture jezika (glejte: Derrida, 1998: 42 in naprej). Če se namreč označevalci zgolj nanašajo na druge označevalce, potem pomenov ni mogoče fiksirati na nobeni točki izvora ali pravega pomena, še posebej če upoštevamo, da se pomeni nenehno spreminjajo glede na kontekst, uporabo, naslovnika, zgodovinski položaj in podobno. Derrida tu vpelje zanimivo metaforo *razglednice* (*La Carte postale* je tudi naslov ene od njegovih knjig), s katero opozarja, da tekst nikoli ni sprejet tako, kot je bil poslan. Tako kot razglednica je tudi vsak tekst *nomad*, ki je na voljo, da ga prebere kdorkoli, pri čemer ga seveda nihče ne bo razumel povsem enako, saj potencialni bralci nujno izhajamo iz zelo različnih biografskih, zgodovinskih, kulturnih, socialnih idr. situacij. Pravega pomena teksta po Derridaju torej sploh ni, prav tako kot tudi ni ničesar zunaj teksta; pa ne le zato, ker ljudem zunaj kulturnih okvirov (tekstov) realna eksistenca sploh ni dostopna, ampak tudi – oziroma predvsem – zato, ker je že realnost sama zgolj niz nikoli izčrpanih dopolnil (Derrida, 1998: 196).

»Zunaj teksta ne obstaja.« (Derrida, 1998: 196)

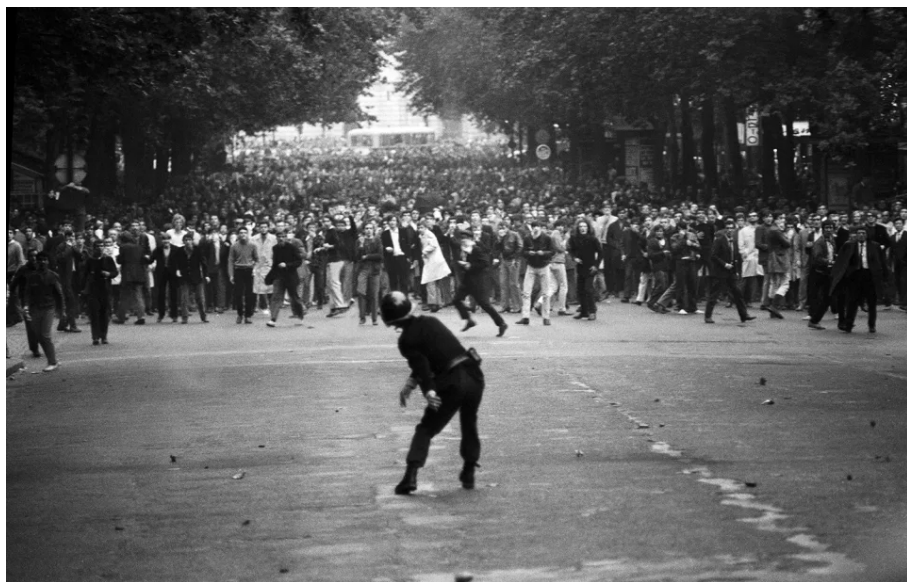
Kako pa so Foucaultovi, Derridajevi in drugi poststrukturalistični prispevki vplivali na raziskovanje na področju kulturnih študij? V splošnem je poststrukturalizem pomemben zlasti kot teorija, ki je destabilizirala zahodno vero v obstoj oziroma dostopnost ene same Resnice, v kulturnih študijah pa je njegov pomen bolj specifično vezan na oblikovanje nečesa, kar imenujemo *družbeni konstruktivizem* oziroma – z nekoliko drugačnimi poudarki – *neesencializem*. S pojmom družbeni konstruktivizem označujemo stališče, da ljudje nismo avtonomna, svobodna bitja, ampak v jeziku in diskurzih *konstruirani* subjekti, z neesencializmom pa iz tega izhajajočo podmeno, da naše identitete niso naravne, večne ali kakor koli drugače nujno povezane z nami. Ker gre pri konstruktivizmu in neesencializmu v prvi vrsti za vprašanje identitet, bomo s predstavitvijo pomena poststrukturalizma nadaljevali v okviru te teme.

⁷⁶ Znameniti judovski *Talmud* je ravno zbirka komentarjev bibličnih tekstov.

5.4. Identitete

Zanimanje za vprašanje identitet izhaja iz burnih razprav, ki so sledile presenetljivem neuspehu radikalne politike šestdesetih let. Šestdeseta leta so se za progresivno politiko začela spodbudno: ameriškemu Gibanju za državljanske pravice se je pod vodstvom Martina Luthra Kinga z učinkovito mobilizacijo ameriškega in svetovnega javnega mnenja posrečilo doseči več pravic za manjšino Afroameričanov in hkrati osmešiti vse tiste, ki so takšnim spremembam nasprotovali. Na sledi teh dobrih izkušenj so se začela oglašati tudi druga gibanja, ki so se borila proti različnim oblikam hegemonije in dominacije. Med njimi so bili *feministke*, *študentski radikali*, *ekologi*, *pacifisti*, *borci za pravice homoseksualno usmerjenih oseb* in podobno, tako da se je za trenutek zdelo, da je svet na poti h korenitim spremembam v korist emancipacije različnih do tistega trenutka marginaliziranih družbenih skupin.

Toda ko se je že zdelo, da je odločen zarez v obstoječe razredno, patriarhalno, rasistično idr. družbeno tkivo na dosegu roke, se je vse obrnilo. Simbol tega so velike študentske demonstracije v Parizu *maja 1968* (drugje je bil položaj bolj ali manj podoben, le nekoliko



Demonstracije v Parizu maja 1968

manj dramatičen): ko so se študentje_ z barikad, ki so jih postavili v pariški (univerzitetni) Latinski četrti, povezali z različnimi socialistično in komunistično usmerjenimi sindikati in so ti študente podprli z razglasitvijo splošne stavke, je bila Francija tik pred tem, da se sesuje in da torej pride do čisto prave spremembe družbenega reda – revolucije. Toda v ključnem trenutku so se delavci_ študentske radikalnosti ustrašili in stavko odpoklicali, tako da je policija lahko z upornimi študenti_ v miru obračunala.

Šok ob tem nepričakovanem obratu je bil velik. Kaj se je zgodilo? In predvsem: zakaj? Kako to, da so delavci_ študentom_, ki se niso borili za svoje lastne interese, ampak za interese delavskega razreda (in drugih podrejenih družbenih skupin) odrekli podporo in s tem stopili na stran tistih sil, ki so zagotavljale ohranjanje obstoječega stanja stvari, s tem pa nadaljevanje praks družbenega gospostva? Zakaj, skratka, delavci_ niso uspeli prepoznati resničnih zastavkov v konfliktu maja leta 1968?

Pri poskusih refleksije neuspeha maja 1968 se je pokazala odsotnost primernih teoretskih okvirov. Pri Marxu imamo sicer koncept ideologije, ki pravi, da so vladajoče ideje v družbi vedno zgolj ideje vladajočega razreda, toda Marx je predvideval, da bodo notranja protislovja kapitalizma tako rekoč avtomatično pripeljala do spoznanja o njegovi neustreznosti, s tem pa do proletarske revolucije, to pa se maja 1968 ni zgodilo niti v trenutku, ko se je oblast pokazala v vsem svojem nasilnem bistvu (brezobzirni obračuni z opozicijo). Pri marksizmu je bila težava tudi poudarek na ekonomiji kot ključni ravni reprodukcije družbenih neenakosti. Različna aktivistična gibanja, ki so se pojavila v tistem času, kaj takšnega namreč niso sprejemala: feministke_ so na primer dvomile_ v to, da je razredno izkoriščanje za ženske večji problem kot ujetost v strukture patriarhata, za temnopolte je bila najpomembnejša rasna izključenost in podobno. In končno, Marx ni nikjer podrobno opisal, kako konkretno ideologija posameznike_ regulira. Njegove teze so bile načelne, to, kar je pretresalo levičarske teoretike_ po maju 1968, pa je bilo nasprotno zelo konkretno vprašanje, kako ideologija učinkuje na ljudi: zakaj in kako jo ti sprejmejo, razumejo in ponotranjijo?

Pomemben korak naprej je bilo delo Louisa Althusserja, ki je (kot smo že videli) v svojem spisu o ideoloških aparatih države postavil tezo, da ideologija ni nekaj, kar bi posameznike_ lovilo v hegemonске interpretativne okvire od zunaj, saj smo ljudje subjekti ideologije že v samem svojem jedru: po njegovem mnenju namreč pred različnimi interpelacijami kot subjekti sploh ne obstajamo. Althusserjev nastavek je torej kljub svojim že omenjenim pomanjkljivostim usmeril pozornost na vprašanje

identitet: na dejstvo, da ideologija deluje na ravni naših najbolj osnovnih identifikacij, s tem pa veliko globlje kot je domneval Marx. Mnogi intelektualci_, ki so poskušali pojasniti neuspeh projekta iz maja 1968 so se na osnovi Althusserjevih premislekov začeli usmerjati k analizi identitet. To je bil pomemben korak naprej, ko pa so v analizo pritegnili še različne poststrukturalistične argumente, se je hitro vzpostavilo polje refleksije, ki je ponudilo nekaj pomembnih novih analitičnih okvirov za analizo odnosa med posamezniki_ in družbo.

Pri tem obratu je bilo še posebej vplivno delo francoskega psihoanalitika, **Jacquesa Lacana**, ki je prepričljivo pokazal, da je naša subjektivnost že v jedru razcepljena, s tem pa tudi izpostavljena različnim ideološkim konstruktom, ki obljublajo ugodje preseganja te razcepljenosti. V svojem prvem pomembnem spisu, *Zrcalna faza* (Lacan 2002), je postavil tezo, da se otrok do zrcalne faze (*stade de mirror*) (nekje med šestim in osemnajstim mesecem starosti) sploh ne razloči od okolja, ko pa se to vendarle zgodi,⁷⁷ do tega ne pride tako, da bi preprosto prepoznal samega sebe – v smislu svojega vedno že prisotnega in obstoječega jaza –, temveč kot *napačno prepoznavanje v zrcalni podobi*, s tem pa kot prepoznavanje prek nečesa zunanjega. Tu gre za to, da naj bi otrok, ki zaradi svoje motorične in biološke nerazvitosti nima občutka enotnosti («zaprтости») svojega telesa, ter svoje telo in okolico posledično dojema kot nekaj nerazločnega, kaotičnega in razpršenega, s prepoznavanjem samega sebe v zrcalu⁷⁸ sicer pridobil sposobnost razumevanja svoje ločenosti od drugih (predvsem matere) in okolja, s tem pa enoten predstavniki okvir, iz katerega lahko začne razvijati svoje motorične funkcije, da pa se z identifikacijo s podobo v zrcalu hkrati nekaj tudi nepovratno izgubi, saj identifikacija s podobo pomeni, da za stabilno razumevanje samih sebe potrebujemo nekaj zunaj nas. Ujetost v podobo je skratka vedno že tudi odtujitev v njej (Hrženjak, 2002: 81–82).

Po Lacanu torej zrcalni stadij otroku sicer omogoča oblikovanje razmeroma koherentnega jaza, ker pa se to neogibno zgodi s pomočjo nečesa zunanjega, se pri njem pojavi temeljna cepitev oziroma iluzornost pri konstrukciji jaza. Ključno pri tem je, da naj bi ta cepitev ostala za vedno: ker posameznik_ vse od zrcalne faze naprej svoje enotnosti ne zmore prepoznati drugače kot s pomočjo zunanje podobe, njegovo psihološko dinamiko tudi pozneje v veliki meri zaznamujejo ravno nikoli končani procese identifikacij s podobami, ki mu omogočajo

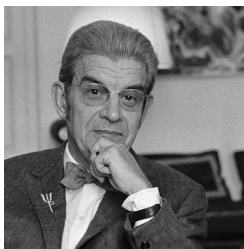
77 Povedno je, da je to razločevanje značilno zgolj za človeka. Medtem ko se otrok, ko se v ogledalu prepozna, razveseli, opice na ogledalo ne reagirajo (Roudinesco, 2014: 19).

78 Pri čemer zrcalo tu ni nujno dobesedno zrcalo; to so lahko tudi druge, starejše osebe (na primer mati) ali pač zgolj njihove predstave o otroku (Holland, 2005: 49–50).



ohranjevanje imaginarne celovitosti idealnega jaza. Zrcalni stadij torej ni nikoli presežen (Hrženjak, 2002: 82), človekova enotnost pa posledično ni zamejena s fizičnimi mejami njegovega biološkega telesa, saj vključuje tudi serijo identifikacij z zunanjimi podobami.⁷⁹

Lacan to raven konstitucije posameznika opredeljuje kot *imaginarno* (iz *image*: podoba), posameznikova_ razsrediščenost pa po njegovem mnenju privzame konkretno vsebino na ravni *simbolnega*. V nasprotju s Freudom, ki koncept *ojdipovskega kompleksa* gradi okrog *penisa* in s tem povezanega strahu pred kastracijo, Lacan vpeljuje koncept *falosa*, ki izhaja iz podmene, da je otrokova travma v osnovi vezana na njegovo spoznanje, da ni edini predmet materine pozornosti. To se naj bi zgodilo, ko otrok opazi, da si mati želi še nekoga oziroma nekaj drugega, Ime-očeta (s tem pojmom je Lacan poudaril, da gre za funkcijo, ne nujno biološkega očeta). Ime-očeta je za otroka vsiljivec, ki se je vrnil v idiličen odnos med njim in mamo (mati otroku potrjuje fantazme o njegove vseomogočnosti), tako da si naj bi po Lacanu želel povrniti mamino popolno pozornost. Da pa bi to dosegel, rabi tisto pri Imenu-očeta, kar si mama želi, težava pri tem pa je, da otrok ne ve, kaj konkretno naj bi to bilo. Skladno s tem si naj bi začel želeči preprosto to, kar si želi mama, tj. objekt želje drugega (falos, ki ni nujno penis), s tem pa izstopi iz diadnega odnosa z mamo in se identificira z Imenom-očeta oziroma širše, ker Ime-očeta predstavlja kulturo na splošno, s simbolnim redom samim (*Velikim Drugim* v lacanovski terminologiji). Pri deklicah naj bi ta scenarij potekal na način sprejetja neposredovanja falosa prek odrekanja falični identifikaciji z mamo (Homer 2008, 55)).



Jacques Lacan

Po Lacanu se torej ojdipovska travma razrešuje na način zamenjave označevalcev. Namesto želje po mami se pojavi Ime-očeta, ker pa po Lacanu obstaja vzporednost imaginarnega in simbolnega, pomeni identifikacija z Imenom-očeta tudi identifikacijo s simbolnim redom, ki ga ta predstavlja, pri čemer pa identifikacija z mestom v simbolnem – glede na to, da je Ime-očeta simbolizirano s falosom, označevalcem spolne razlike – pomeni tudi vzpostavitev spolne identitete (Lacan, 2002: 48–49; Holland, 2005: 42).

⁷⁹ Ta poudarek je bil pogosto uporabljen v filmskih študijah, saj pojasnjuje naše identifikacije z junaki_ na filmskem platnu. Ker naš odnos do samih sebe zaznamuje neki primarni manko, ki nas frustrira oziroma žene v vedno nova prizadevanja po njegovem odpravljanju, so nam podobe brezhibnih in samozadostnih filmskih zvezd_ neogibno privlačne. Imaginarna identifikacija z njimi ponuja začasen a učinkovit pobeg iz stanja neprijetne razcepljenosti.

Toda kaj točno simbolno sploh je? De Saussure je z opredelitvijo znaka kot stičišča označevalca in označenca opozoril na mero poljubnosti našega (jezikovno konstituiranega) simbolnega reda, Lacan pa je s pomočjo Lévi-Straussa, ki je ugotavljal, da »so simboli bolj realni od tistega, kar simbolizirajo«, in da je »označevalec pred označencem, ki ga določa« (Lévi-Strauss v: Hrženjak, 2002: 73), to stališče radikaliziral s trditvijo, da *označenci v resnici zgolj učinek igre označevalcev*. Tako je postavil pod vprašaj de Saussurovo podmeno, da označenec na določenih mestih še zavzema mesto t. i. »transcendentalnega označenca«, tj. označenca brez označevalca, ki spominja na to, da obstaja vsaj možnost obstoja označenca, ki seka verigo znakov oziroma »izstopa iz pogojenosti z jezikom kot sistemom razlik in dopušča možnost svoje preproste eksistence onkraj označevalca« (Grilc, 1994: XXV), ter tako zaostрил de Saussurovo podmeno o arbitrarnosti jezikovnega sistema v dramatično trditev o *popolni arbitrarnosti simbolnega reda* na splošno.

Po Lacanu to konkretno pomeni, da je jezik organiziran kot neskončno drseča veriga označevalcev, kjer pomen ni nikoli fiksiran: vsako označeno nekaj pomeni, toda hkrati se nanaša tudi že na nekaj drugega: naslednjega v verigi (glejte: de Mul, 1995: 183). Označenec tako postane nov označevalec, *označeno pa drsi pod označevalci*. To neskončno drsenje začasno ustavljajo zgolj *točke prešitja* (points de caption), ki omogočajo trenutke stabilnega označevanja. Po Lacanu je obstoj minimalnega števila točk točk prešitja – *označevalcev gospodarjev* – med označevalcem in označencem nujen pogoj za posameznikovo psihično stabilnost. Točke prešitja, ki sidrajo pomene, se lahko pojavljajo v kakršnikoli obliki, ključno pa je, da v nasprotju z de saussurovskim znakom, kjer neka »zunanja« realnost (ideja, narava občutek itn.) še vedno obstaja kot vsaj referenca arbitrarnosti jezikovnega reda, referenca, ki kaže na to, da je ta red v resnici arbitrar, pri Lacanu predstavljajo točko organizacije smisla v verigi označevanja ravno zato, ker zunanje resničnosti brez jezika za nas preprosto ni (Hrženjak, 2002: 75–76). Ker imamo opravka z neskončno verigo označevanja, denotativna fiksacija pomena verige ni mogoča, se pa vseeno ravno zaradi umanjkanja kakršne koli pozitivne vrednosti v verigi pojavlja element (označevalec gospodar), ki zastopa subjekt, drži njegovo mesto, skratka, zgosti vse tiste konotacije, ki uhajajo tistemu, kar je dobesedno izrečeno (Hrženjak, 2002: 76–77; glejte tudi: Žižek, 2010: 82).

Slavoj Žižek kot primer sodobnega označevalca gospodarja navaja *denar*. Ker denar označuje vrednost samo, so dobrine vedno opredeljene v odnosu do njega v smislu, koliko denarja so vredne, to pa pomeni, da je denar kot dobrina samoreferenčen: denar je vreden denar (namesto določenega števila dobrin). Denar torej nima nikakršne inherentne vrednosti,

vendar pa lahko ravno v takšni obliki služi kot označevalec gospodar, okrog katere se lahko stabilizirajo ostali označevalci.

Lacanovo delo je v povezavi z analizo identitet pomembno iz vsaj štirih vidikov. Prvič, Lacan je s svojimi spisi prepričljivo pokazal, da smo posamezniki_ v celoti konstituirani v polju različnih imaginarnih in simbolnih identifikacij, kar pomeni, da stabilni in racionalni jaz, ki ga običajno predpostavljamo, ko razmišljamo sami o sebi, niti ne obstaja. To kar nas »drži skupaj«, je zgolj niz krhkih podob in označevalcev, ki se v kolikor toliko koherentno celoto sestavljajo šele na različnih točkah prešitja med označevalnimi verigami in označenim. Drugič, te podobe in označevalci niso nedolžni. Na ravni imaginarnega se v medijsko zasičenem svetu iden-

tificiramo zlasti s popularnimi podobami (reklame, filmski_ zvezdniki_, fotografije v popularnih revijah, podobe na družbenih omrežjih in podobno), te pa so prežete s številnimi ideološkimi vsebinami, kar pomeni, da identifikacija s podobo v praksi ne pomeni zgolj cepitve posameznikovega_ jaza, ampak tudi njegovo prepoznavanje v vizualnih registrih, ki napeljujejo k poslušnosti oziroma reprodukciji obstoječih razmerij moči v družbi. Na ravni simbolnega velja nekaj podobnega za identifikacije z označevalci gospodarji, saj tudi ti niso nevtralni, ampak v odnosu do obstoječega reda, tako da nas kulturna realnost tudi na tej ravni lovi v mrežo nekritičnih oblik subjektivnosti. Tretjič, Lacan tudi pokaže, zakaj posamezniki_ tako zelo krčevito vztrajamo pri svojih identifikacijah, s tem pa tudi v ideološkem redu, ki v resnici ni v našem interesu (to



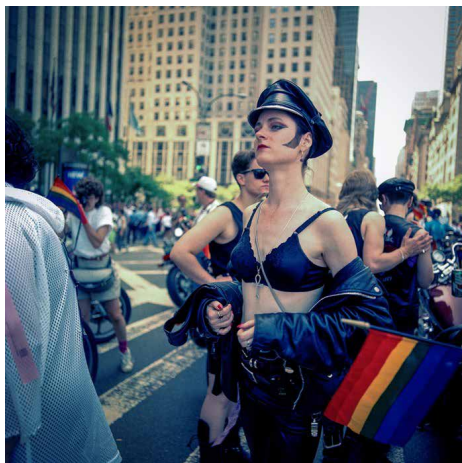
Imaginarna (in ideološka: ženska kot okrasek) popularna podoba: Kylie Jenner

je vprašanje, ki se je postavljalo po maju 1968). Gre za podrobnost, da je simbolni red v resnici prazen (temelji na neskončnem drsenju verige označevalcev), kar pomeni, da nam vedno predstavlja vsaj potencialno grožnjo (izgubo v svetu neskončne proizvodnje pomenov, s tem pa odsotnosti kakršnega koli smisla). Identifikacija z različnimi podobami in točkami prešitja je brez dvoma problematična v smislu, da se identificiramo z nečem, kar nas postavlja v pozicijo žrtve (na primer ko se ženske

identificirajo s podobo poslušne gospodinje), toda v kontekstu nevarnosti izgube v kaosu nikoli končanih procesov označevanja je vseeno razumljiva: posamezniki_ si verjetno tako ali drugače gotovo želimo spremembe položaja, ki je za nas neugoden, a ne za ceno izgube jasnih referenčnih okvirov tega, kako sploh razumeti same sebe oziroma svoje mesto v svetu, saj je to lahko še slabše. In končno, četrtič, Lacanovi prispevki so pomembni tudi zato, ker dopuščajo možnost oblikovanja alternativ. Če je namreč identiteta (zgolj) konstrukt, jo lahko vedno lahko spremenimo (primerjajte: Barker, 2002: 97–98).

Vse to seveda velja še toliko bolj, če Lacana beremo skupaj z drugimi poststrukturalisti_. Pomen prispevkov že omenjenih Michela Foucaulta in Jacquesa Derrida je na primer večplasten, toda na ravni, ki nas zanima, merita oba v podobno smer kot Lacan: Derrida na nestabilnost jezikovnih kategorij in Foucault na temeljno *konstruiranost* človekove subjektivnosti. O sorodnosti Derridajevega problematiziranja podmene, da se jezik nanaša na karkoli vsebinskega, z Lacanovimi izpeljavami verjetno ni treba izgubljati besed, lahko pa se za trenutek ustavimo še pri Foucaultovem konceptu diskurza in poudarimo, da je njegov pomen ravno v tem, da – mogoče še radikalneje, vsekakor pa jasneje kot Lacan – opozarja, da smo posamezniki v resnici povsem nestrukturirana telesa in da torej subjekti postanemo šele v trenutku, ko na svoja telesa delujemo, skratka, jih negujemo, oblačimo, se z njimi premikamo in podobno skladno z različnimi uveljavljenimi diskurzi. Po Foucaultu družba telesa disciplinira, jih vstavi v sprejemljive okvire uveljavljenih kodov, pri čemer je kot že omenjeno pomembno tudi to, da Foucault družbe ne enači s strukturo relacij, ki bi jo določala ena sama sila – središče moči –, ampak opozarja, da je moč razpršena in da torej deluje iz različnih točk hkrati. Šele ta nastavek namreč omogoča razumevanje kompleksih iger moči v družbi, kjer nobenega od različnih bojev za emancipacijo ni mogoče privilegirati, saj ti potekajo vzporedno, v različnih oblikah in z različnimi posledicami.

Danes to nemara zveni nenavadno, toda eden od ključnih problemov kritične teorije pred poststrukturalizmom je bil preprosto ta, da ni znala artikulirati nastavka, od koder bi bilo mogoče misliti kompleksnost vseh emancipatornih politik hkrati, saj je tako ali drugače vedno končala v različnih redukcionizmi in esencializmi. Pa pri tem ne mislimo zgolj na marksizem in njegovo privilegiranje ekonomije. Ilustracija je tudi feminizem drugega vala (šestdesetih in sedemdesetih let), ki ne le da je reduciral celotno družbeno dinamiko na zatiranost žensk, na sistem *patriarhata*, trdeč, da je vse druge konflikte mogoče razumeti kot zgolj izpeljave te temeljne opresivne strukture (Fraser in Nicholson, 1990: 27 in naprej), temveč je pri tem celo zahajal v esencialistične trditve, kot je na



Queer demonstracije v New Yorku

primer ta, da so ženske zaradi svoje vloge matere že *po naravi* bolj miroljubne in kooperativne, s tem pa tudi bolj primerne za vodilne položaje v družbi (glejte: Woodward, 1997: 24 in naprej). Resničnost je namreč veliko bolj kompleksna. Številne raziskave so na primer pokazale, da obstajajo zelo različna izkustva ženskosti. Biti temnopolta ženska je nekaj povsem drugega kot biti bela ženska, biti heteroseksualna ženska pomeni spet nekaj drugega kot biti homoseksualna ženska in podobno, tako da se postavlja vprašanje, kaj je v tej pluralnosti izkustev sploh »re-

snična« (prava) ženska narava, ki naj bi bila boljša od moške. Izkazalo se je tudi, da je feminizem drugega vala izraz zlasti zelo specifičnih vrednot belih, heteroseksualnih žensk srednjega razreda (primerjajte: Franklin, Lury in Stacey, 1991: 3 in naprej; Kipnis, 1992)). Kar pomeni, da te vrste feminizem iz svoje privilegirane pozicije (belski srednji razred razvitega zahoda) niti ni zmozel opaziti drugih vidikov družbenega izključevanja, še pred tem pa to, da je v pomembni meri gradil na tipično meščanskih – in ne ženskih – vrednotah. Primer je pornografija, ki jo je feminizem drugega vala zavračal, medtem ko so različne ženske S/M in *pro-sex* skupine trdile, da s pornografijo ni nič narobe in da je feminističen odpor do tega žanra prej izraz meščanskega/puritanskega strahu pred odkrito seksualnostjo kot domnevno univerzalnega ženskega občutka nemoči ob odkritih podobah seksa (Velikonja, 2002: 214–215; Kipnis, 1992). Da stvari v družbi niso povsem preproste so končno potrdile tudi raziskave, ki so pokazale, da so navsezadnje tudi moški sami pogosto žrtve patriarhata.⁸⁰

Da bi kompleksnost bojov proti družbeni hegemoniji učinkovito naslovili, so se torej kritični_ teoretiki_ začeli obračati k poststrukturalizmu. Poststrukturalizem namreč s tezo, da človekov »pravi« jaz pred vstopom v kulturo sploh ne obstaja, saj je že v jedru vezan na *performativna* preigravanja različnih subjektivnih pozicij, ki jih dopušča jezik (Redman, 2002: 10), ne odpira zgolj možnosti za spremembe (če identitete niso naravne, jih lahko zamenjamo!), temveč tudi spodbuja kritično mišljenje

80 Patriarhat naj bi pred moške postavljale velike zahteve po uveljavitvi, prestižu, moči in podobnem. Teh ciljev mnogi ne zmorejo doseči in posledično veliko pogosteje kot ženske zapadajo v alkoholizem, depresijo, zlorabo drog, nasilno obnašanje in podobno. Od vseh storjenih samomorov je na primer 80 % žrtev moškega spola (glejte: Barker, 2000: 228).

brez privilegiranja kateregakoli od bojev proti družbenemu gospostvu. Iz poststrukturalistične optike namreč družbena realnost ni nič drugega kot množica različnih diskurzov, ki nas oblikujejo v subjekte ideologije na različnih oseh (spolni, rasni, seksualni, razredni itn.), kar pomeni, da nobena od teh osi ne more biti privilegirana (primerjajte: Mouffe, 2005: 60–89). Vse so del ene in iste zgodbe, naše temeljne konstruiranosti v ideoloških verigah pomenjanja, kar pomeni, da naloga kritične teorije ni iskanje morebitne primarne točke strukturiranja družbenega gospostva (ekonomija, spol, rasa itn.), ampak preprosto vztrajanje pri tem, da so identitete konstrukti, ki jih lahko, če ugotovimo, da podpirajo kakršen koli proces družbenega izključevanja, spremenimo. Navsezadnje: za nekoga je lahko izključenost na neki osi bolj žgoča od izključenosti na drugi. Kdo bi tu sploh lahko presodil, kaj je bolj pomembno? V nasprotju s kritičnimi teorijami pred obratom k poststrukturalizmu, ki so navadno privilegirala zgolj kakšno izmed oblik boja proti gospostvu, zadnji ponuja preprosto, a korektno rešitev: vsi procesi družbenega izključevanja so problematični in vse je treba problematizirati. Če družbena moč nima enega središča, zakaj bi moral imeti odpor eno samo smer?

V povezavi z vprašanjem različnih ravni družbenega izključevanja velja omeniti tudi koncept *intersekcijskosti*. Vpeljala ga je **Kimberlé Williams Crenshaw**, gre pa za to, da se sistemi opresije in diskriminacije pogosto prekrivajo. Za homoseksualno usmerjene temnopolte ženske tako na primer niso problem zgolj realne in simbolne strukture patriarhata, ampak tudi strukture rasizma in homofobije ter navsezadnje tudi – to je tu ključno – različni učinki prekrivanj vseh teh ravni. Ko razmišljamo o identitetah, moramo biti torej pozorni tudi na različna součinkovanja in povezave diskurzivnih registrov, pri čemer verjetno vsak od nas na teh tangentah stoji na vsaj nekoliko malo poseben – enkrat – način.

Šele naveza na poststrukturalizem je torej brbotanje različnih kritičnih glasov povezala v pluralno, vseeno pa koherentno fronto nasprotovanja raznovrstnim oblikam družbenega gospostva. Gejevska in lezbična teorija, feminizem tretjega vala, rasne in etnične študije, *woke* kultura, vse to in še marsikaj drugega je nastalo iz teh temeljev, toda strogo gledano, za kaj se sploh gre pri *konstruktivizmu*? Mar nismo ljudje bitja narave, z naravnimi telesi, instinkti, potrebami in podobnim? In ali se naša telesa med seboj vendarle ne razlikujejo vsaj v nekaterih značilnostih? Kako je torej mogoče trditi, da gre pri naših identitetah zgolj za družbene konstrukte?

Tu je treba razumeti, da poststrukturalizem nikakor ne domneva, da ljudje ne bi bili vsaj do neke mere bitja narave: da ne bi imel naravnih teles, potreb in podobno. Poststrukturalizem in iz njega izhajajoči

konstruktivizem predpostavljata zgolj to, da »je del človekovega vsakdana, ki ga lahko pojasni biologija, veliko manjši od tistega, ki ga lahko pojasnimo s človekovo kulturo« (Rustin, 2002: 194). Ampak poglejmo najprej kakšne ilustracije; abstraktne pojme je vedno lažje razumeti s pomočjo konkretnih primerov.

5.4.1. Nacionalne identitete



Etnična pripadnost je nekaj, kar običajno razumemo kot niz skupnih norm, vrednot, simbolov in praks neke skupnosti. Koncept »Slovenca_« se na primer nanaša na posameznike_, ki zaradi posedovanja specifičnih »slovenskih« norm, vrednot, simbolov in praks pripadajo slovenskemu narodu. Toda pripadnost nekemu narodu ne pomeni zgolj prevzemanja vrednot neke

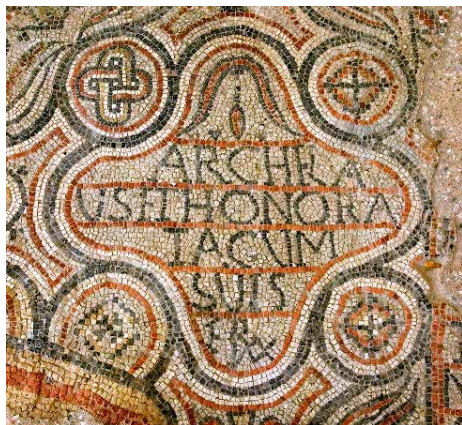
skupnosti, identifikacije z njenimi simboli in podobno: običajno velja, da je za to potreben tudi element *narave*, »krvi«, skratka, da je treba biti rojen staršem, ki so pripadniki_ tega naroda. Če je nekdo na primer rojen v Sloveniji in vse življenje tudi živi tu, pa njegovi_ starši prihajajo od drugje, potem nikoli ne bo priznan kot pravi_ Slovenec_, pa čeprav slovensko kulturo, simbole, zgodovino in podobno nemara pozna bolje kot marsikateri_ »pravi_« domačin_, skratka, nekdo, ki ima tudi prednike iz Slovenije. Tu gre torej za to, da koncept etnične pripadnosti oziroma iz nje izhajajoče nacionalne identitete v diskurzu, ki se reproducira v javnem življenju (v šolah, medijih, politiki, gostilnah, šalah in podobno), nikakor ne pomeni zgolj kulturne posebnosti, ampak nekaj več: naše nespremenljivo *bistvo* (esenco), ki naj bi nas spremljalo vedno in ki naj bi nas torej določalo kot naša vrojena in nespremenljiva *narava*.

»Koder hodil boš z njim, vedi, da si le slovenskega naroda sin ...«

Tomaž Domicelj: »Slovenskega naroda sin« (*Letnik 48 (Tomažev letnik)*, RTV LJ, 1979)

V nasprotju s takšnim esencialističnim razumevanjem nacionalne identitete kot narave oziroma našega nespremenljivega bistva avtorji_ s

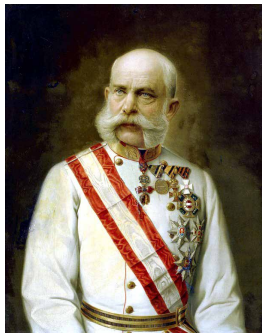
področja kulturnih študij opozarja, da nacionalna pripadnost kljub vsej dramatični retoriki (o narodu, krvi, domači zemlji in podobnem), ki jo običajno spremlja, v resnici ni nič naravnega. Vzemimo za primer slovensko nacionalno identiteto, čeprav bi seveda lahko bolj ali manj enako trditi tudi za katero koli drugo. Čeprav nas uradni diskurz (politiki, mediji, šole, učbeniki in podobno) prepričuje, da je »slovenska država uresničitev tisočletnih sanj o samostojnosti« in podobno, kar implicira večnost oziroma naravnost slovenske nacionalne identitete (»slovenstva«), je namreč slovenska nacionalna identiteta iz konstruktivistične perspektive *zgolj konstrukt*. To tezo je mogoče utemeljiti z več argumenti.



Starorimski ostanki na področju današnje Ljubljane

- Zgodovinsko gledano, je slovenska nacionalna identiteta posledica različnih zgodovinskih okoliščin (naključij) in ne naravnih danoosti (Slovenci so se na primer razločili (diferencirali od Nemcev in drugih južnoslovanskih narodov, ne pa tudi Štajerci od Kranjcev, Gorenjci od Dolenjcev itn. – linija pozitivnih in negativnih identifikacij bi lahko bila tudi povsem drugačna).
- Slovenska nacionalna identiteta je tudi etnično gledano vse prej kot homogena (ne glede na to, da uradni diskurz o tem moči, so se Slovenci v preteklosti intenzivno mešali z Iliri, Rimljani, Avari, Nemci, Italijani, drugimi južnimi Slovani itn., da o številnih križanjih, do katerih je prišlo, še preden je to slovansko pleme prišlo na južno stran Alp,⁸¹ niti ne govorimo).
- Slovenska nacionalna identiteta *ni tu* v nobenem primeru *od vedno*. Ne samo da sanje o samostojnosti niso stare tisoč let, še pred slabimi stopetdesetimi leti so Slovenci avstrijskega cesarja Franca Jožefa, ko je obiskal Ljubljano, pozdravljali kot *svojega* cesarja s skoraj histeričnim navdušenjem. Pomenljivo je tudi, da je o Slovencih kot posebnem narodu začel govoriti šele Valentin Vodnik konec

81 Zgodovinarji opozarjajo, da je bilo tega pri starih Slovanih še posebej veliko. V nasprotju z večino drugih ljudstev, ki so svoje premagane sovražnike pobijala ali pregnala, naj bi Sloveni premagana plemena običajno vključili medse in jih tako integrirali. To naj bi bil med drugim tudi razlog za veliko številnost Slovanov, v praksi pa seveda pomeni, da je šlo za plemena, ki so bila tako rekoč od vedno zelo mešana (Pierson).



Cesar Franc Jožef I.

18. stoletja (glejte: Vodopivec, 2006: 27); pred tem so slovansko govoreči posamezniki_ s področja sodobne Slovenije sami sebe razumeli za pripadnike_ južnoslovanskega plemena Ilirrov (kjer so Slovenci in Hrvati veljali en narod. Pa še to je bilo zelo pogojno: pred 19. stoletjem so se ljudje pretežno identificirali zgolj s svojim krajem (faro) in pokrajino oziroma mogoče še z monarhom (Vodopivec, 2006: 46) – o narodih takrat nihče ni niti razmišljal, kar potrjujejo tudi številne raziskave fenomenov naroda in nacionalizma (glejte na primer: Anderson, 1998; Gellner, 1983; Balakrishnan, 1996)).

- Slovenska nacionalna identiteta ni nekaj, kar bi obstajalo samo po sebi, saj vedno nastaja šele v igri diferenc brez kakršne koli apriorne pozitivne vrednosti. Slovenska ali katerakoli druga identiteta vedno nastaja šele *relacijsko* kot nikoli zaokrožena vsota negativnih opredelitev nasproti drugim. Slovenci so na primer Nehrvati, Neavstrijci, Neitalijani itn.⁸²

Vsaj iz (post)strukturalističnega zornega kota je ključen zadnji argument. Dejstvo, da smo ljudje konstruirani v jeziku in da jezik ne odraža resničnosti, ampak jo šele oblikuje v mreži diferenc, namreč pomeni, da je občutek nacionalne pripadnosti v resnici zgolj rezultat seštevanja razlik (na primer Slovenci_ kot Neitalijani_, Nehrvati_, Nenemci_ itn.), nekako v smislu, da se nam zdi, da v središču teh ne-jev obstaja neka pozitivna vrednost (»slovenskost«). Toda to je zgolj vtis, ki nastaja v igri diferenc: nacionalna identiteta je zgolj iluzija, ki se poraja, ker se zdi, da je na tej strani tistega, nasproti čemur se razlikujemo, nekaj vsebinskega. Da je občutek posebne nacionalne identitete zgolj učinek jezikovnih razlik, se lahko prepričamo tudi s preprostim miselnim eksperimentom. Zamislimo si, da so Slovenci_ edini narod na svetu: se bi tudi v tem primeru imeli za Slovence? Verjetno ne, saj brez razlike tudi identitete ni. O arbitrarnosti identitet sicer priča že sam koncept naroda: ne le da se je pojavil šele v 19. stoletju, gre tudi za izključno zahodni konstrukt. Hočemo reči: če je nacionalna identiteta tako zelo »naravna«, kako to, da obstaja samo v modernih zahodnih družbah?⁸³

82 Dejstvo, da se konkretna identiteta v relacijah diferenc nenehno spreminja, tudi kaže, da nacionalne identitete nimajo nikakršne apriorne pozitivne vsebine. V času Jugoslavije so se tako na primer Slovenci_ nasproti drugim južnoslovanskim narodom opredeljevali za pridne in delavne, zdaj, ko smo del Evropske unije, pa je ta vidik samorazumevanja skoraj povsem izginil.

83 V 19. in 20. stoletju je Zahod idejo naroda sicer izvozil tudi drugam, toda sama po sebi zunaj Evrope verjetno ne bi nastala. Pomembno je tudi, da nacionalne identitete v ne-Zahodnih okoljih nimajo velikega pomena. To vidimo na primer v Iraku, ki je po padcu Sadama Huseina razpadel na nestabilno niz različnih lokalnih in religioznih pripadništev.

Trditi bi bilo torej mogoče, da je nacionalna identiteta zgolj odraz razlik, ki jo proizvaja jezik (s svojim nenehnim ločevanjem, na primer na »mi« in »oni« (glejte: Gilroy, 1997: 302)). Toda zakaj se je sploh treba truditi s tovrstnimi razgradnjami stabilnih nacionalnih identitet? Nacionalne identitete mogoče res ne izražajo nekega našega pravega bistva, toda ali ni vseeno nekako prav, da se posamezniki_ imamo za pripadnike_ različnih narodov? Odgovor je ne, razlog za to pa dejstvo, da imajo stabilne (esen- cializirane) nacionalne identitete v praksi številne *problematične učinke*.

V mislih imamo podrobnost, da konstrukt, ki skupnost vzpostavlja na razliki nasproti drugim skupnostim, neogibno pomeni izključevanje. To pa povzroča težave: ne le da nenehna proizvodnja razlike med »mi« in »oni« vodi k izključevanju tistega, kar ni razumljeno kot »naše«, to izključevanje je navadno tudi *negativno*. Razlog za to je relacijski značaj identitet, ki v praksi pomeni, da skupnost, ki želi vzpostaviti pozitivno samopodobo (in vsaka skupnost želi vzpostaviti pozitivno samopodobo), tega ne more narediti drugače, kot da vse druge skupnosti, nasproti katerim se vzpostavlja, konstruira negativno. Očitna ilustracija tega je dejstvo, da v svetu težko najdemo kakšen narod, ki ne bi proizvajal slabšalnih reprezentacij svojih simbol- no pomembnih sosedov. V Sloveniji na primer velja, da so Italijani_ strahopetci_, ki ves čas nekaj vpijejo, da so Avstrijci_ ozkosrčni »jodlarji_«, da so Hrvati_ balkanski primitivci_ in podobno. Ključno pri tem je, da to ni zgolj estetski problem (v smislu, da ni lepo): projiciranje negativnih lastnosti v simbolnega Drugega se (kot nam kaže zgodovina) sprevrača v negativne stereotipe, konflikte, vojne, pogrome in podobno. Ker logika konstrukcije nacionalnih identitet torej temelji na (simbolnem, pogosto pa tudi realnem) izključevanju in omalovaževanju vsega, kar v *zamišljeno* – če lahko parafraziramo Benedicta Andersona – nacionalno *skupnost* ne sodi, nacionalnih identitet ni mogoče razumeti drugače kot problematičnih.



Judje čakajo na transport za Auschwitz. Najevečje morije v zgodovini so bile povzročene v imenu naroda

V tej povezavi je še posebej pomembno, da izključevanje ne pomeni zgolj distanciranja od drugačnega v okolici (na primer da je Slovenec_ Nenemec_, Neitalijan_, Nehrvat_ itn.), ampak tudi *izključevanje navznoter*.

Slovenec_ je zgolj nekdo, ki je Nenemec_, Neitalijan_ in Nehrvat_, hkrati pa tudi oseba, ki po izvoru ni »z Juga«, pri čemer tudi ta razlika navznoter počiva na negativnih opredelitvah vseh tistih, ki izpadejo iz narodove samopodobe (v Sloveniji tipično kot leni, umazani in neumni »Bosanci_«, »Čefurji_«, »Čapci_« in podobno).⁸⁴

Ker so torej v etnični diskurz vedno že vpisana razmerja moči (samorazumevanje Slovencev kot »Nečefurjev_« v luči povedanega ni zgolj nevtralna ločnica, ki pomaga razumeti, kdo je Slovenec_, in kdo ne, ampak tudi proces klasifikacije/delitve na »boljše« in »slabše« – Slovenec_ je boljši kot »Čefur_«), kulturne študije koncept nacionalne identitete problematizirajo. Ideja v ozadju je, da če pokažemo, da nacionalne identitete niso človekovo naravno bistvo, s tem tudi odpadejo razlogi za strah pred vsemi tistimi, ki jih razumemo kot druge (in drugačne), oziroma za sovraštvo do njih.

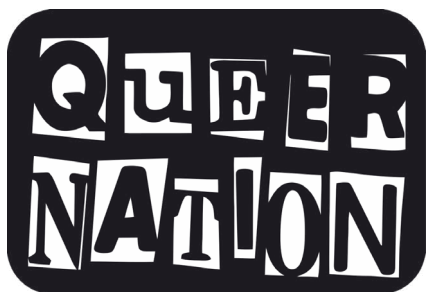
Čefur, čefur, kdo je čefur?

Lejga čefur, tm je čefur!

Kva me boli kurac –

jest sm čefur!

Magnifico: »Kdo je čefur?« (*Kdo je čefur?* Menart, 1998)



Queer nation

Številne raziskave na področju kulturnih študij so posledično usmerjene k razgrajevanju stabilnih nacionalnih identitet. Primer je raziskovanje *transnacionalnega*: različnih gibanj, ki oblikujejo identitete povsem mimo uveljavljenih nacionalnih kategorij (glejte: Szeman, 2006). Med njimi so *rave nation*, *gay nation*, *metal tribe*, internetne subkulture, protiglobalizacijsko gibanje itn. Vsa ta gibanja so za raziskovalce_ pomembna ne le kot

⁸⁴ Tudi to seveda ni izključen problem Slovenije: v Nemčiji so predmet negativnih projekcij Turki_ in delno tudi Poljaki_ (nekoč seveda zlasti Judje_); v Franciji Judje_, Arabci_ in Afričani_; na Češkem, Madžarskem in Romuniji Romi_, v Angliji Irci_ in pripadniki nekdanjih kolonij (na primer *Pakies* (zmerljivka za Pakistance)) itn.

dokaz, da je identitete mogoče oblikovati tudi zunaj nacionalnih paradig, ampak tudi kot pričanje o tem, da so nacionalne identitete vsaj v nekaterih pogledih tudi že v zatonu.

Trditev, da so nacionalne identitete zgolj družbeni konstrukt, se sicer verjetno ne sliši kot nekaj povsem nepojmljivega. Res je v nasprotju s tem, kar nas učijo v šolah oziroma o čemer pišejo mediji, toda po drugi strani je nacionalna identiteta vseeno utemeljena na številnih protislovjih, tako da v njo ni tako zelo težko podvomiti. Nekoliko drugače pa je s tistimi identitetami, ki so bolj tesno vezane na človekovo telo, s tem pa na njegovo biologijo. Če govorimo na primer o *spolni identiteti*, se na primer postavlja vprašanje, kako je mogoče trditi, da je tudi spolna razlika – tako zelo očitno naravno dejstvo – kulturni konstrukt?

5.4.2. Spolne identitete

Za začetek spomnimo, da običajno velja, da smo ljudje dveh spolov (ženskega in moškega) in da razlike, ki jih različne kulture pripisujejo tema dvema spoloma, izhajajo iz te osnovne biološke razlike. Če so na primer moški v družbi opredeljeni kot aktivni, racionalni, samozavestni in podobno, naj bi to izhajalo iz njihove biološke opreme, analogno pa naj bi veljalo tudi za ženske, ki so opredeljene kot pasivne, nežne, čustvene in podobno. Toda to je zdravorazumsko prepričanje oziroma uveljavljen družbeni konstrukt. V kulturnih študijah se s takšno razlago v resnici ne strinjamo in to iz več razlogov.

Prvi je vezan na razliko med *biološkim* (*sex*) in *družbenim* (*gender*) spolom. Kot rečeno: zdi se, da družbeni zgolj izhaja iz biološkega, toda že hitra primerjava različnih kultur, navsezadnje pa tudi različnih načinov, kako biti ženska oziroma moški znotraj ene same kulture v različnih časovnih obdobjih, nam pokaže, da stvari niso tako zelo preproste. **Paula Gunn Allen** v svoji študiji severnoameriških Indijancev na primer ugotavlja, da so imele Indijanke pred prihodom Evropejcev_ v družbi veliko več moči, kot se nam zdi na zahodu, da bi jo lahko imele glede na svojo biološko opremo. Pogosto so bile šamanke, ki so na podlagi svojih sanj usmerjale življenje celotnega plemena, v več primerih pa so bile tudi poglavarke. Stvari so se spremenile šele ob prihodu Evropejcev_, ki se z ženskami poglavaricami niso hoteli pogajati, tako da so morali Indijanci_ za voditelje postaviti moške, s tem pa niso prekinili_ zgolj dolge tradicije ženske participacije pri vodenju, temveč so tudi uničili tisto notranjo



Ameriška indijanka bojevnica

povezanost plemen, ki jim je sploh omogočala preživetje (Gunn Allen, 1995).⁸⁵ Ne glede na to je dejstvo, da se večja fizična moč moških teles (biološka razlika) pri Indijancih_ ni nujno prevajala v večjo družbeno moč (kulturna razlika). Še en ilustrativen primer časovno-prostorske variabilnosti pri konstrukcij spolnih identitet je judovska mistična tradicija *kabale*, po kateri je racionalnost, ki jo danes razumemo kot »naravno« značilnost moških, v resnici ženska lastnost (moškost naj bi nasprotno zaznamovala načela odpiranja, iskri-vosti, pustolovščine in podobno).

Na osnovi povedanega lahko torej sklepamo, da kulturna razlika ni odraz biološke razlike, ampak je v resnici zgolj njena *interpretacija*, s tem pa nič naravnega. Da bi to razumeli, nam sicer niti ni treba zelo

daleč: konstrukta ženskosti oziroma moškosti nista nespremenljiva niti na zahodu samem. V Evropi se je na primer še nedolgo tega idealna podoba moškega zelo razlikovala glede na razredno pripadnost (do neke mere to velja še danes). Medtem ko je bil moški srednjega razreda idealno vitek profesionalca, skromen, pozoren do morebitnih potreb žensk, vseeno pa čustveno zadržan, je bil ideal delavskega moškega robat, krepak, samozavesten in tudi nekoliko obilen možakar (v Sloveniji: *desc*). Zgovorne so tudi variacije v konstrukciji moškosti med različnimi deli Evrope. Na severnem in zahodnem delu celine je moški ideal zelo blizu tistemu, kar smo ravnokar omenjali kot konstrukt moškega srednjega razreda, v deželah ob Sredozemskem morju pa je ta ideal precej drugačen: moški mora biti samozavesten, lepo oblečen, dominanten, nič pa tudi ni narobe, če kdaj pokaže svoja (burna) čustva. Ker antropološka evidenca torej kaže, da so kulturne interpretacije biološke razlike zelo raznovrstne, potem je prva stvar, ki jo je treba razumeti pri vprašanju spolnih identitet, da te ne izhajajo iz narave, ampak iz kulture, tako da niso nič večnega in nespremenljivega.

⁸⁵ Avtorica v tem smislu ugotavlja – prafralizirajoč klasični hollywoodski vestern *Kako je bil osvojen Divji zahod* (How the West Was Won) (John Ford, 1962) –, da belci_ Divjega zahoda niso osvojili_ z vojaškimi sredstvi in pogumom prvih pionirjev_, ampak predvsem tako, da jim je uspelo uničiti tradicionalno egalitarno strukturiranost indijskih plemen, s tem pa razgraditi njihovo notranjo stabilnost in moč (Gunn Allen, 1995).

Oziroma povedano z drugimi besedami: če bi bila spolna identiteta res vezana na biologijo, razlik med različnimi kulturnimi interpretacijami ne bi smelo biti, saj bi bile vse en sam odraz ene same biologije. Ker pa te razlike obstajajo, lahko sklepamo, da spolna identiteta ne odraža narave, ampak je kulturni konstrukt.

Druga težava je že sama delitev na dva spola. Poleg bioloških moških in žensk⁸⁶ namreč obstajajo tudi posamezniki_, katerih spol je ambivalenten (imajo razvite spolne znake obeh spolov), hkrati pa tudi posamezniki_, ki čutijo privlačnost do lastnega spola, si želijo spremeniti svoj biološki spol in podobno. Kar je tu mogoče reči, je torej zgolj to, da dva družbena spola ne odražata dveh bioloških spolov, ampak pestrost biologije zbijata na zgolj dva družbeno predpisana kalupa (več o tem: Schilling, 1997: 75 in naprej).

Tretji zaplet so spoznanja psihoanalize. **Sigmund Freud** in njegovi učenci_ so prepričljivo pokazali, da človeške seksualnosti, kakor koli se zdi, da je v osnovi utemeljena na spolni razliki, v resnici ne moremo pojasniti zgolj z biologijo, saj je povezana tako z našimi reproduktivnimi organi kot tudi s psihologijo. Psihologija pa ne zadeva zgolj biologije: gre za področje, ki je v pomembni meri družbeno (kulturno) strukturirano.

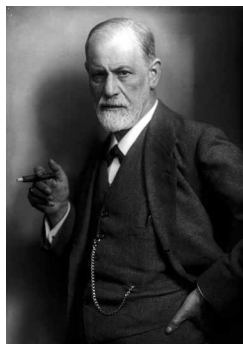
Ena od Freudovih osnovnih tez v *Treh razpravah o seksualnosti* (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie) (1905) je, da seksualnost ni instinkt, ki bi se pojavil šele v času pubertete. Po njegovem prepričanju je seksualnost pri človeku prisotna že od rojstva, kar pojasnjuje v



Različni konstrukti moškosti v zahodni kulturi: profesionallec kot ga predstavlja lik Harveyja Specterja iz nadaljevanke *Suits*

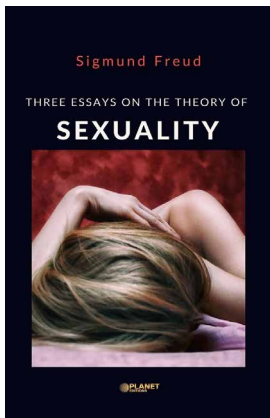


In še njegovo nasprotje: emo



Sigmund Freud

86 Nekateri avtorji sicer problematizirajo celo to temeljno razlikovanje ljudi po spolu. Lep povzetek tovrstnih tez ponuja Schilling (1997: 75 in naprej).



znameniti pasaži: »Nihče, ki je videl dojenčka po dojenju, ko ta sit in zadovoljen z rahlo rdečico na licih zaspi, ne more ubežati vtisu, da je njegov izraz na obrazu prototip izraza seksualne zadovoljenosti, ki se pojavlja pozneje v življenju« (Freud v: Segal, 1997: 196). Freud je na tej osnovi sklepal, da lahko pri otroku kateri koli del telesa oziroma kakršna koli dejavnost postane vir seksualnega užitka. Razlog za to naj bi bilo dejstvo, da je pri vznburjenju vedno vpletena tudi *fantazija*, ta pa nikakor ne pomeni *biološko* določenega predmeta: navadno je usmerjena k ugodju in mami, kar naj bi se razvilo v erotizacijo maminih prsi, vseeno pa to naj ne bi bilo nujno.⁸⁷ Freud je iz te podmene izpeljal

kritiko razumevanja človekovega seksualnega nagona kot enoznačno usmerjenega k seksualnim organom pripadnikov _ nasprotnega spola, njegova analiza številnih ovir, ki se dogajajo pri odrasčanju, ko mora otrok različne vidike svoje polimorfne seksualnosti potisniti v podzavest, pa je pomembno prispevala k razumevanju kompleksnosti seksualnega življenja v odraslosti (Segal, 1997: 197). Freudovo delo je pri analizi vprašanja biološke oziroma kulturne določitve spolnih identitet pomembno tudi z vidika opozorila, da v seksualnem življenju malih dečkov in deklic dolgo niti ni nobene razlike. Ta se naj bi pojavila šele v t. i. *ojdipski fazi*, tako da se lahko tudi iz tega vidika vprašamo, kako naj bi potem bila spolna razlika naravna?

Freudovo problematiziranje zvajanja seksualnosti na zgolj eno vrsto bioloških organov (genitalije), je bilo v svojem času revolucionarno, toda tu je treba nemudoma pristaviti, da vsi ti poudarki sami po sebi še niso nujno prispevali k razgrajevanju konvencionalnih diskurzov o seksualnosti kot nečemu, kar je v osnovi vezano zgolj na stabilne biološke spolne razlike. Razlog za to so zlasti Freudove vsaj nekoliko ambivalentne pojasnitve prehoda iz otrokove polimorfne – biseksualne – v seksualne orientacije v »normalne«, heteroseksualne vzorce, ki jo je oblikoval s svojim znamenitim (ravno omenjenim) konceptom *ojdipovskega kompleksa*.

Po Freudu poteka ojdipovski scenarij na dva načina. Pri dečkih se vrti okrog *strahu pred kastracijo*, do katerega naj bi prišlo nekje med četrtnim in šestim letom, ko otroci opazijo, da mati nima penisa. Freud

87 Najočitnejša ilustracija pomena fantazije pri seksualnosti so že razlike med seksualno zaželenimi telesi: telo, ki je v neki kulturi označeno kot atraktivno, je lahko v neki drugi kulturi povsem neprivlačno. Pomenljive so tudi razlike znotraj ene same kulture. Dejstvo je na primer, da ekstremno vitka dekleta, ki so seksualna norma danes, še pred nekaj desetletji niti slučajno ne bi bila razumljena kot privlačna (prej bolehnna).

namreč trdi, da otroci moškega spola materino neposredovanje penisa razumejo kot posledico kastracije, tako da se ustrašijo, da bo oče, če bodo ostali navezani na mamo, kastriral še njih. Otroci moškega spola v vlogi kastratorja vidijo očeta, ker jim je rival. Medtem ko bi si sami želeli mater – vir ugodja in varnosti – posedovati v celoti, mama spi z očetom, tako da si naj bi mali dečki očeta celo nezavedno želeli ubiti (zato ojdipovski kompleks: Ojdip je bil starogrški mitološki kralj Teb, ki je – ne da bi se tega zavedal – ubil svojega očeta in spal s svojo mamo). Težava je tu edino, da je oče močnejši, tako da otrokom moškega spola po Freudu ne preostane drugega, kot da svojo željo po mami zatrejo in se identificirajo z očetom (če nekoga ne moremo premagati, se z njim_ identificiramo v nezavednem upanju, da bomo tako postali še sami_ tako močni, kot je on_). Tako se naj bi mali dečki začeli identificirati tudi s simbolnim redom (nadjazom), ki ga simbolizira oče, kar pomeni, da v ojdipovskem prehodu stopijo na pot prevzemanja moške identitete na splošno, incestuozni izvor seksualnosti pa naj bi na drugi strani pomenil, da je seksualnost pozneje v življenju enačena z nečim prepovedanim (Segal, 1997: 198).

Pri otrocih ženskega biološkega spola naj bi prehod v ženskost zaznamovalo zlasti *zavidanje penisu*. Tu gre za to, da naj bi deklice v trenutku, ko opazijo, da imajo moški penis, one pa ne, začele za svojo domnevno kastriranost kriviti mamo, ki naj bi jih je rodila kot neke vrste nepopolna bitja. Zaradi tega se naj bi od nje odvrnile in se obrnile k očetu, pri čemer pa naj bi prišlo do nekaj pomembnih premestitev. Ker deklice v resnici ne morejo dobiti niti penisa niti očeta, naj bi svojo željo po penisu najprej prenesle na moške na splošno (kot neke vrste splošne očete, kjer je pomembno, da so moški zanje še vedno zgolj neke vrste »priveski« penisa (in ne nasprotno)), pozneje pa si naj bi namesto penisa začele želeli njegovega nezavednega ekvivalenta, otroka (Freud je poudarjal, da se v produktih nezavednega – domislicah, fantazijah in simptomih – pojmi, kot so: blato, otrok in penis, med seboj komaj razlikujejo in zlahka zamenjujejo) (Freud, 2006: 99–100).

Stvari pri Freudu sicer niso povsem dorečene, saj s tezo o ojdipovskem kompleksu tudi sam ni bil povsem zadovoljen (še posebej ga je mučila konceptualizacija ženske seksualnosti). Ne glede na to je njegovo delo konservativcem omogočilo, da so vztrajali pri trditvi, da obstaja med moškim in žensko temeljna razlika in da je ženska (zaradi zavidanja penisu) tudi iz psihoanalitične perspektive zgolj neke vrste nepopolna različica

moškega.⁸⁸ Feministke so Freuda posledično kritizirale, toda Freud je v resnici vseskozi poudarjal, da seksualno nasprotje med moškim kot aktivnim in žensko kot pasivno v biologiji nima nikakršne podlage. Na to je opozorila tudi **Juliet Michell**, ki je s svojo tezo, da Freud žensko podrejenost v družbi zgolj *razlaga* – ne pa tudi *opravičuje* –, močno prispevala k vključevanju psihoanalize v feministično teorijo, s tem pa tako k snovanju bolj niansiranih kritik moškega gospostva pa tudi preseganju različnih esencializmov znotraj feminizma samega.

Prevzemanje argumentov očeta psihoanalize je neogibno vodilo tudi k odkrivanju pomena dela njegovih naslednikov, zlasti najvplivnejšega od vseh, že omenjenega Jacquesa Lacana. Zadnji je bil v feministični teoriji dobrodošel, saj je v svojih spisih ponujal izhod iz ostankov biološkega falocentrizma pri Freudu (kjer je za oblikovanje spolne identitete še vedno ključno posedovanje/odsotnost nečesa biološkega: penisa), čeprav je po drugi strani res, da je s svojim konceptom falusa ostajal zavezan *lingvističnemu falocentrizmu*, tako da so bile mnoge feministke kritične tudi do njegovih idej.

Ker smo o Lacanu že govorili, zgolj nekaj ključnih poudarkov. Zelo poenostavljeno povedano je Lacan razumevaje konstituiranja subjekta v strukturalistični maniri prenesel iz polja biologije na polje lingvistike. Po njegovem mnenju namreč posamezniki postanemo subjekti šele prek jezika, skratka, ko se prepoznavamo na subjektivnih pozicijah, ki nam jih dopušča jezik. Ker pa je jezik po Lacanu drseč niz binarnih opozicij, se v jeziku pojavljajo določene *točke prešitja*, ki kompleksno resničnost okrog nas šele strukturirajo v jasen simbolni red, pri čemer naj bi bila ta točka po Lacanu ravno falus. Ker je s tega zornega kota jezik kot celota, s tem pa tudi kultura, strukturiran v razmerju do tovrstnega *gospodarja označevalca*, to pomeni, da ženske vstopajo v kulturo negativno: dominantna kultura ni kultura dveh spolov, ampak zgolj enega spola in njegovega simbola Drugega, moškega in nemoškega (Segal, 1997: 200 in naprej).

Tu je sicer treba ugotoviti, da Lacan tega ni predpisoval kot ideala in da je ves čas tudi opozarjal, da je primat falusa v kulturi povsem simbolnega značaja – da torej ne ustreza ničemer resničnemu. Poleg tega je večkrat poudaril, da *falologocentrizem* (središčnost jezika v kulturi in središčnost falusa v jeziku pomenita središčnost falusa v kulturi) ni nujno bolj

88 Freud je na primer trdil, da je pri izoblikovanju spolne identitete v času preigravanja ojdipovskega kompleksa »za oba spola pomemben le en genitalni organ, namreč moški. Ne gre torej za primat genitalnega, ampak za primat falusa« (Freud, 2006: 107). »Anatomija je usoda,« je skladno s tem sklenil na nekem drugem mestu (Freud, 2006: 116).

pozitiven za moške kot za ženske. Moške navsezadnje vedno gnjavi tisto »drugo«. Vseeno pa je dejstvo, da je Lacan žensko razumel zlasti v navezi z njenim »primanjkljajem«, feministične teoretičarke pa je tudi zmotilo, da ni videl veliko možnosti za spremembe.

Toda ali to zadnje drži? Francoska teoretičarka **Luce Irigaray** je opozorila, da tudi v horizontu Lacanovih argumentov obstaja polje ženskega izkustva, ki ni ujeto v simbolni red falusa kot gospodarja označevalca. Tu gre za obdobje v otrokovem razvoju pred ojdipovsko fazo (prva leta življenja), ko deklica še ni vstopila⁸⁹ v falični simbolni red kot nemoški. Po Irigaray naj bi bilo dekličino (in dečkovo: pred ojdipovskim prehodom spolne razlike sploh še ni) izkustvo v tem obdobju zaznamovano zlasti z nečem, kar Lacan imenuje *jouissance* (nestrukturiran užitek), pri čemer je ključno, da se morajo dečki *jouissance* ob vstopu v simbolni red, ki ga predstavlja oče, odpovedati in prevzeti racionalno, logično, urejeno moško identiteto, medtem ko pri ženskah *jouissance* nikoli ni povsem zatrt in torej ostaja tudi naprej v življenju kot neke vrste ostanek iz obdobja, ko deklica še ni vstopila v falični red in torej še ni bila podrejena. Da bi pokazala na pomen *jouissance* kot ženske posebnosti oziroma navdiha za žensko emancipacijo, je Irigaray pisala na poseben način. Oblikovala je *žensko pisavo* (*écriture féminine*), ki se navdihuje pri *jouissance*, tako da lahko ugotovimo, da je Irigaray destabilizirala samoumevnost faličnega reda tako s problematizacijo Lacanovega argumenta, da smo ljudje kot spolni subjekti v celoti ujeti v falično simbolizacijo, kot tudi s svojim pisanjem: igrivim, poetičnim, materinskim, z besednimi igrami, ambivalentnostmi, gramatično in sintaktično subverzivnostjo in podobno (Segal, 1997: 201–202).



Luce Irigaray

89 Prek zavedanja svojega »primanjkljaja«.



Toda to so izpeljave, ki na tem mestu niso tako zelo pomembne.⁹⁰ Za nas je pomembno predvsem to, da je tudi psihoanaliza prispevala h kritičnemu prevpraševanju uveljavljenih konstrukcij spola kot nečesa »naravnega« – biološke danosti.

Skladno s povedanim lahko sklenemo, da so tudi spolne identitete zlasti družbeni konstrukt. Kot rečeno: takšno razumevanje ne postavlja pod vprašaj anatomske razlike med moškimi in ženskami (čeprav te verjetno niso tako pomembne, kot se nemara zdi),⁹¹ vseeno pa vztraja, da anatomske razlike človeku kot bitju kulture same po sebi ne pomenijo ničesar. Svoj pomen vedno dobijo šele v kulturno specifičnih interpretativnih in klasifikacijskih okvirih, tako da se konstruktivistična analiza namesto na anatomske (biološke) razlike v prvi vrsti usmerja na to kar je v človeški družbi resnično pomembno: na kulturno specifične interpretacije in klasifikacije.

Vse te teoretske vijuge pa imajo tudi pomembne praktične konsekvence. Če se namreč izkaže, da so spolne identitete konstrukti – in vse kaže, da so –, potem bi bilo dobro vedeti, kateri so diskurzi, ki te konstrukte ustvarjajo, kdo s temi konstrukti pridobiva (in kdo izgublja!), ter končno, kako bi jih bilo mogoče spremeniti? Kajti kot rečeno: če so

90 Tu so, zgolj za ilustracijo, relevantne na primer raziskave razvoja same Lacanove misli. Natančnejša analiza je namreč pokazala, da je bil Lacan v svoji zgodnji fazi veliko bolj pozoren na to, kar bi danes imenovali *zgodovinsko specifična* narava patriarhalne družine. Njegovo prepričanje, da upadanje očetovske avtoritete vodi k narcisoidni fiksaciji na lastnem egu (ki naj bi jo podpirala mama), ga je tako pripeljalo k postularjanju patriarhalne družine (in vzporedno s tem tudi patriarhalnega družbenega reda) kot zaželeno (vseeno pa ne »naravne«), toda v njegovem delu te povezave vseeno so, saj je v svojih zgodnjih spisih odločno poudarjal zgodovinsko kontingenčnost patriarhalnega reda (Segal, 1997: 203), s tem pa tudi vsaj načelno odpiral prostor za oblikovanje drugačnih (nepatriarhalnih) razmerij med spoloma.

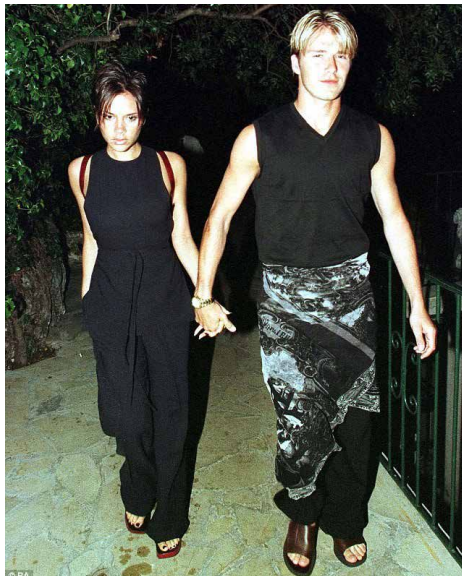
91 Kolikor obstajajo, so v vsakem primeru verjetno v veliki meri posledica tega, da je posameznik ves čas obravnavan kot bitje enega samega spola. Lepa ilustracija je vzgoja otrok: medtem ko deklice običajno spodbujamo k temu, da so zadržane in mirne, dečkom kupujemo žoge in pištole in od njih pričakujemo, da so razposajeni, celo nekoliko divji. Zanimivo bi bilo videti, kakšne bi bile razlike med spoloma, če otrok ne bi usmerjali. Verjetno ne velike.

identitete konstrukti in ne naravne danosti, jih lahko v primeru, če so za nekatere družbene skupine problematični, tudi spremenimo.

Nekateri novejši prispevki radikalni konstruktivizem, po katerem naj bi bile spolne identitete v celoti družbeni konstrukt, sicer *problematizirajo*. **Chris Barker** na primer pravi, da raziskave kažejo, da se moški in ženski možgani glede nekaterih splošnih predispozicij v resnici razlikujejo (moški naj bi bili bolj opremljeni za prostorsko orientacijo, motorične spretnosti in matematično sklepanje, ženski pa za povezave emocionalnega in racionalnega, verbalizacijo in sodelovanje), poleg tega pa se je pokazalo, da je približno 4 odstotke populacije vedno, ne glede na kulturni in družbeni kontekst, istospolno usmerjene, kar kaže, da je tudi spolna usmerjenost vsaj do neke mere neodvisna od družbenih faktorjev (Barker, 2002: 118–119). Barker tudi opozarja na ugotovitve o temeljni spremenljivosti (*plastičnosti*) človekove narave. To namreč pomeni, da konstruktivističnega analitičnega okvira mogoče niti ne potrebujemo, saj je za emancipatorno politiko dovolj že spoznanje, da je človeška narava spremenljiva, tako da lahko razmerja med spoloma – oziroma, mogoče še bolje, med spoli – uredimo na pravičen način že na tej ravni. Po Barkerju zgoraj omenjene raziskave tudi kažejo na zgolj določene – razmeroma majhne – razlike v *predispozicijah*, česar nikakor ne bi smeli jemati kot sugestijo, da je kateri koli izmed spolov že po naravi kakor koli boljši od katerega koli drugega (razlike so kvalitativne, ne kvantitativne). Barker skladno s tem predlaga upoštevanje tudi bioloških razlik, pri čemer pa vztraja, da jih je treba interpretirati v referenčnem okviru *spolne pravičnosti* (gender justice) (Barker, 2002: 114).



To sicer omenjamo zgolj kot splošno informacijo; največji del sodobnega družboslovja in humanistike je v tem trenutku še vedno zelo konstruktivistično naravnano. Toda kakšno zvezo ima vse to s kulturnimi študijami? In analizami popularne kulture? Na prvi pogled ne velike, toda spomnimo se: ena od temeljnih predpostavk konstruktivizma je, da so naše identitete v prvi vrsti učinki različnih diskurzivnih operacij, tako da je za razumevanje sodobnih družb še posebej pomembno razumevanje dominantnih diskurzov. Tu pa vstopijo kulturne študije: ker so diskurzi, ki oblikujejo naše identitete, v pomembni meri vezani na sodobno popularno kulturo, raziskovalci s tega področja analizirajo popularne tekste kot



David Beckham v sarongu

polje oblikovanja naših identitet, pri čemer jih v še posebej zanimajo *politike popa*: vprašanje ali so popularni diskurzi emancipatorni, regresivni, oboje hkrati ali kaj tretjega.

Za ilustracijo lahko omenimo fenomen **David Beckhama**, nogometnega zvezdnika iz prvih let novega tisočletja, ki je s svojim nekonvencionalnim življenjskim slogom, za katerega bi lahko dejali, da je vključeval tudi prakse, ki jih konvencionalno povezujemo z ženskostjo (kuhanje, pospravljanje stanovanja, skrb za videz in navsezadnje podrobnost, da se je na nekem sprejemu pojavil *sarongu*, krilu, ki ga moški nosijo v nekaterih delih južne Azije), pomembno prispeval k oblikovanju ne-

česa, kar je postalo znano kot *nova moškost*. Gre za konstrukt moškosti, ki se poskuša izogniti ujetosti v označevalce patriarhata in tako destabilizirati uveljavljena razmerja moči med spoloma. Če je na primer pozornost, ki jo ženske namenjajo svojemu videzu, v kritični teoriji razumljena kot semiotski ekvivalent ženske podrejenosti, saj v praksi pomeni pristajanje na vlogo objekta (»okraska«) v življenju dominantnih moških, potem je prevzemanje skrbi za videz s strani moških emancipatorna gesta, saj hierarhično razmerje med spoloma v tem primeru izgubi enega od osnovnih simbolnih izrazov, s pomočjo katerih se kaže kot nekaj naravnega. Toda nekateri avtorji_ so fenomen Davida Beckhama brali tudi nasprotno: kot dokaz vsesplošne moške dominacije v družbi. Gre za to, da naj bi moški s skrbjo za svoj videz poskušali obvladati še tistih nekaj področij, kjer so bile do nedavnega ženska domena, na primer oblačenje, čustva, odnosi, zasebnost itn. (ali pa na primer kuhanje: **Jameieja Oliverja** in sorodne moške *life-style chefe* so nekateri teoretiki_ opredelili kot še en primer odkrivanja tistih področij zasebnega, ki so jih moški pri svojem pehanju za profesionalnim uspehom pozabili, zdaj pa se sem ne le vračajo, ampak jim tudi vedno bolj dominirajo).

Na drugi strani lahko primere dekonstrukcij problematičnih spolnih identitet prepoznamo tudi pri ženskih popularnokulturnih ikonah. Omenjali smo že Madonno, ki je svojo javno persono v veliki meri artikulirala okrog različnih označevalcev samozavesti, samostojnosti in celo

dominantnosti. To so namreč v patriarhatu označevalci moškosti, tako da jih je Madonnino prisvajanje tako iztrgalo od njihovih konvencionalnih referentov (moških) kot tudi pokazalo, da v njih ni nič naravnega: če bi bili v resnici povezani z moškimi po naravi, jih ženska niti ne bi mogla prevzeti, saj za to biološko ne bi bila usposobljena. Nekaj podobnega bi lahko seveda ugotovili tudi za številne druge popularnokulturne ikone, na primer Beyoncé, Lady Gaga, Billie Eilish, Taylor Swift in druge.

Skratka, če so identitete konstrukti, ki nastajajo v različnih popularnih okvirih, je naloga kritične analize razbiranje različnih političnih implikacij teh okvirov. Tovrstna analiza je znana kot *analiza reprezentacij*. Ker gre za raziskovalni pristop, ki je za kulturne študije zelo pomemben če že ne konstitutiven (glejte: Ashley in drugi, 2005: 153), si ga bomo pogledali bolj podrobno, preden pa to storimo, se ustavimo za trenutek pri vprašanju, kako konkretno politično angažirana teorija problematizira uveljavljene identitete. Na povsem temeljni ravni gre seveda za omenjeno izpostavljanje njihove temeljne konstruiranosti v različnih diskurzih, bolj konkretno pa tudi za rabo nekaterih bolj specifičnih konceptov. Na hitro bomo omenili zgolj tri najpomembnejše: diasporo, hibridnost in orientalizem.



Billie Eilish

5.4.3. Diaspora

Koncept *diaspore* usmerja pozornost na dejstvo, da prostorske identitete nikoli niso tako stabilne določitve, kot običajno velja. Ljudje so se namreč nenehno selili, ločevali, stapljali z novimi okolji in podobno, tako da so predstave o čistih in stabilnih – esencialističnih – prostorskih določitvah bolj ali manj neutemeljene. Prostori diaspore kot točke mešanja identitet torej že sami po sebi problematizirajo ločevanje »nas« od »njih« (Sardar in van Loon, 1997: 134), iz tega zornega kota pa tudi vidimo, da šele



Zeleni violinist (Le violiniste verte) (Mark Chagall, 1924): ena od klasičnih podob judovskega geta v Vitebsku

razseljena skupnost (diaspora v običajnem pomenu besede), v primeru, da novem okolju ostane skupaj (kot so na primer Judje_ v Evropi), pri domačem prebivalstvu spodbudi občutke, da je ravno ono tisto »avtentično«, »pravo« itn. Koncept diaspore nas torej usmerja k zavedanju, da rasni in etnični občutki večvrednosti niso nekaj, kar bi obstajalo samo po sebi, saj gre za pojav, ki je v svojem jedru povsem *relacijski*. Povedano preprosto: brez »tujcev_« tudi »domačinov_« ne bi bilo. Avtar Brah v tem smislu pravi, da je »domačin_ prav tako pripadnik_ diaspore, kot je pripadnik_ diaspore tujec_« (Brah v: Barker, 2000: 201).

Koncept diaspore je učinkovito uporabil **Paul Gilroy** v svoji študiji *Črni Atlantik: modernost in dvojna zavest* (The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness) iz leta 1993. Gilroy je postavil tezo, da identitete temnopoltih ne moremo opredeliti prostorsko, saj so se pripadniki_ te rase ves čas selili oziroma so bili razseljevani_ na silo (suženjstvo): danes

jih tako lahko najdemo v Afriki, Severni, Južni in Sredni Ameriki, Veliki Britaniji, na Karibskih otokih in podobno. Gilroy skladno s tem predlaga, da temnopoltost raje razumemo v terminih *črnege Atlantika*, kulturno-politične diaspore, ki ni niti afriška niti ameriška niti kar koli tretjega, ampak hibrid vsega tega hkrati. Ključno pri tem je, da tu ne gre zgolj za mešanico različnih doživetij in prostorov. Kljub vsej hibridnosti ima ta kultura skupno jedro, le da to ni takšno, kot ga običajno iščemo pri skupnostih (skupno ozemlje itn.). Gre za to, da temnopolto kulturo povezuje zlasti *izkustvo nemoči* ob izkoriščanju in zatiranju, o čemer po Gilroyu pričajo dela številnih temnopoltih intelektualcev_ in umetnikov_ (na primer W. E. B. Du Bois, Toni Morrison in Richarda Wrighta, navsezadnje pa tudi jazz in hip hop glasba) (Gilroy, 1997).

Po Gilroyu ima kultura črnega Atlantika tudi pomemben *utopični potencial*. Ta naj bi izhajal iz inherentnega protikapitalizma transnacionalne temnopolte izkušnje, saj delo – ta nujni pogoj delovanja kapitalističnega sistema – potomcem_ sužnjev asociira zlasti trpljenje oziroma podloženost. V tem horizontu naj bi torej prišlo do osamosvajanja umetniškega udejstvovanja od dela, s tem pa za oblikovanje pogojev, kjer bo umetnost lahko postala sredstvo posameznikove_ avtonomne določitve oziroma emancipacije skupnosti.

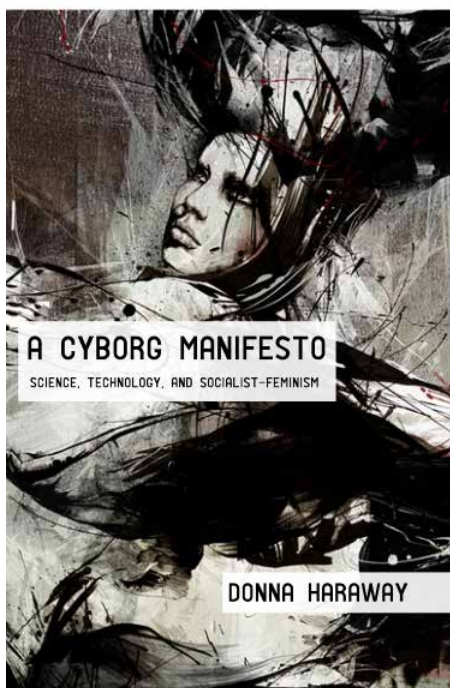
5.4.4. Hibridnost

Da identitete nikoli niso tako čiste, kot implicirajo esencialistični diskurzi, raziskovalci_ opozarjajo tudi s pomočjo koncepta *hibridnosti*⁹². Obstoj različnih hibridov namreč priča, da je esencialistično ločevanje med »nami« in »njimi« že v osnovi problematično, saj spregleduje, da je med tema dvema kategorijama cel niz vmesnih določitev – hibridov –, ki nas usmerjajo na dejstvo, da esencializem kompleksno družbeno resničnost neupravičeno zveja na preproste binarne opozicije. Med »Slovenci_« in »Čefurji_« imamo na primer osebe, ki izhajajo iz etnično mešanih družin, med heteroseksualnim in homoseksualnim je biseksualno, med temnopoltimi in belimi so mulati_, med ženskami in moškimi so transspolne osebe, transvestiti_ in podobno. Ključno pri tem je, da to niso zgolj izjeme: na tak način jih opredeljujejo zgolj esencialistični diskurzi, ki bi radi spregledali vse tiste vmesne določitve, ki motijo njihovo preprosto binarno logiko, ampak v resnici gre za stanje stvari. Oziroma povedano z besedami **Donne Haraway**, ki je v svojem delu *Manifest kiborgov* (Cyborg Manifesto) iz leta 1985 teorijo hibridnosti artikulirala na verjetno najbolj prepričljiv način: če dominantne ideologije (patriarhat, različni rasizmi, heteronormativnosti in podobno) gradijo na *dualizmih*, logiki ali – ali (lahko si zgolj ženska ali moški, človek ali robot, temnopolť ali svetlopolť itn.), bi morale kritične analize temeljiti na *dualnostih*, logiki in – in, po kateri med nami (ženskami in moškimi, ljudmi in roboti, temnopoltimi in svetlopoltimi itn.) v resnici ni nobenih esencialnih razlik (Haraway, 2016: 5–16). In ja, če se sprašujete o ljudeh in robotih: v času, ko smo posamezniki_ vedno bolj odvisni od različnih naprav, kot so na primer očala,



Donna Haraway

92 Nekateri v tej navezi uporabljajo tudi besedo *kreolskost* oz. *kreolizacija* (glejte: Barker, 2002: 148).



leče, srčni spodbujevalniki, inzulin-ske črpalke, umetni kolki, postopki umetne oploditve in podobno, težko trdimo, da sta človek in tehnologija ontološko popolnoma ločena.

Kulturne študije posledično veliko pozornosti namenjajo preučevanju različnih hibridnosti. Razlog je seveda že povsem načelen, saj gre za navadno za različne marginalizirane družbene skupine, vseeno pa še enkrat podčrtajmo, da so hibridi pomembni že sami po sebi, ki kot presežki, ki jih esencialistični diskurzi ne morejo konceptualizirati, opozarjajo, da so esencialistične kategorije nujno neutemeljena poenostavljanja. In da smo tako ali drugače hibridi vsi. Esencialistične kategorije skratka zgolj *klasificirajo*, hibridi pa te klasifikacije, z njimi pa tudi hierarhije, ki iz teh klasifikacij izhajajo (na primer da so domačini_ več vredni od tujcev_, moški od žensk itn.), lomijo.

Ampak tu je pomembna še ena podrobnost: strogo gledano tudi tiste kulture, ki so v procesu hibridizacije z drugimi kulturami razvile novo identiteto (hibrid), tudi same v resnici nikoli niso bile nikoli povsem čiste (primerjajte: Morley, 1997: 331). Če so danes na primer konservativni_Angleži_ zaskrbljeni, ker se tradicionalna angleškost v stiku s številnimi imigranti_ spreminja v nerazpoznavno mešanico različnih značilnosti in pojavnih oblik, je to zgolj zato, ker pozabljajo, da je že angleškost sama vse prej kot čist pojav: oblikovala se je skozi proces mešanja Normanov_ z Anglosasi_, potem ko so Normani leta 1066 zavzeli Anglijo, pri čemer so bili že Anglosasi hibrid med Angli_, mešanico Keltov_ in rimskih kolonistov_, in Sasi_, pripadniki_ germanskega plemena, ki so na otok prišli v času velikega preseljevanja narodov v Evropi. Pa tudi Normani_ niso bili etnično čista skupina: bili so potomci_ vikinških osvajalcev s Severa Evrope, ki so se naselili v Normandiji in se tam pomešali z domačini_ (Gali_, Franki_, rimskimi kolonisti_ ...). Takšna razgradnja bi seveda lahko šla v neskončnost, a za podkrepitev argumenta o hibridnosti verjetno zadošča.

»Hibridizacija je mešanje nečesa, kar je že samo po sebi nujno hibrid, tako da so vse kulturne prakse v resnici hibridi. Kulturna praksa, ki bi pripadala zgolj enemu mestu in eni družbeni skupini, preprosto ne obstaja.« (Barker, 2002: 149)

Vendar pa hibridnost ni nujno subverzivna zgolj na ravni resničnih identitet. Pomembna je tudi povsem simbolno destabiliziranje preprostih določitev, tako da se v tem okviru obravnavajo tudi različni kulturni teksti in podobno. Primer je **Miki Miška** (Mickey Mouse), fiktivni risani lik, ki se je najprej pojavil v prvem zvočnem risanem filmu, *Parnik Willie* (Steamboat Willie) (Walt Disney in Ub Iwerks, 1928). Miki Miška je kmalu postal ena od ikon popularne kulture 20. stoletja, za nas pa je zanimiv, ker je očiten hibrid: je napol miš in napol človek, je temnopolt in hkrati svetlopolt (ima črno kožo in bel obraz), je otrok in hkrati odrasel, obenem pa ima poleg človeških in živalskih lastnosti tudi prvine stroja. Kot tipičen hibrid Miki Miška torej destabilizira preproste binarne opredelitve, toda to še ni vse. **Miriam Bratu Hansen** je v povezavi s tem popularnokulturnim likom opazila, da lahko njegovo hibridnost beremo tudi kot neke vrste *unheimliche*. Gre za koncept, ki ga je vpeljal Freud in se nanaša na vse tiste pojave, ki so nam hkrati domači in nedomači, tj. znani z neko nenavadno – grozljivo – razliko, ki naj bi napeljevala na naše nezavedno. Pri Mikiju Miški torej ne gre za jasno razvidno drugačnost (na primer za temno polt, ki je drugačna od naše svetle), ampak za fantastičen preplet tujega in domačega, ki gledalce zmede oziroma v njih vzbuja nelagodje, s tem pa postavlja pod vprašaj vse tiste običajne opredelitve in klasifikacije, s pomočjo katerih v vsakdanjem življenju delujemo (Bratu Hansen, 2012: 179).



5.4.5. Orientalizem

Za spoprijem z esencialističnimi konstrukti se uporablja tudi koncept *orientalizma*. Vpeljal ga je **Edward Said**, ameriški znanstvenik palestinskega izvora. Koncept, ki ga je Said predstavil v svojem vplivnem



Primer orientalističnega slikarstva 19. stoletja:
Priležnica s sužnjo (*L'Odalisque à l'esclave*)
(Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1839)

delu *Orientalizem* (Orientalism) iz leta 1978, se nanaša na različne zahodne reprezentacije (muslimanskega) »Vzhoda«. Said tako pravi, da »Orient« ni nikakršno dejstvo samo po sebi, ampak zgolj niz zahodnih diskurzov moči, ki dežele Bližnjega vzhoda in severne Afrike esencionalizirajo na točkah statičnosti in pasivnosti (glejte: Said, 1996: 11–43). Takšne diskurze je po Saidu mogoče prepoznati na zelo različnih ravneh. Med njimi so znanstvene študije (ki o Vzhodu razpravljajo kot o »neraz-

vitih«, »primitivnih« oziroma »predmodernih« družbah), potopisi (na primer Flaubertovi opisi domnevno nenasitne, a brezbrizne spolnosti orientalskih žensk),⁹³ literarna dela (na primer *Talisman* (The Talisman) Walterja Scotta, kjer so arabski bojovníki iz časa križarskih vojn upodobljeni kot grozljiva sila), in slikarstvo (orientalistično slikarstvo 19. stoletja, ki je Orient s podobami lenobnega uživanja v haremih fiksiralo na točki erotično privlačne a vseeno težko doumljive eksotike).

Ker so ti diskurzi nastali v času zahodne kolonizacije Afrike in Azije, jih Said interpretira kot mehanizem ideološkega opravičevanja Zahodne dominacije, v praksi pa pomenijo, da zahodne kolonialne sile Vzhoda niso oropale zgolj njihovega ekonomskega bogastva, ampak so tudi spremenile njegovo samopodobo (občutki manjvrednosti, nemoči in podobno). Zadnje je mogoče manj očitno, vseeno pa verjetno še bolj problematično, saj je ostalo navzoče tudi v času po razglasitvi formalne neodvisnosti teh držav (Sardar in van Loon, 1997: 106). Enako seveda velja tudi za Zahod, kjer so mediji še vedno polni stereotipnih predstav o iracionalnem in eksotičnem Orientu. Značilen primer je upodabljanje muslimanov_ na način brezobzirnih fanatikov_, ki naj bi bili največja nevarnost

93 Flaubert naj bi v nekem pismu prepričeval svojo prijateljico, da »orientalska ženska ni nič drugega kot stroj. Sploh ne razlikuje med enim in drugim moškim« (Flaubert v Said 1996, 236).

za svetovni mir,⁹⁴ orientalističen diskurz pa je mogoče prepoznati tudi v takšnih vsaj na videz neškodljivih tekstih kot je hollywoodska uspešnica *Seks v mestu 2* (*Sex and the City 2*) (Michael Patrick King, 2010). V zadnji je namreč Orient prikazan kot prijeten in slikovit, vendar pa zgolj dokler posameznik ostaja v okvirih kulturno sprejemljivega. Ko se tako na primer ena od ameriških junakinj začne spogledovati z nekim gostom v hotelu, do takrat prijazni Arabci pokažejo svoj domnevno pravi obraz: v trenutku postanejo fanatični konservativci, ki bi vse ženske najraje stlačili v tiste brezoblične črne obleke (*burke*), kjer je videti zgolj oči. Zgovorno je tudi, da Arabci_ v filmu niso sposobni nikakršne samostojne emancipacije. Ko junakinje naletijo na skupino malo bolj svobodomiselnih domačink, se hitro izkaže, da zadnje svoje napredne ideje črpajo izključno iz neke priljubljene ameriške knjige za samopomoč.



Prizor iz filma *Seks v mestu 2* (*Sex and the City 2*) (Michael Patrick King, 2010)

Vendar pa pri zahodnem konstruiranju Orienta kot prostora, ki je usodno zaznamovan s pasivnostjo, z iracionalnostjo, s fanatizmom in podobno, ne gre zgolj za pokroviteljski odnos kolonizatorjev_. Said poudarja, da je koncept Orienta nastal v času, ko se je Evropa šele vzpostavljala kot koherentna kulturna celota (kot *Okcident* oziroma Zahod), kar pomeni – glede na to, da so identitete vedno relacijske –, da so orientalistični diskurzi v osnovi zgolj *funkcija Zahodnega razumevanja samega sebe* (Said, 1996: 94 in naprej). Povedano z drugimi besedami: če so se Zahodne družbe želele opredeliti kot racionalne, urejene, čiste, aktivne in podobno, so nujno potrebovale nekaj, nasproti čemur so bile videti na tak način, tako da konstrukt Orienta kot iracionalnega, umazanega, pasivnega, čutnega, prevarantskega in podobno nima v resnici nobene zveze z resničnim Bližnjim vzhodom: Nastal je izraz evropske potrebe po nasprotju od nje lastne domnevne racionalnosti in urejenosti, pri čemer je razlog, da je

94 Primerasta *Resnične laži* (True Lies) (James Cameron, 1984) z Arnoldom Schwarzeneggerjem in *Trenutek odločitve* (Rules of Engagement) (2000) s Samuelom L. Jacksonom v glavnih vlogah. Nekoliko novejša filmska ilustracija je že omenjeni 300 Zacka Snyderja, kjer vidimo, kako Perzijcem vlada brezobzirni avtokrat (ta podoba sugerira, da so na Orientu že tako rekoč že po naravi naklonjeni raličnim diktatorjem_). Zgovorne so tudi številne risanke, kjer so Arabci predstavljeni kot racionalni, krvoločni in intelektualno omejeni. Mogoče najbolj znana od teh je Disneyjeva *Aladin* (Aladdin) (Ron Clements in John Musker, 1992) kjer lahko med drugim slišimo pesem, ki pravi, kako je Bližnji vzhod »kraj, kjer ti odrežejo ušesa, če jim ni všeč tvoj obraz, to je res barbarsko, ampak – hej – to je tvoj dom«.

postal tarča takšnega konstruiranja ravno »Orient« preprosto ta, da je bil ta del sveta vse od časa križarskih vojn evropsko simbolno drugo, s tem pa okvir, nasproti kateremu se je Zahod šele vzpostavljal.

Pri orientalizmu sicer ne gre nujno za enoznačno negativne konstrukte. Primer je že omenjeno orientaistično slikarstvo iz 19. stoletja, kjer prevladujejo prizori golih lepotic v haremi, kajenja v sencah, posedanja na slikovitih blazinah in podobno. Kar vidimo, so torej zlasti različne podobe čutnega uživanja, kar samo po sebi ni nujno slabo (če izvzamemo redukcijo žensk na seksualne objekte), toda tu je treba razumeti, da gre tudi v tem primeru za Zahodne projekcije na Bližnji vzhod in ne za Bližnji vzhod sam. Muslimanska kultura navsezadnje ni pretirano nagnjena javnemu razkazovanju golote (prej nasprotno: tako za ženske kot do neke mere tudi moške velja, da morajo imeti telo zakrito), je pa bila v viktorijanski Evropi 19. stoletja seksualnost zelo zatrta, tako da so jo slikarji potem projicirali na Vzhod (»Orient«). V tem okviru je bila namreč za varuhe javne morale bolj sprejemljiva, pri čemer pa ne moremo spregledati, da je to Vzhod esencionaliziralo na točkah erotike in pasivne senzualnosti, ki z resničnim Bližnjim vzhodom v resnici nimata veliko zveze (kolikor je v konstruktivističnih okvirih sploh mogoče govoriti o »resničnih« identitetah: mogoče bi bilo bolje reči »uveljavljenih«). Podobe eksotičnega in erotiziranega Orienta v tem smislu ne prikazujejo Bližnji vzhod tak, kot v resnici je, temveč tak, kot bi moral biti, da bi se Zahod sploh lahko razumel kot racionalnega, spolno zadržanega in podobno. Ključno pri tem seveda je, da je tovrstna projekcija vsega tega, kar Zahod pri sebi ni želel videti, na Bližnji vzhod zadnjemu odvzelo tako lastno zgodovino kot tudi njegovo temeljno raznolikost (Said, 1996: 240–241).

Bolgarska teoretičarka **Maria Todorova** je v svojem delu *Imaginarij Balkana* (Imagining the Balkans) iz leta 1997 opozorila, da imamo s podobnim diskurzom opraviti tudi znotraj Evrope same. Gre za *balkanizem*, ki je povezan s tem, da je Balkan na Zahodu navadno opredeljen kot utelešeno nasprotje Evrope (če je Evropa »urejena«, »racionalna« in »čista«, je Balkan definiran kot »kaotičen«, »iracionalen«, »umazan«, »strasten« in podobno), pri čemer je tudi ta diskurz mogoče razumeti v funkciji evropskega samorazumevanja. Lepa ilustracija balkanizma so razlike med uveljavljenimi interpretacijami evropskih vojn. Če za drugo svetovno vojno – morijo brez primere – velja, da naj bi do nje prišlo zaradi različnih zablod (in ne zaradi morebitnih značilnosti evropske kulture), so bile vojne, ki so izbruhnile na področju bivše Jugoslavije po razpadu skupne države na začetku devetdesetih let 20. stoletja, brez izjeme interpretirane kot nekaj, kar izhaja iz domnevno nespremenljivih prvin balkanske kulture kot so na primer iracionalnost in obremenjenost z bojevniškim etosom (Todorova, 2001, 214).

5.5. Reprezentacija

5.5.1. Konstrukcija

Omenjali smo že, da se raziskovanje identitet na področju kulturnih študij plete zlasti okrog vprašanja reprezentacije. Izhodišče je ugotovitev, da nas mora, če sprejmemo konstruktivistični argument o tem, da so identitete diskurzivni konstrukti in ne naša narava, zanimati, kako konkretno ti diskurzi operirajo. S kakšnimi učinki, v kakšnih povezavah z različnimi družbenimi skupinami in podobno.

Preden pogledamo stvari bolj podrobno, velja opozoriti, da je treba o konstruiranosti diskurzov razmišljati dosledno. Se pravi tudi v primerih, ko nam intuicija sugerira drugače. Vzemimo za ilustracijo *fotografijo*: ob njeni iznajdbi v tretjem desetletju 19. stoletja so se mnogi nad njo navduševali, češ da je zdaj končno na voljo sredstvo *avtentične reprezentacije sveta* (v nasprotju s slikarstvom, kjer naj bi bile podobe neogibno zaznamovane z ideološkimi prepričanji in slogovnimi posebnostmi njihovih avtorjev_). Preprosto pritisniti je treba na sprožilec in fotoaparatus naredil odtis – kopijo! – tega, kar je pred kamero. Takšno razumevanje fotografije je bilo prisotno dolgo oziroma ga lahko prepoznamo še danes, na primer pri zdravorazumskih razmišljanjih o tem, kaj pomeni fotografija (zgovorna je na primer podrobnost, da gledalci_ ob spremljanju novic na televiziji bolj zaupajo prispevku, ki ga spremlja posnetek s kraja dogajanja). Konstruktivizem temu nasprotno vztraja, da stvari niso tako preproste. Res je sicer, da fotografski posnetki precej natančno prikazujejo resničnost pred objektivom, toda tu je treba upoštevati, da je za kamero vedno nekdo, ki izbere predmet fotografije (motiv), zorni kot, iz katerega ga bo posnel_, osvetlitev, barvo, kakovost filma in podobno (Hamilton, 2000: 81–85). V tem smislu je fotografija prav tako subjektivna kot slika ali kar koli drugega, tako da kulturne tekste vedno pravimo, da nam svet kulturno specifično *predstavljajo* (konstruirajo), ne pa da ga odražajo takšnega, kot v resnici je (Hamilton, 2000: 81–85; glejte: tudi Higgins, 1999: 175).

To seveda ne pomeni, da so teksti nujno načrtno zavajanje v smislu, da njihovi avtorji_ zavestno oblikujejo interpretacije resničnosti, ki so jim tako ali drugače po godu. Včasih seveda so (na primer v propagandnih filmih, pri oglasih in podobno), toda še pred tem gre za preprosto dejstvo, da so teksti vedno del procesov proizvodnje (konstrukcije!) kulturno specifičnih načinov razumevanja sveta, s tem pa neogibno



Primer francoske povojne humanistične fotografije: Blotto poljub (Le Baiser Blotto) (Robert Doisneau, 1950)

arbitrarni. **Peter Hamilton** v svojem tekstu o *francoski povojni humanistični fotografiji* tako na primer pravi, da je serija podob »malega človeka«,⁹⁵ solidarnosti, družin, otrok, življenja na ulici in podobno, ki so prevladovala v francoskih ilustriranih revijah takoj po vojni, močno prispevala k francoskemu razumevanju tega, kaj Francija oziroma »francoskost« sploh sta (Hamilton, 2000: 101).⁹⁶ Hamilton ugotavlja, da te fotografije povojno Francijo prikazujejo kot materialno revno, a vseeno toplo in solidarno družbo, pri čemer je za nas ključno njegovo opozorilo, da to nikakor ne pomeni, da je bila Francija takrat v resnici takšna, saj so si Francozi to podobo o sebi ustvarili šele skozi različne reprezentacije (zgoraj omenjene humanistične fotografije, pa filme, časopisne članke, institucionalne nagovore, popularne anekdote itn.).

Podoba »francoskosti« bi lahko bila tudi popolnoma drugačna, o čemer priča dejstvo, da se je kmalu zatem, sredi petdesetih let, uveljavila nova generacija fotografov, ki s podobami urbane odtujenosti in uličnega nasilja Francijo interpretirali na povsem drugačen (diametralno nasproten) način: kot hladno in izrazito odtujeno družbo (Hamilton, 2000: 144–145).

Reprezentacijo je skratka treba razumeti kot proces nikoli končanih interpretacij in ne kot odraz vnaprej obstoječe resničnosti. Toda zanimanje raziskovalcev se ne ustavlja na tej ravni. Analiza reprezentacij je seveda lahko bolj ali manj deskriptivna v smislu raziskovanja, kako so različne plasti družbenega predstavljene v različnih tekstih, toda glede na to, da so Barthes, Foucault in ostali prepričljivo pokazali, da jezik oziroma diskurzi sveta ne konstruirajo kar tako, ampak v povezavi z različnimi točkami

95 Oziroma bolj natančno za t. i. *classe populaire*, ljudski razred.

96 Zadnje je bilo v Franciji aktualno zaradi razpada uveljavljenega konsenza o tem, kaj »francoskost« sploh je. Do njega je prišlo, ker sta bila dva ključna razreda, na katerih je temeljila predvojna definicija »francoskosti« – kmetje in mali trgovci –, zaradi medvojne kolaboracije zelo diskreditirana.

moči v družbi, avtorji_ s področja kulturnih študij poskušajo razbrati tudi – ali celo predvsem –, kako je v različne reprezentacije sveta vpisana družbena hegemonija.

5.5.2. Stereotipi

Najbolj očiten primer problematičnih reprezentacij so *stereotipi*. Richard Dyer pravi, da je v tej povezavi treba razlikovati med *tipiziranjem* in *stereotipiziranjem*. Po njegovem mnenju je tipiziranje nekaj običajnega, saj se bi svetu težko znašli, če ne bi različnih dogodkov, predmetov in podobno., s katerimi se srečujemo ves čas, povezovali z drugimi podobnimi predmeti dogodki in podobno. Če na primer vidimo pred seboj mizo, ki je ne poznamo, nam asociacija na mize, ki jih že poznamo, pomaga razumeti, da je predmet, ki je pred nami, miza in da lahko, na primer, nanjo postavimo kozarec. Tipiziranje je torej proces neogibnega klasificiranja stvari, s katerimi se srečujemo v svojih življenjih, saj bi bilo popolnoma nemogoče, da bi o njih vedno znova razmišljali, preverjali, kako jih lahko uporabimo in podobno (Dyer v: Hall, 2000a: 257).

Pri stereotipih pa gre za podoben proces, le da z nekaj pomembnimi razlikami. Ključni od teh sta dve, in sicer da, prvič, pri stereotipih ne gre zgolj za posploševanje (kot pri tipih), ampak za tudi poenostavljanje ali celo omalovaževanje, ter, drugič, da se stereotipi nanašajo na družbene skupine. Konkretno gre tu za pripisovanje preprostih, jasnih, zabavnih in lahko zapomnljivih značilnosti družbenim skupinam, ki so drugačne, šibke, marginalizirane in podobno, pri čemer stereotipi kompleksnost teh skupin *reducirajo* na nekaj poenostavljenih – pretiranih! – in *naturalizirajo* kot nekaj nespremenljivega. Ključno pri tem seveda je, da stereotipi v praksi legitimirajo izključevanje teh skupin v resničnem življenju (Dyer v: Hall, 2000a: 258). Če je na primer neka skupina stereotipizirana kot pokvarjena, neumna ali smešna, potem je večini samoumevno, da pripadnike_ te skupine tudi v resničnih situacijah obravnavajo kot manj vredne ljudi. Toda kako stereotipi sploh delujejo? Dyer pravi, da stereotipi najprej vzpostavijo mejo med »normalnim« (to kar nam je domače) in »nenormalnim« (tuje, neznano), potem pa vse tisto, kar je na strani nenormalnega, delegirajo v »temen prostor nevarnega, onesnaženega ali tabuja« (Dyer v: Hall, 2000a: 258). Stvar mogoče zveni nekoliko abstraktno, ampak tu gre preprosto za to, da stereotipi najprej fiksirajo meje med »nami« in »njimi« kot nekaj večnega in nespremenljivega, potem pa zagotovijo, da se okrog tistega, kar ni »naše«, zbirajo negativni občutki (primer, ki smo ga



Stereotipi temnopoltih na razglednici iz leta 1910

že omenjali: v Sloveniji obstaja stereotip o od »nas« radikalno drugačnih »Južnjakih«, ki so leni, umazani, divji in podobno (skratka, »Čefurji«).

Stereotipi imajo za družbene skupine, proti katerim so usmerjeni, zelo problematične posledice, tako da je v tej navezi razumljivo, da je v kulturnih študijah precej analiz posvečeno ravno tej temi. Raziskovalce_ tako na primer zanima, kako so različne družbene skupine v popularnih tekstih reprezentirane stereotipno, kaj te reprezentacije pomenijo, kako jih je mogoče razgraditi (navadno z izpostavljanjem njihove arbitrarnosti, nekonsistentnosti, protislovnosti itn.) in podobno. Za ilustracijo si pogledjmo zdaj že klasično Bogleovo študijo stereotipnih reprezentacij Afroameričanov_

v klasičnem hollywoodskem filmu. **Donald Bogle** v svojem delu *Tomi, zamorci, mulatke, mame in črnuhi: interpretativna zgodovina temnopoltih v ameriških filmih* (Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films) iz leta 1973 poroča, da so v klasičnih hollywoodskih filmih Afroameričani_ tipično reprezentirani na pet načinov:

- kot Tomi (Toms): dobri črnci, podrejšajoči se in stojični;
- zamorci (coons): zabavljači, kockarji, ničeti in črnuhi (niggers);
- tragične mulatke (the tragic mulatto): lepa, seksi in eksotična dekleta mešane krvi, nesrečno zaznamovana s svojo črnsko platjo;
- mame (mammies): velike, močne in ukazovalne gospodinje, predane in podložne belski družini, ki ji služijo; in
- slabi črnuhi (bad bucks): veliki, močni, nasilni in s seksom obsedeni odpadniki (Bogle v: Barker, 2000: 209).

Tu gre seveda za očitno stereotipno reprezentacije, saj so temnopolti v vseh primerih reducirani na nekaj preprostih, omalovažujočih in lahko

zapomnljivih značilnosti (šibki, pokvarjeni, podredljivi itn.). Ti prikaze je torej mogoče razumeti kot pomemben prispevek k reprodukciji oziroma legitimaciji obstoječih razmerij moči med svetlopolto večino in temnopolto manjšino v Združenih državah, pri čemer nekateri drugi avtorji opažajo zanimivo podrobnost: reprezentacije temnopoltnih se tipično vrtijo okrog njihovih *genitalij* oziroma njihove (domnevno posebne) *seksualnosti*. Kaj bi to lahko pomenilo? Francoski pisatelj iz Martiniquea, **Franz Fanon**, pravi, da gre tudi v tem primeru za stereotip z učinkovanjem na obeh zgoraj omenjenih ravneh. Prvič, takšna reprezentacija reducira kompleksnost temnopoltnih oziroma njihove kulture na en sam, lahko zapomnljiv znak, in drugič, takšna reprezentacija zgolj utrjuje družbeno hierarhijo med dvema družbenima skupinama, saj fiksacije temnopoltnih na ravni genitalij pripadnike_ te skupne naturalizira na ravni biologije/ fizičnega (v nasprotju z reprezentacijami svetlopoltnih, ki so navadno opredeljeni_ v povezavi z različnimi označevalci intelekta oziroma kulture). »Kajti črnc_ [Negro] je zgolj biologija. Črnci_ so živali. Okrog hodijo goli. In sam Bog ve ... « (Fanon, 2002: 210) bere Fanon slabo prikriti rasiistične konotacije reprezentacij temnopoltnih okrog različnih označevalcev seksualnosti. Mimogrede: danes mogoče najbolj razširjena različica tovrstnih reprezentacij je podoba temnopoltega atleta. Na prvi pogled gre tu nenevarne podobe, toda v resnici imamo tudi v tem primeru opravka s tipičnim enačenjem temnopoltnih s telesom oziroma naravo.

5.5.3. Izključenosti

Politično zainteresirana analiza pa se ne ustavlja zgolj pri analizi stereotipov. Ti so seveda povedni, toda pri analizi reprezentacij je treba biti pozoren tudi na druge razsežnosti, na primer na to, kar niti *ni reprezentirano* (je skratka zamolčano, spregledano – skrito). Družbena resničnost je namreč kompleksna, kar pomeni, da jo morajo teksti, ko jo tako ali drugače interpretirajo, neogibno poenostavljati (noben tekst resničnosti ne more predstaviti na ravni njene lastne kompleksnosti. Tudi če bi bilo to mogoče načelno, bi ostal problem, saj bi bil v tem tudi ta tekst sam neskončno kompleksen, s tem pa nerazumljiv (primer je verjetno Joyceovo *Finneganovo bedenje* (Finnegan's Wake) iz leta 1939: če se je kakšen roman v zgodovini literature uspel približati resnični kompleksnosti sveta, je to verjetno ravno to delo, toda cena, ki jo za to plačuje, je njegova skoraj popolna nedostopnost). Takšne ali drugačne reprezentacije torej v želji po razumevanju resničnosti neogibno poenostavljajo (izpostavljajo zgolj tisto, kar naj bi bilo pomembno), vseeno pa to v praksi pomeni, da so

nekatero stvari v različnih prikazih prisotne, druge pa ne. Kar nas mora torej zanimati, je torej tako to, kar je vidno (prikazano), kot tudi to, kar ni bilo prikazano.

Za kulturne študije so tu seveda pomembne zlasti različne popularne reprezentacije. Primer so na primer medijske novice, ki se običajno vrtijo okrog politike in konfliktov na splošno, kar pušča vtis, da se okrog nas odvijajo zgolj različni spori, spopadi in uničenja. Strogo gledano to namreč ne drži, saj je konfliktov, globalno gledano, veliko manj kot različnih oblik mirne koeksistence, le da mediji o njih običajno ne poročajo. Toda to je povsem načelna observacija: za nas so verjetno pomembnejše tiste reprezentacije, ki so vezane na razmerja moči v družbi. Na primer vprašanje kapitalističnega proizvodnega procesa. Gre za to, da je proizvodnja potrošniških dobrin, s katerimi polnimo svoja življenja, od druge polovice 20. stoletja naprej vedno bolj delegirana v države tretjega sveta, kjer poteka daleč stran od naših oči. Ključno pri tem je, da je ta materialna realnost v medijih praviloma popolnoma spregledana. Pri novicah sledimo političnim strankam, konfliktom med državami, terorističnim napadom, glamuroznim življenjskim slogom medijskih zvezd in podobno, tisto ključno, kar strukturira naše življenje, proizvodnjo materialnih dobrin v slabih delovnih pogojih za nizke plače (v tako imenovanih *sweatshopih*) – pa je popolnoma nevidno.

Za ilustracijo pomena razmerja med prikazanim in neprikazanim lahko vzamemo tudi medijsko pokrivanje vojne v Iraku leta 2003. Posnetki iz Iraka, ki jih je bilo mogoče spremljati na televiziji, so bili očitno posnetki prave vojne: napredovanje ameriških oklepnikov, topniško obstreljevanje, nočni posnetki bombardiranja Bagdada, podobe uničenih iraških tankov in podobno. V samo resničnost prikazanega torej ni bilo treba dvomiti, toda zdaj je verjetno že jasno, da nas pri reprezentaciji ne zanima zgolj vprašanje resničnosti tega, kar lahko vidimo/preberemo: vsaj toliko pomembno je tudi vprašanje, *kaj konkretno* od različnih segmentov resničnosti je izbrano kot reprezentativen prikaz kompleksne resničnosti. Omenjeni dokumentarni posnetki iz Iraka so bili seveda resnični, toda hkrati so bili tudi zelo specifični, saj smo lahko videli zgolj tiste, ki jih je dostavila ameriška vojska in ki so podpirali ameriško različico resnice o dogajanju: nobenih trupel (predvsem pa nobenih trupel ameriških vojakov_), nobenih bližnjih posnetkov spopadov, strahu, negotovosti in podobno, skratka, ničesar, kar bi zmotilo zaželeno reprezentacijo vojne v Iraku kot veličastnega pohoda zmagovite ameriške vojske na Bagdad. Stvari so se radikalno obrnile šele, ko je arabska kabelska televizija *Al Jazeera* predvajala posnetke nekaj ujetih ameriških vojakov_. Na njih sicer ni bilo videti ničesar zelo posebnega, pač nekaj prestrašenih mladeničev_

v uniformah, toda Ameriška vojska je odločno protestirala, da gre za kršitev Ženevske konvencije.

Vprašanje je, zakaj je ameriško stran predvajanje tega posnetka tako zelo pretreslo. Navsezadnje sama s svojim ravnanjem z vojnimi ujetniki v Guantanamo nikakor ni postavila zelo visokih standardov spoštovanja mednarodnih pravil vojskovanja.

Očitno je torej šlo za nekaj drugega, konkretno za to, da je omenjeni posnetek spodkopaval ameriško reprezentacijo vojne v Iraku kot elegantnega, čistega in neproblematičnega pohoda ameriške vojske. Posnetek ujetih ameriških vojakov_ je namreč pokazal, prvič, da ameriške operacije ne tečejo tako zelo gladko, kot so poročali mediji, in drugič, da obstaja še neka druga, v uradni reprezentaciji skrbno zamolčana plat vojne: strah, negotovost, naveličanost, nesmisel itn.

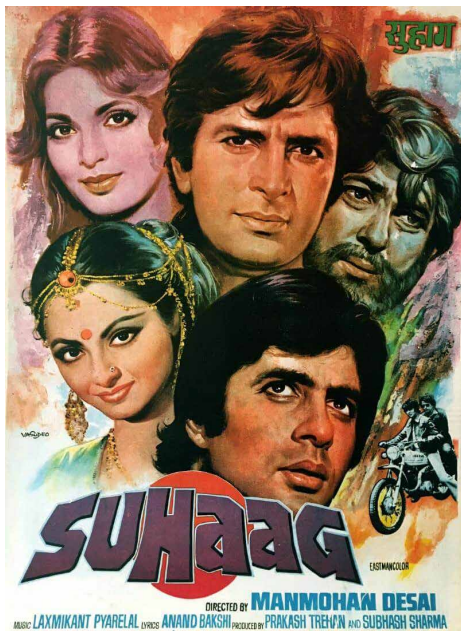


Ameriški sanitarizirani prikazi vojne v Iraku

Skladno s tem je o reprezentaciji mogoče govoriti kot o *boju*: ker nam različni prikazi resničnost šele osmišljajo, je zelo pomembno, kaj je prikazano in kako. So to v našem primeru iraški kmetje, ki navdušeno pozdravljajo ameriške tanke (kar je bilo videti na televiziji)? Ali pa so to porušeni domovi, pobiti civilisti in prestrašeni vojaki (česar na televiziji niso prikazali)? Vprašanje seveda ni zgolj akademsko: ker so izbrani fragmenti resničnosti tisti, ki naturalizirajo njeno podobo na splošno, je zelo pomembno, kateri fragmenti so uporabljeni – in kako! –, kar je seveda bilo še posebej pomembno v času napada na Irak, ko Združene države za to svoje dejanje niso imele veliko podpore.

Iz povedanega lahko sklenemo, da je vprašanje reprezentacij, čeprav gre za na prvi pogled preproste analize prikazov, vse prej kot preprosto, in da je treba biti pri obravnavah (analizah tekstov) pozoren na zelo različne vidike. Ampak kako to deluje v praksi?

Poglejmo za ilustracijo analizo indijskih celovečercev, ki sta jo opravila **Prabha Krishnan** in **Anita Dighe** v knjigi *Potrđitev in zanikanje: Konstrukcija ženskosti na Indijski televiziji* (*Affirmation and Denial: Construction of Femininity on Indian Television*) (1990). Njuna ugotovitev je, da je ideal ženskosti v indijski filmski in televizijski produkciji tipično prikazan skladno s hindujsko tradicijo oziroma natančneje s pravili vedenja, ki sta jih postavila že klasična hindujska epa, *Ramayana* in *Mahabharata*. Uspešnico *Suhaag* (Manmohan Desai, 1979) je tako na



primer mogoče razumeti kot neke vrste priročnik o tem, kako mora ženska ravnati v zakonu. Na to napeljuje že naslov filma (*suhaag* je mogoče na grobo prevesti kot »sve-ti zakrament poroke«), še bolj pa je zgovorna vsebina, ki se vrti okrog se-bičnega Vikrama. Vikram misli zgolj na svoje lastno ugodje, medtem ko mora njegova žena, Durga, skrbeti za otroke in gospodinjstvo. Ključno pri tem je, da Durga opravlja svoje delo s popolno predanostjo ne glede na to, da jo Vikram trpinči oziroma da vedo znova izdaja njeno zaupa-nje. Na koncu jo tudi zapusti, ko pa se vrne, ga Durga sprejeme in se mu vnovič podredi, kar film prikazuje kot samoumeven ideal (Krishnan in Dinghe, 1990).

Neodvisne in samovoljne ženske obravnavani indijski filmi po drugi strani reprezentirajo negativno. Takšne ženske običajno končajo slabo ali pa morajo vsaj prepoznati svojo zmoto in se uskladiti z družbeno normo. V filmu *Laadla* (Ljubi sin) (Raj Kanwar, 1994) se na primer pojavlja juna-kinja Sheetal,⁹⁷ ki je kruta in ki ne spoštuje tradicije. Med drugim izjavlja, da bo tudi po poroki ostala številka ena v hiši, na koncu pa se stvari izteče-jo tako, da pade na kolena pred možem in ga prosi odpuščanja. Zgovorno je tudi, da je Sheetal prvič v videti zadovoljna šele v zadnjem prizoru v filmu, ko je oblečena v tradicionalni sari in streže možu kosilo (Barker, 2000: 251).

5.5.4. Intertekstualnost in polisemičnost

Pri analizi reprezentacij je sicer treba upoštevati tudi načelo *inter-tekstualnosti*. Stuart Hall opozarja, da nobena reprezentacija ni nujno problematična sama po sebi, saj se stvari zapletajo šele v primeru obsto-ja *pravilnosti* pri prikazih – *režimov reprezentacij* (Hall, 2000a: 232–234). Če neki film, na primer, prikazuje ženske kot pasivne, poslušne, čustveno

⁹⁷ Igra jo Shridevi Kapoor, ena največjih zvezd Bollywooda vseh časov.

nestabilne in podobno, to ni nujno napačno: povsem verjetno je, da je na svetu tudi kakšna takšna ženska. Težava torej ni vsaka posamična podoba podrejenosti, ampak proces, v katerem filmi (ali kateri koli drugi teksti) ženske (ali katero koli drugo skupino) ves čas – sistematično, ponavljajoče – prikazujejo na ta način. S tem namreč zanikajo resnično širino načinov biti, ki obstaja v svetu ne glede na spol, raso, spolno usmerjenost in podobo, ter pomen posameznikov_ naturalizirajo na točkah, ki so zanje opresivne. Če tako ženske ves čas gledamo v vlogah pasivnih, čustvenih, podrejenih in skrbnih bitij, potem to ni več zgolj ena od možnih usod kakšne posameznice, temveč način gledanja na družbeno skupino v celti, s tem pa fiksacija njenega pomena v simbolnem okviru, ki sugerira njeno manjvrednost. V praksi to pomeni, da analiz ne smemo postavljati preveč ozko. V primeru, da neki tekst prikazuje kakšno družbeno skupino na problematičen način, moramo biti do njega seveda kritični, vendar je veliko odvisno od tega, kako je ta skupina prikazana intertekstualno – vzdolž različnih tekstov (skratka, še drugje). Če je prikazana na slabšalen način ves čas (v celi vrsti različnih tekstov), gre za problematično reprezentacijo, če pa gre zgolj za izjemo, to ni nujno.

Nekaj posebnega so tudi slabšalne reprezentacije skupin, ki imajo v družbi moč. Načelno je sicer tako, da so kakršne koli omalovažujoče reprezentacije nezaželene, toda v primeru skupin, ki imajo v družbi moč in posledično v simbolnem sistemu zasedajo pozicijo kulturnega standarda (normalnosti), polemični prikazi niso nujno slabi, saj lahko prispevajo destabilizaciji simbolne opore nepravilne distribucije moči v družbi.

Skratka, pri analizah reprezentacij je treba poleg tekstov upoštevati tudi *intertekst* (Thwaites, Davis in Mules, 20002: 96). Ampak pri vsem skupaj je pomembna tudi *perspektiva*. V kultnem francoskem filmu iz leta 1975, *Jajca* (Les Valseuses) (Bertrand Blier, 1974), spremljamo na primer dva junaka, ki se izživljata nad vsem živim v okolici, pri čemer še posebej slabo ravnata z ženskami. Tu bi se torej zdelo, da so Jajca vredna obsodbe, saj normalizirajo moško nasilje nad ženskami, toda film tega ne prikazuje kot nekaj normalnega – kaj šele zaželenega. V resnici gre za delo, ki do junakov drži distanco (nas ne napeljuje k temu, da se z njima identificiramo, kot je to običajno v hollywoodskih filmih) oziroma njuno početje kritizira. Skladno s tem lahko sklenemo, da prikazi seksizmov, nasilja nad družbenimi manjšinami, rasizmov, homofobije in podobno niso nujno problematični *per se*. Lahko da gre – tako kot v omenjenem primeru – zgolj za kritiko teh praks, tako da so tovrstni prikazi kljub problematičnim podobam v resnici emancipatorni. Ko analiziramo, moramo skratka upoštevati kontekst (druge tekste – intertekstualno pozicijo izbranega teksta) in tudi njegovo intenco.



Prizor iz filma Jajca (Les Valseuses) (Bertrand Blier, 1974)

Pri raziskovanju reprezentacij je treba upoštevati tudi načelo *polise-mičnosti*. Najsi si producenti to želijo ali ne, dejstvo je, da večina reprezentacij tako ali drugače »pušča«, skratka ne proizvaja povsem enoznačnih pomenov. To smo bolj podrobno že omenjali v poglavju o kulturnem populizmu, na tem mestu pa polise-mičnost omenjamo v povezavi z

opozorilom, da moramo biti pri analizi pozorni na hegemonске in tudi nehegemonске pomenske poudarke (tako nameravane kot nenameravane), konkretno vse tiste, ki se od hegemonskih tako ali drugače odklikajo in razpirajo možnost kritičnih branj. Spet po tretji strani je treba biti pozoren tudi na *relativno težo* teh razpok. Dejstvo, da določen tekst družbene resničnosti ne reprezentira ideološko popolnoma hegemonsko, namreč še ne pomeni, da se bodo vsi bralci_ obesili na nekaj morebitnih subverzivnih pomenskih poudarkov in svoja branja utemeljevali_ na njih. Bolj verjetno večina teh presežkov niti opazila ne bo, tako da velja biti pozoren tako na razpoke v prikazih kot tudi na njihov relativni pomen: če je razpoka majhna, je seveda pomembna, vendar pa ne toliko kot kakšna, ki postavlja dominantno konstrukcijo realnosti pod vprašaj na zelo eksplíciten način.

Za ilustracijo pogledjmo ženske revije. Že zelo hiter pregled tem in njihovih obravnav bo verjetno pokazal, da je ženskost v njih konstruirana znotraj bolj ali manj utesnjujočih patriarhalnih pomenskih okvirov. Članki o kuhanju, modi, spolnosti, hujšanju, starševstvu, družabnem življenju in podobno bralkam posredno (pogosto pa tudi zelo neposredno: zgovorni so na primer nasveti v drugi osebi) sugerirajo, da je prava ženska uspešna gospodinja, dobra mati, romantična junakinja, atraktiven predmet moškega poželjenja in vzorna gostiteljica (Weedon, 1994: 174). Nič novega ne bomo zapisali, če skladno s tem sklenemo, da so v ženskih revijah ženske predstavljene na način, ki jih fiksira zlasti na točki vsestranskega moškega servisa. Toda stvari niso povsem preproste. Poleg omenjenih vsebin je v ženski revijah mogoče najti tudi tekste o uspešnih poslovnih ženskah, nasvete za poslovne sestanke in podobno, kar pomeni, da te revije konstruirajo podobo ženskosti, ki je v pretežni meri res patriarhalni konstrukt, ne pa v celoti: samozavestna in avtonomna poslovna ženska nikakor ni nekaj, kar bi bilo skladno s patriarhalno ideologijo o ženskah kot šibkih in odvisnih bitjih. Reprezentacija ženskosti v ženskih revijah torej ni povsem enoznačna, saj s konstruiranjem ženske kot (tudi) uspešne profesionalke ne problematizira zgolj patriarhalne podmene, da so za

odgovorna mesta v družbi primerni zgolj moški, ampak tudi nakazuje, da je ženskost (tako kot katera koli druga identiteta) v resnici konstrukt, ki ga je mogoče preigrati na katerem koli področju na kakršen koli način, skratka, nikakor ne nujno zgolj za štedilnikom.

lede na zgoraj omenjeno opozorilo, da je potrebno biti pri različnih presežkih pomenov v tekstih pozoren tudi na njihovo relativno težo, pa je treba prispevke o uspešnih poslovnih ženskah brati previdno. Res je, da gre za poudarke, ki v več pogledih destabilizirajo patriarhalni konstrukt ženskosti kot nečesa, kar je v celoti določeno z materinstvom, skrbjo za druge in podobno, vseeno pa moramo upoštevati, da ti poudarki niso pretirano pogosti oziroma da so veliko bolj redki od patriarhalnih konstruktov ženskosti v teh revijah, kar pomeni, da je njihova relativna teža razmeroma majhna. Skladno s tem lahko prevladujoč režim reprezentacij v ženskih revijah še vedno razumemo kot problematičen, poleg tega pa je treba upoštevati, da je že samo vključevanje uspešnih poslovnih žensk po svoje zgolj mehanizem reprodukcije dominantnega diskurza o šibkih in poslušnih ženskah. Gre za podobnost, da v moških revijah česa podobnega ni, saj se predpostavlja, da so moški že v vsakem primeru uspešni v službi. Če torej ženske revije med svoje vsebine vključujejo tudi prispevke o uspešnih poslovnih ženskah, to ne pomeni nujno, da ženske spodbujajo k uspehu tudi zunaj doma, saj lahko takšne vsebine razumemo tudi kot sugestijo, da ženske v poslovnem svetu niso uspešne in da se morajo torej delovanja v takšnem okolju šele naučiti.



5.5.5. Opozicijske reprezentacije

Zadnji od vsebinskih sklopov pri raziskovanju reprezentacij so *opozicijske reprezentacije*. Do tega mesta smo spoznali, da reprezentacije sicer navadno niso povsem enoznačne, da pa svet v glavnem prikazujejo na

način, ki legitimira obstoječo distribucijo moči v družbi. Za nas je pomembno tudi, da obstajajo reprezentacije, ki dominantne sisteme pomenov zavestno problematizirajo oziroma ponujajo domišljene alternative. V tem primeru skratka ne gre zgolj za različne razpoke v dominantnih režimih prikazov, ampak za jasno artikulirane opozicijske vsebine. Vzemimo za ilustracijo prikaze temnopoltih. Omenjali smo že Boglovo študijo, ki je pokazala, da so bili temnopolti v klasičnem hollywoodskem filmu prikazani skladno z različnimi opresivnimi stereotipi, na tem mestu pa lahko dodamo, da so se konec šestdesetih let začele pojavljati reprezentacije, s katerimi so temnopolti oblikovali svojo identiteto na način, ki je bil od dominantnih stereotipov popolnoma neodvisen oziroma jim je celo eksplicitno nasprotoval.

Mogoče najbolj znan primer so t. i. *blaxploitation* filmi iz zgodnjih sedemdesetih let. To so bili bolj ali manj nizko- ali srednjeproračunski celovečerci, ki pa so zaradi navdušenega sprejema med afroameriško skupnostjo v Združenih državah Amerike imeli nezanemarljiv komercialni uspeh in navsezadnje tudi kulturni vpliv. Klasika v tem žanru je *Shaft* (Gordon Parks, 1971), ki pripoveduje o istoimenskem temnopoltem zasebnem detektivu. Ključno pri tem je, da se Shaft med razreševanjem zapletenega primera ves čas norčuje iz svetlopoltih Američanov (tako imenovanih *honkies*⁹⁸), tako iz tistih, ki ga ne marajo, kot tistih, ki so mu naklonjeni. Film sicer nosi določeno sociološko težo v smislu, da neolepšano (kritično) prikazuje urbani propad newyorškega Harlema, toda njegova politična ost je nekje drugje: v prevzemanju dominantnega stereotipa o temnopoltem moškem kot neodgovornem, s seksom, denarjem in lepimi oblekami obsedenem uživaču, le da s

pomembnim vsebinskim obratom. Medtem ko so v hegemonskih tekstih vse te domnevne značilnosti temnopoltih moških artikulirane na način, ki sugerira, da so temnopolti_ »po naravi«⁹⁸ neodgovorni (in da je torej še dobro, da so v družbi na oblasti svetlopolti_), v *Shaftu* te stereotipne prvine junaku omogočajo tako uspešno preživetje kot tudi veliko zabave pri delu. Zadnje je v popolnem nasprotju z uveljavljenimi (hollywoodskimi) konstrukti filmskih junakov_



Prizor iz filma *Shaft* (Gordon Parks, 1971)

98 Honky je slabšalen izraz za svetlopolte Američane, ki se je uveljavil v afroameriški skupnosti v šestdesetih letih 20. stoletja. Od kod izraz prihaja, ni jasno.

(detektivov_, policistov_, agentov_ itn.), ki na koncu filma res zmaga-jo, vendar se morajo za to ves čas truditi.

Politika sprevračanja hegemonskih stereotipov, kjer junaki_ obdržijo stereotipne lastnosti, le da so te prikazane ko pozitivne, je bila priljubljena. *Shaftu* in nekaterim drugim podobnim blaxploitation filmom,⁹⁹ ki so bili artikulirani okrog koncepta *bad-ass black man with attitude* (Hall, 2000a: 271), je posledično sledila množica podobnih, toda kmalu se je pokazalo, da je domet takšnega spoprijema s problematičnimi reprezentacijami omejen. Kakor koli namreč stereotype obračamo, vedno ostajamo vpeti v mrežo binarnih opozicij, ki posameznike_ opredeljujejo skladno z različnimi apriornimi kategorijami. Emancipatorna politika je posledično začela privzemati bolj subtilne oblike. Ena od teh je temeljila na s stereotipi neobremenjenem afirmativnem diskurzu, na primer – če ostanemo pri vprašanju reprezentacij Afroameričanov –, o »črnem kot lepem« (*black is beautiful*). Druga, še bolj pomembna, se je osredotočila na destabiliziranje simbolnih oporišč, prek katerih stereotipi sploh delujejo (na primer pogleda, ki je v tem kontekstu še posebej pomemben, saj so bili temnopolti_ vedno predmet nadzirajočega, kritičnega, pokroviteljskega itn. svetlopoltega pogleda) (Hall, 2000a: 272–275). Primer so znamenite fotografije afroameriškega umetnika **Roberta Mapplethorpe**, ki je svoje modele slikal na način, ki je po eni strani reproduciral stereotype o poudarjeni telesnosti in seksualnosti temnopoltilih, po drugi pa jih je s pomočjo nenavadnih zornih kotov (pogledov), rekvizitov in pripovednih obratov tudi destabiliziral do mere, da gledanje teh fotografij proži nela- godje, s tem pa tudi potrebo po re- fleksiji kulturnih okvirov, s pomočjo katerih interpretiramo posameznike drugih ras. Oziroma, še natančneje, nas spodbuja k problematizaciji sa- mega koncepta rase (ki ni v osnovi nič drugega kot sistem arbitrarnih klasifikacij).



Dennis z rožami (Dennis with Flowers) (Robert Mapplethorpe, 1983)

99 Med katerimi je van Peeblesov *Sweet Sweetback's Baad Asss Song*, prav tako iz leta 1971 (naslov je nemogoče prevesti). Za več o velikem vplivu tega filma na afroameriško skupnost glejte na primer: Cross, 1993: 14.

Med eksplicitno protihegemonskimi reprezentacijami lahko omenimo tudi *feministični film*. najbolj znan je celovečerec Chantal Akerman iz leta 1973 z naslovom *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles*, ki se v nasprotju z mainstream filmom ne osredotoča na dramatično akcijo, ampak na tisti del ženskega izkustva, ki je v resničnih življenjih pogosto prevladujoč, v filmih pa popolnoma spregledan: na rutinska gospodinjstva opravila. Tudi zgodba je boleče vsakdanja, saj pripoveduje o junakinji, ki se mora za svoje in sinovo preživetje prostituirati.

Težava pri takšnih filmih sicer je, da so zanimivi zlasti za razmeroma ozek krog gledalcev_: za tiste bolj izobražene in umetniško razgledane, ki se zavedajo, da so lahko izrazno in vsebinsko ekspresivni tudi filmi, ki so

na prvi pogled dolgočasni. Oziroma da dolgočasnost in izpraznjenost življenj na družbenih robovih težko naslovimo, ne da bi te vidike preliči tudi v filmsko fomo, zaradi česar so takšna dela pogosto tudi sama gledalsko zahtevna. Skladno s tem so se v osemdesetih začeli pojavljati celovečerci, ki so motiv ženske emancipacije začeli naslavljanje na konvencionalnejše, s tem pa gledalsko privlačnejše načine. Primer je *Osmi potnik* (Alien) (Ridely Scott, 1979), v katerem je v glavni vlogi ženska astronautka, ki edina opozarja na nevarnost, a je – surprise, surprise! – nihče ne posluša. Vendar je tu zanimiv obrat: kmalu se pokaže ne le, da je junakinja imela prav, temveč da bo zaradi tega na koncu tudi edina preživela. Kljub temu latentno feminističnemu poudarku je bil film velika uspešnica, vseeno pa tu ostaja dilema: takšni atraktivni filmi, podani skladno s prevladujočimi

konvencijami hollywoodske kinematografije (t. i. kontinuiran slog), so pri prenosu emancipatornih sporočil zelo uspešni, vseeno pa hkrati tudi negibno poenostavljajoči. Navsezadnje resnični svet večine zatiranih žensk niso vesoljske ladje (kot je to v Osmem potniku), ampak domovi, kuhinje, slabo plačana, predvsem pa dolgočasna delovna mesta in podobno.



Tu je sicer treba poudariti, da se omenjeni zorni koti, iz katerih se lahko približamo analizi reprezentacij, v praksi ne uporabljajo ločeno. Seveda obstajajo tudi raziskave, ki se osredotočajo zgolj na stereotipe ali pa zgolj na protihegemonske tekste in podobno, toda glede na to, da so pomeni različnih prikazov vedno kompleksni,



Bridgerton

je še najboljše, če pri analizi poskušamo razbirati vse te ravni hkrati. Poleg tega se je treba tudi zavedati omejitve analize reprezentacij. Med njimi je dejstvo, da veliko družbenih procesov preprosto ni vidnih oziroma so slabo vidni (na primer sistem kapitalistične eksploatacije), tako da nam analiza reprezentacij o njih težko pove veliko. Upoštevati je treba tudi, da naloga kulturnih tekstov ni nujno politično korektna preslikava resničnosti. Glede na to, da je večina pripadnikov različnih družbenih skupin tako ali drugače marginalizirana, je seveda koristno, če kritično analiziramo simbolne registre, ki to marginalizacijo legitimirajo (naturalizirajo), toda po drugi strani so lahko koristni tudi prikazi, ki niso nujno realni. Na primer podoba dominantnih žensk, uspešnih pripadnikov rasnih manjšin in podobno, saj lahko takšni prikazi posameznike šele navdahnejo k različnim emancipatornim praksam. Primer je odmevana Netflixova serija *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020), ki je obdobje regenstva (drugo desetletje 19. stoletja v Veliki Britaniji) prikazala na zgodovinsko netočen način, konkretno tako, da so nekatere vloge aristokratov_ zasedli temnopolti igralci_. Na začetku 19. stoletja v Angliji temnopoltih aristokratov_ namreč ni bilo, toda avtorji_ serije so bili mnenja, da bi zgodovinsko točna konstrukcija (brez temnopoltih igralcev_) temnopoltemu delu občinstva zgolj utrdila dominantno prepričanje, da sami nikoli ne bodo prišli na vodilna mesta v družbi. Prikaz temnopoltih aristokratov_ je v tem smislu mogoče razumeti kot neke vrste simbolno afirmacijo marginalizirane kulturne identitete ravno zato, ker ni realistična.¹⁰⁰ Smisel kulturnih izrazov skratka ni realizem, tako da potem tudi analiz reprezentacij ne smemo nujno reducirati na vprašanje, ali je neki prikaz empirično točen ali ne.

Čisto na koncu velja poudariti, da je vprašanje pomenov različnih reprezentacij v zadnjih desetletjih postala pomembna politična tema. Na

100 V tej povezavi se sicer poraja dilema: kolikor se namreč lahko strinjamo, da je podoba uspešnih – pa čeprav izmišljenih in v danem zgodovinskem obdobju tudi nerealnih – temnopoltih likov pomemben korak pri emancipaciji te marginalizirane družbene skupine, je po drugi strani tak prikaz mogoče razumeti tudi kot problematičen. Gre za dejstvo, da bi lahko takšni prikazi prispevali k uveljavljanju prepričanja, da rasizma v Veliki Britaniji (in drugje) nikoli niti ni bilo in so torej kakršna koli afirmativna dejanja v resnici nepotrebna.



Barbenheimer

eni strani stojijo različne aktivistične skupine, za katere se je (ustrezno ali ne) uveljavil naziv *woke* in ki se pri svojem delovanju v veliki meri osredotočajo na problematiziranje dominantnih konstruktov (represencij) različnih marginaliziranih skupin. Na drugi strani so konzervativci, ki trdijo, da so dominantne identitete »naravne« in podobno,

tako da tudi z uveljavljenimi konstrukti ni nič narobe. V praksi je to pripeljalo do velike kulturne polarizacije zahodnih družb, v prvi vrsti Združenih držav, kjer nekateri v tej povezavi že govorijo tudi o *kulturnih vojnah* (culture wars).

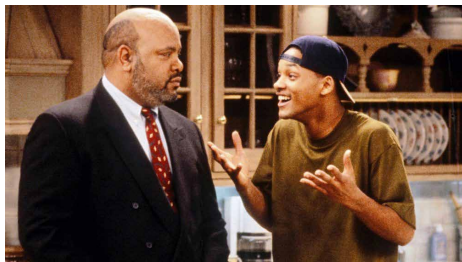
Zanimivo pri tem je, da so se od časov zadnje velike podobne kulturne vojne (hipijevskega nasprotovanja materializmu, militarizmu in podobno starševske kulture v drugi polovici šestdesetih let) nekatere pozicije precej spremenile. Veliki hollywoodski studii so na primer v 20. stoletju veljali za enega od najpomembnejših (in najbolj vplivnih) oporišč kulturnega in političnega konservativizma,¹⁰¹ v zadnjih letih pa se vedno bolj nagibajo na napredno (liberalno, na trenutke mogoče celo socialistično) stran, tako da ne sme presenetiti, da je njihova produkcija tudi na ravni reprezentacij vedno bolj emancipatorna. Izrazit primer je fenomen *Barbenheimer*, velik medijski, marketinški in navsezadnje tudi komercialni uspeh dveh filmov iz leta 2023, *Barbie* (film je režirala Greta Gerwig in produciral Warner bros.) in *Oppenheimer* (film je režiral Christopher Nolan in produciral Universal): medtem ko je še do nedavnega za velike hollywoodske blockbusterje veljalo, da so se političnim temam v velikem loku izogibali oziroma so ostajali v varnem objemu zmerno konservativnih vrednotnih referenc, predstavljata *Barbie* in *Oppenheimer* ekspliciten – brezkompromisen! – spoprijem s simbolnimi strukturami patriarhata in ameriškega patriotizma. V primeru *Barbie* gre za neusmiljeno dekonstrukcijo normalizacije objektivizacije žensk, ki jo predstavljajo lutke Barbie, pri *Oppenheimerju* pa za razkritje umazanih političnih ozadij pri ravnanju s skupino znanstvenikov, ki so z razvojem atomske bombe Združenim državam v drugi svetovni vojni prinesli veliko (odločilno) prednost.

101 Z manjšimi izjemami kot sta bila v času velikih studiev Warner bros in Columbia, ki sta v svojih filmih odpirala tudi vprašanja družbene neenakosti. Pri Warnerjih so v tridesetih letih tudi posneli nekaj večjih filmov (na primer *Lahkonoga parada* (Footlight Parade) (Busby Berkeley in Lloyd Bacon, 1933), ki so eksplicitno podpirali politiko demokratskega predsednika Franklina D. Roosevelta. Konec šestdesetih let so nekaj prostora družbeno kritični kinematografiji namenili tudi pri Paramount in United Artists.

Da je Hollywood vedno bolj *woke*, priča tudi naraščajoč delež filmov, kjer se v glavnih vlogah namesto še do pred kratkim običajnih belih moških igralcev pojavljajo ženske, Afro-, Latino- in azijski Američani in podobno. V konservativno politično srenjo ti premiki vnašajo veliko nezadovoljstva, pri čemer mnogi komentatorji iz tega političnega tabora tudi trdijo, da je vdor *wokizma* eden od ključnih razlogov za serijo nedavnih komercialnih neuspehov velikih hollywoodskih blockbusterjev. Stvari seveda niso tako zelo preproste: če ne drugega so za težave Hollywooda (in vseh drugih filmskih industrij) verjetno krive zlasti spremenjene gledalske navade občinstev in popularizacija različnih streaming platform, ki nam omogočajo, da filmske in televizijske vsebine spremljamo od doma. Res je sicer, da je bilo v zadnjem času nekaj malo bolj progresivnih zasedb vlog tudi neposrečenih, toda spet po tretji strani: ne nujno vedno. Primer je animirana trilogija *Spider-Man: Potovanje skozi Spider-svet* (Spider-Man: Across the Spider-Verse) (Joaquim Dos Santos, Kemp Powers in Justin K. Thompson (2023) v koprodukciji Columbia Pictures, Marvel Entertainment un Sony Pictures Animation), kjer se v glavnih vlogah namesto enega samega belskega moškega junaka (klasičnega Spider-Mana) pojavlja skupina *spider*-predstavnikov različnih družbenih manjšin. Med njimi so latino fant, belsko dekle, ki obožuje temnopolto Angelo Davis¹⁰² *lookalike* mentorico, neprilagojen punker in indijski frajer. Ključno pri vsem skupaj je, da vsi ti junaki delujejo kot skupnost, kar je ekspliciten izziv nemara osrednji vrednoti neoliberalnega kapitalizma, individualizmu, (in vzporedno s tem poklon socializmu), predvsem pa je v kontekstu naše razprave pomembno, da je takšna raznolika (diverse) zasedba vlog učinkovita ne le v politično, ampak tudi filmsko: *Spider-Man: Potovanje skozi Spider-svet* je verjetno daleč najboljši celovečerec, ki je bil kadar koli posnet na temo Spider-Mana.

Se pa v tej povezavi pojavlja načelna dilema: če so politična orientacija velikih studiev in vsebinski poudarki njihovih filmov vedno bolj progresivni, lahko za omenjena zasedanja vlog sploh še trdimo, da so opozicijska? Vsaj na ravni razširjenosti in navsezadnje popularnokulturnega vpliva se namreč zdi, da je to nov *mainstream*. Mogoče se bodo stvari obrnile tudi v kakšno drugo smer, seveda, ampak če izhajamo iz fenomena Barbenheimer, ki je bil leta 2023 daleč največji, najbolj odmeven in komercialno tudi najbolj uspešen popularno kulturni pojav, se vseeno zdi, da je Hollywood, ta epitom kulturne konvencije, vedno bolj *woke*.

102 Angela Davis je znamenita militantna aktivistka, ki je s svojim delom močno prispevala k uveljavljanju radikalnih političnih idej, feminizma, afroameriških študij in podobno. Bila je tudi članica Ameriške komunistične partije in Črnih panterjev (Black Panthers Party). Leta 1997 je ustanovila *Critical Resistance*, organizacijo, ki si je prizadevala za odpravo t. i. »zaporniško-industrijskega kompleksa«.



Prizor iz nadaljevanke *Princ iz Bel-Aira* (*The Fresh Prince of Bel-Air*) (Andy Borowitz in Susan Borowitz, 1990–1996)

K bolj emancipatornim reprezentacijam se je začela premikati tudi televizija. Med prvimi izstopajočimi primeri sta bili dve veliki in predvsem zelo priljubljeni seriji iz osemdesetih in devetdesetih let, *Huxtablovi* (*The Cosby Show*) (Bill Cosby, Ed Weinberger in Michael J. Leeson, 1984–1992) in *Princ iz Bel-Aira* (*The Fresh Prince of Bel-Air*) (Andy Borowitz in Susan Borowitz, 1990–1996). V obeh primerih so avtorji s prikazi harmoničnih, ljube-

čih in navsezadnje tudi materialno uspešnih afroameriških družin poskušali izzvati uveljavljene reprezentacije teh družin kot že v jedru nefunkcionalnih (kar je bila pogosta podmena v popularnih tekstih pred tem). Tem serijam je sledila serija podobnih, tako da zadnje raziskave poročajo v visoki stopnji etnične, rasne, spolne itn. diverzifikacije v aktualni produkciji (glejte na primer: Ramos, 2024). Zavedati se je sicer treba, da to še ne pomeni, da je zdaj s prevladujočimi reprezentacijami vse v redu, tako da je analiza reprezentacij še vedno aktualna. Posebno vprašanje je tudi pristop k analizi, ki se v študijah, kot jih navaja Ramos, vedno bolj zvajajo na vprašanje deležev predstavnikov različnih družbenih skupin v različnih vlogah – torej števil. To kar v resnici šteje so namreč pomeni, saj številke same po sebi ne pomenijo veliko. Lahko bi imeli na primer tekst, v katerem se pojavljajo pretežno ženske, pa to še ne bo nujno pomenilo, da je tekst zares emancipatoren, saj bi lahko bile te ženske prikazane tudi na stereotipne ali omalovažujoče načine. V kulturnih študijah se sicer tega zavedamo in k analizi običajno pristopamo s pomočjo metodoloških pristopov, ki jih zanimajo zlasti pomeni (več o tem v nadaljevanju), tako da to dilemo omenjamo zlasti v povezavi s širšo razpravo v družbi o reprezentacijah, ki se vse prepogosto zважа na omenjeno vprašanje deležev oziroma števil. Nekoliko je to sicer povezano z dejstvom, da v Združenih državah Amerike, kjer se v zadnjih letih razprave o teh temah razplamtevajo še posebej živahno, humanistika nima takšnega ugleda »resne znanosti« kot ga imajo naravoslovje in tisti segmenti družboslovja, ki se naslanjajo na bolj naravoslovne pristope.

6. METODE KULTURNIH ŠTUDIJ

Vprašanje metodologije je nekoliko drugačno od do tega mesta obravnavanih tem, ki so bolj vezane na teoretske in konceptualne okvire, s pomočjo katerih lahko mislimo kulturo. Vseeno pa je pomembno: tako kot druge znanstvene discipline tudi kulturne študije delujejo na način sodelovanja med teoretsko refleksijo in empiričnimi raziskavami. Medtem ko teorija raziskovanje usmerja k novim vprašanjem, temam in možnim interpretacijam, raziskovanje s svojimi ugotovitvami teoretske razmisleke potrjuje oziroma zavrača, s tem pa jih tudi spodbuja k morebitnim novim idejam in konceptualizacijam. Posebnost kulturnih študij v primerjavi z večino drugih disciplin je zgolj ta, da so metodološko zelo odprte, kar pa seveda ne pomeni, da raziskovanje na tem področju ni

utemeljeno na jasnih oziroma čvrstih metodoloških izhodiščih. Več o tem v nadaljevanju, v tem uvodnem odstavku le še pojasnilo, da se vprašanja metode lotevamo po obravnavi poststrukturalizma, saj metodološka načela kulturnih študij v veliki meri izhajajo iz predpostavk o konstruiranem značaju družbene resničnosti, ki so se oblikovale zlasti v tem teoretskem okviru. Poglejmo podrobneje.

Najbolj temeljna vprašanja o izvoru, strukturi in o metodi znanstvenega spoznavanja obravnava posebno znanstveno področje, ki ga imenujemo epistemologija. Če govorimo o poststrukturalistični epistemologiji, lahko torej rečemo, da jo zaznamuje zlasti *nasprotovanje realistični epistemologiji*. Tu gre za podrobnost, da *poststrukturalistična* oziroma *postpozitivistična epistemologija* v nasprotju z večino drugih epistemologij *dvoimi v možnost objektivnega spoznanja sveta* (primerjajte: Barker, 2000: 26, Schwandt, 2000: 197–203). Razlog za to so načela de Saussurovega strukturalizma, po katerih med posamezniki_ in svetom, ki ga spoznavamo, vedno stoji jezik, ki pa v nasprotju z zdravorazumskimi predstavami nikakor ni preprost odraz resničnosti okrog nas, ampak avtonomna struktura, ki deluje po logiki binarnih diferenc. V praksi to pomeni, da z uporabo jezika svet spoznavamo skozi mrežo arbitrarnih pojmov, tako da je naše mišljenje neogibno omejeno oziroma do resničnosti kot takšne (stvari_-kot-so-v resnici (Kantovske *Dinge an sich*) preprosto nimamo dostopa. Ključno pri tem je, da iz jezika ne moremo stopiti, tako da je iz strukturalistične perspektive še največ, kar lahko naredimo, to, da se zavedamo, da so naša spoznanja vsaj do neke mere omejena. Poststrukturalisti so temu poudarku dodali še opozorilo, da je jezik (s tem pa tudi naše vedenje) vedno tudi vpet v različna razmerja moči, tako da moramo biti pozorni še na ta vidik. Konkretno to pomeni, da se moramo zavedati, da naše analize družbene resničnosti v nobenem primeru niso – ne morejo biti! – objektivne: gre zgolj za *interpretacije*, ki seveda poskušajo biti čim bolj utemeljene in reflektirane, vseeno pa na status objektivne resnice ne morejo pretendirati. Za kulturne študije bi lahko v tej povezavi rekli, da so kritične ne le v že večkrat omenjenem smislu osredotočanja na različne vidike družbenih neenakosti, temveč tudi v malo bolj splošnem Kantovskem smislu *kritične filozofije*, ki se zaveda omejitev svojih lastnih spoznavnih možnosti. Strogo gledano bi to seveda lahko veljalo za znanost na splošno (še posebej, če upoštevamo spoznanja cele vrste filozofov_ znanosti, naravoslovcev_ in podobno (Thomas Kuhn in njegov koncept znanstvene paradigme, Einsteinova relativnostna teorija, Gödlov teorem nepopolnosti, Heisenbergov princip negotovosti itn.)), toda v kulturnih študijah, ki se v veliki meri vrtijo okrog analiz diskurzov, to seveda velja še toliko bolj.¹⁰³

103 Za več o razpravi o pomenu poststrukturalistične epistemologije za kritiko diskurzov oziroma ideologije glejte na primer: Barker, 2002: 45–65.

Zavedanje spoznavnih omejitev, ki raziskovalce_ na področju kulturnih študij vodi k spoznanju, da so naše interpretacije zgolj interpretacije – in ne objektivna spoznanja –, pa ne pomeni popolne poljubnosti. Svet namreč lahko spoznavamo tudi s pomočjo interpretacij. Te seveda niso nikoli objektivno (nujno) veljavne ali pravilne, vseeno pa nam načelo *diskurzivne racionalnosti* omogoča, da se tudi v tem okviru premikamo od slabših k boljšim razlagam, kar je tudi pomembno. Pričakovati je namreč mogoče, da se bodo v dialogu različnih interpretacij uveljavile zlasti tiste, ki so najbolj prepričljive (pa čeprav ne nujno popolnoma objektivno veljavne), ne pa da so vse enako dobre. Naloga znanosti v tem kontekstu torej ni produkcija objektivnega znanja, saj to očitno ni mogoče, ampak razvoj interpretativne občutljivosti (dobrih interpretacij), ki se bo kompleksnemu dogajanju v svetu – če ga že ne more prijeti v celoti – vsaj približala.

Izhajajoč iz tovrstnih epistemoloških načel, raziskovalci_ na področju kulturnih študij navadno niti ne poskušamo oblikovati absolutno veljavnih trditev. Večji del raziskav so interpretacije različnih podatkov in opažanj, ki si želijo spodbuditi čim bolj reflektirano razpravo o njihovem pomenu (primerjajte: Barker, 2000: 26; Slack, 1997: 113). Tovrstna mehka, interpretativna epistemologija kulturnih študij je sicer pogosto deležna kritik, na primer da je v tej luči težko opravičiti nujnost oziroma utemeljenost različnih emancipatornih zahtev (podrejenost žensk, rasnih manjšin, homoseksualcev idr. se lahko iz poststrukturalistične perspektive pokaže kot zgolj ena od možnih interpretacij resničnosti). Toda poststrukturalistično usmerjeni avtorji_ pri svojih analizah razmerij med procesi označevanja in družbeno močjo pri objektivnih veljavnosti svojih zahtev niti ne vztrajajo. Po njihovem prepričanju namreč družbeno angažiran projekt oblikovanja emancipatornega védenja ne izhaja iz načel absolutne veljavnosti, saj je utemeljen povsem pragmatično na načelu – pravičnosti (Barker, 2000: 27). Pomembno je tudi, da ideja interpretativne odprtosti – kot smo že omenili – ne pomeni spoznavne poljubnosti, temveč izhodišče za to, da se bodo v dialogu različnih pogledov izoblikovale takšne interpretacije, ki bodo iz vseh možnih strani najbolj prepričljive.

Toda to so zgolj splošna epistemološka načela, ki raziskovalce šele usmerjajo k različnim konkretnim raziskovalnim postopkom in metodam. Kakšne so torej raziskovalne metode kulturnih študij znotraj tega splošnega poststrukturalističnega epistemološkega okvira?

V družboslovju in humanistiki ločujemo med dvema osnovnima metodološkima pristopoma. Na eni strani so *kvantitativne* metode, ki se pri nabiranju podatkov se opirajo na metode, ki omogočajo zajem velike količine podatkov (ankete, veliki besedilni korpusi ipd.) in ki jih zanimajo

predvsem različne povezave (korelacije) med spremenljivkami. Na drugi strani so *kvalitativne* metode, ki jih v prvi vrsti zanima razumevanje *pomenov*, ki jih posamezniki_ oblikujemo v svojem vsakdanjem življenju (Marshall, 1994: 432). Tu je treba razumeti, da oba pristopa izhajata iz – nekoliko poenostavljeno rečeno – dveh različnih epistemoloških predpostavk. Medtem ko kvantitativne metode predpostavljajo neke vrste »objektivni« obstoj različnih družbenih pojavov in odnosov, ki jih je treba z dovolj natančnim znanstvenim inštrumentarijem zgolj »izmeriti« (temu pravimo *epistemološki realizem*), kvalitativne metode gradijo na podmeni, da družba ni sestavljena iz »objektivnih« dejstev, ampak iz nikoli končnega procesa interpretacij in podeljevanj pomenov, ki potekajo v interakcijah med posamezniki_ (*epistemološki konstruktivizem*). Ker so ti procesi interpretacij in ustvarjanja pomenov dinamični in nikoli končani, jih je seveda težko izmeriti, zato se avtorji_, ki uporabljajo kvalitativne metode, namesto merjenja naslanjajo zlasti na postopke, ki te procese pomagajo *razumeti*.

Pri čemer velja, da se ta dva pristopa ne izključujeta nujno. Tudi uporabniki_ kvantitativnih metod na primer pogosto priznavajo, da lahko s svojimi inštrumenti pojasnijo zgolj nekatere vidike kompleksnega dogajanja v družbi. Če vzamemo za ilustracijo občutenje zadovoljstva z življenjem, lahko rečemo, da je mogoče s kvantitativnimi metodami ugotoviti povezave med občutkom zadovoljstva z življenjem in različnimi drugimi spremenljivkami (na primer starostjo, spolom, izobrazbo, drugimi stališči itn.), da pa je to vseeno omejeno, saj posamezniki različnih skupin (kaj šele kultur!) zadovoljstvo z življenjem razumejo na zelo različne načine. V tem kontekstu je težava tako to, da lahko z uporabo zgolj kvantitativnih metod primerjamo neprimerljivo (ali vsaj ne povsem primerljivo), kot tudi to, da s tem, ko izmerimo različne povezave med posamičnimi spremenljivkami, še vedno ne vemo, kaj posameznikom_ – če ostanemo pri tem primeru – zadovoljstvo z življenjem sploh pomeni. Kvalitativne raziskave na drugi strani veliko povejo o kompleksih pomenih različnih pojavov, so pa šibke pri razbiranju konkretnih vzročno-posledičnih relacij. Skladno s tem se že nekaj časa uveljavlja načelo *triangulacije* kombinacije kvantitativnih in kvalitativnih metod, čeprav je res, da se kulturne študije še vedno naslanjajo zlasti na kvalitativne metode. Tu seveda ne gre za prepričanje, da bi bile kvalitativne metode same po sebi nujno boljše, ampak za preprosto dejstvo, da je predmet analize v kulturnih študijah (teksti, pomeni, interpretacije) tak, da ga je v večini primerov preprosto nemogoče »izračunati«: lahko ga zgolj razumemo, interpretiramo, reflektiramo in podobno, kar pa nam omogočajo zlasti kvalitativne metode. Barker v tem kontekstu izpostavlja tri sklope kvalitativnih metod, ki so v kulturnih študijah najbolj razširjeni:

- *etnografija*, iz antropologije izhajajoč holističen (celosten) opis različnih kultur s pomočjo intenzivnega terenskega dela, pri čemer raziskovalce_ zanimajo zlasti pomeni in vrednote, ki te kulture kot »celostne načine življenja« sploh držijo skupaj (tu pridejo v poštev metode opazovanja z udeležbo, oralne zgodovine, globinski intervjuji, avtoetnografija in podobno);
- *analiza tekstov*, iz poststrukturalizma izhajajoči postopki, ki jih zanimajo pomeni, ki jih proizvajajo različni teksti, ter vprašanje, kako so vanje vpisana razmerja moči (metode kot so na primer: semiologija, analiza vsebin, narativna analiza, analiza žanrov, analiza avtorjev, diskurzivna analiza, dekonstrukcija in podobno); ter
- *receptijske študije*, ki temeljijo na Hallovem opozorilu, da občinstvo tekstov nikoli ne razume (razkodira) povsem enoznačno, saj jih posamezniki_ vedno interpretiramo skladno s svojimi različnimi osebnimi zgodovinami (izkušnjami), kulturnimi kompetencami, interesi, vrednotami itn.; receptijske študije torej poskušajo identificirati množico različnih dejanskih branj tekstov in morebitne razlike med njimi povezati z različnimi družbenimi konteksti (kot so na primer razred, spol, etnična pripadnost itn.) (Barker, 2000: 27–34) (v tej povezavi se običajno uporabljajo metode kot so opazovanje občinstev, polstrukturirani intervjuji, fokusne skupine in podobno).

Poleg teh seveda obstajajo še druge metode, toda omenjeni trije sklopi lepo povzemajo splošen razpon raziskovalnih pristopov, ki prevladujejo v kulturnih študijah. Tu sicer velja še enkrat opozoriti, da v kulturnih študijah kvantitativne metode niso izključene v celoti. Pertti Alasuutari je v svojem delu na primer pokazal, kako je mogoče za analizo različnih aspektov kulture uporabljati tudi kvantitativne metode, pa čeprav v nekoliko omejenih kontekstih (Alasuutari, 2000: 130 in naprej). Kvalitativna metodologija nam lahko tako ponudi razmeroma »objektivne« podatke o strukturi vzorca, ki ga analiziramo, o pravilnostih znotraj dobljenih rezultatov in podobno, te podatke pa je potem mogoče spet kombinirati s kakšnimi bolj kvalitativnimi pristopi.

Vzemimo za ilustracijo gledanje televizije. Gre za temo, ki se je v kulturnih študijah običajno lotevamo s kvalitativno metodologijo, na primer z opazovanjem z udeležbo (kako družina gleda televizijo, kdo ima v rokah daljinca itn.), poglobljenimi intervjuji in podobno. Toda tako dobljene rezultate je možno tudi klasificirati v določene kategorije in jih v tej obliki (kvantitativno) križati z objektivno merljivimi spremenljivkami (razred,

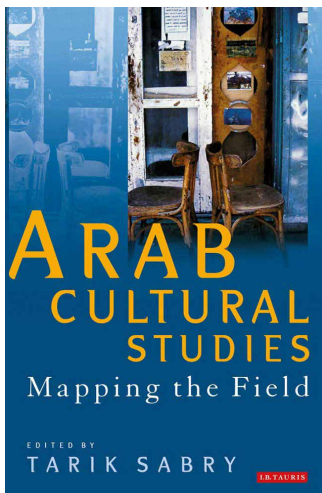
spol, izobrazba itn.): po tej poti lahko pridemo do ugotovitev, ki nam zgolj na osnovi kvalitativnega raziskovanja ne bi bili dostopni. To seveda velja še toliko bolj, ker je v kulturnih študijah vprašanje različnih družbenih kategorij (ravnokar omenjenih razreda, spola, izobrazbe in podobno) zelo pomembno. Navsezadnje je verjetno zdaj že jasno, da so tudi povsem abstraktni kulturni koncepti v resnici zgolj izraz različnih objektivno obstoječih družbenih razmerij. Že omenjen primer je kategorija *okusa*, ki smo jo omenjali v enem od prvih poglavij. Čeprav gre za na prvi pogled povsem subjektivno estetsko kategorijo, se je francoskemu sociologu Pierru Bourdieuju s povsem kvantitativno metodologijo posrečilo pokazati, da je okus v resnici zgolj medij artikulacije zelo konkretnih razrednih pozicij (glejte: Bourdieu, 1994). Skladno s tem lahko sklenemo, da je tudi v kulturnih študijah mogoče prej kot o popolnoma enostranskem zanašanju na kvalitativne metode govoriti o obstoju kontinuuma med kvalitativnim in kvantitativnim raziskovanjem (Alasuutari, 2000: 131; glejte tudi: Stokes 2008: 2–4) oziroma da se tudi na tem področju ne bi smeli bati tabel in drugih podobnih, običajno s statistiko povezanih pripomočkov (Alasuutari, 2000: 117). Povsem legitimno je na primer, če kvalitativno pridobljene podatke razvrstimo v različne kategorije po tabelah, saj takšne tipologije lahko prispevajo k večji preglednosti ugotovitev, interpretativni jasnosti in zastavljanju novih raziskovalnih vprašanj.

In še nekaj: če za raziskovalni postopek na splošno velja formula UMRR,¹⁰⁴ tj. da svoje raziskovalne rezultate predstavljamo tako, da v *uvodu* najprej artikuliramo problem, potem pa v nadaljevanju izberemo in pojasnimo *metode*, ki smo jih uporabili za analizo, predstavimo *rezultate* in končno o pomenu rezultatov tudi *razpravljamo*, je za kulturne študije pogosto značilno to, da se raziskovanje prične z analizo nekaj zanimivih primerov, potem pa šele ugotovitve iz teh prvih in začasnih analiz pripeljejo k oblikovanju pravih oziroma bolj natančno opredeljenih raziskovalnih vprašanj (Alasuutari, 2000: 183). Predmet, ki nas zanima – kultura – je namreč vse preveč difuzen in neoprijemljiv, da bi se mu lahko vedno približevali z jasnimi in in že vnaprej znanimi pristopi; v resnici je pogosto potrebno najprej poskusiti nekaj možnosti, predno najdemo pravo oziroma povedano drugače: v kulturnih študijah so vedno dobrodošle izvirnost, inovativnost in improvizacija, tako da to velja tudi za načrtovanje raziskovalnega formata.

104 Prevod iz angleščine, v kateri se uporablja kratica IMRD (Introduction, Methods, Results, Discussion).

7. KRITIKA »BRITANSKOSTI« KULTURNIH ŠTUDIJ IN NJIHOVA INTERNACI- ONALIZACIJA

Skladno z namenom predstavitve ključnih raziskovalnih področij, analitičnih pristopov in teoretskih okvirov kulturnih študij smo v prejšnjih poglavjih govorili zlasti o najpomembnejših *britanskih* avtorjih in teorijah. Razlog za to je, da so kulturne študije nastale v Veliki Britaniji in so bile večji del svoje zgodovine tudi vezane na ta prostor. Vseeno pa to ne pomeni, da so kulturne študije nekaj, kar je inherentno britansko.



Internacionalizacija kulturnih
študij: arabske kulturne študije

Ravno nasprotno: številni avtorji_, ki ne izhajajo iz Velike Britanije, že dolgo prevzemajo analitične nastavke, ki so nastali na birminghamskem Centru za preučevanje sodobne kulture oziroma drugih sorodnih britanskih institucijah, za analizo lastnih kulturnih okolij, pri čemer to nikakor ne pomeni nekritičnega in neselektivnega prevzemanja obstoječih analitičnih inštrumentov. Pogosto gre za dialoško izposojanje obstoječih izhodišč, ki v novem okolju tudi vodijo k novim spoznanjem, ta pa se na koncu vračajo k svojemu izvoru kot spodbude za nove teoretske preboje. Na tej sledi so v zadnjih desetletjih nastale številne »lokalne« podružnice britanskih kulturnih študij, ki uveljavljene koncepte uporabljajo za analizo lastnih kulturnih razmer in ki tudi generirajo množico lastnih spoznanj.

Internacionalizacija kulturnih študij pa vseeno ni vedno potekala popolnoma harmonično. Ena od prvih ključnih spodbud za internacionalizacijo je bila na primer razmeroma ostra polemika z britanskim intelektualnim središčem.

Britanske kulturne študije so dolgo predstavljale pomemben raziskovalni navdih tudi za avtorje_ iz drugih okolij, saj s svojimi kritičnimi in neortodoksnimi obravnavami spodbujajo učinkovito tematizacijo različnih kulturnih pojavov in procesov tudi zunaj kraja svojega nastanka. Toda spet po drugi strani so nebritanski avtorji_ kmalu ugotovili, da britanske kulturne študije kljub svojim politično naprednim načelom v številnih pogledih temeljijo na problematičnih *anglocentričnih* predpostavkah ali celo predsodkih. Skladno s tem se je postopoma oblikoval blok kritičnih glasov, ki je te predpostavke problematiziral.

Ključni očitek britanskim kulturnim študijam je povezan z že omenjenim implicitnim *anglocentrizmom*. Po prepričanju kritikov_ namreč prav tako kot Velika Britanija edina nima natisnjene imena države na poštah znamkah (ker so Britanci_ začeli znamke uporabljati prvi, se jim zdi, da se naj z označevanjem držav na znamkah ukvarjajo drugi), tudi britanske kulturne študije vse prepogosto izhajajo iz vase zagledanega zanimanja za zgolj svojo lastno kulturo (Turner, 1996: 324). Implicitna predpostavka pri tem je, da so analize britanskih tekstov matrika, s pomočjo katere je mogoče analizirati tudi vse ostale tekste, toda dejstvo je, da med teksti iz različnih okolij obstajajo pomembne razlike, ki bi lahko

pripeljale tudi do povsem drugačnih ugotovitev. Primer so mladinske subkulture, ki so jih, kot smo videli, na Birminghamskem centru dolgo razumeli kot obliko simbolnega odpora razredni hegemoniji, na Japonskem pa obstajajo bolj ali maj identična gibanja (punkerji_, rockabilly_, emoti_ in podobno), vendar brez kakršnih koli političnih razsežnosti: to kar japonsko mladino očitno privlači, so zlasti slogi sami po sebi, ne pa njihova morebitna vsebina ali sporočilnost. Ker simbolnega odpora razredni hegemoniji v tem kontekstu očitno ni, britanskih konceptualizacij subkultur torej ne moremo jemati kot neke vrste univerzalne pojasnitve.

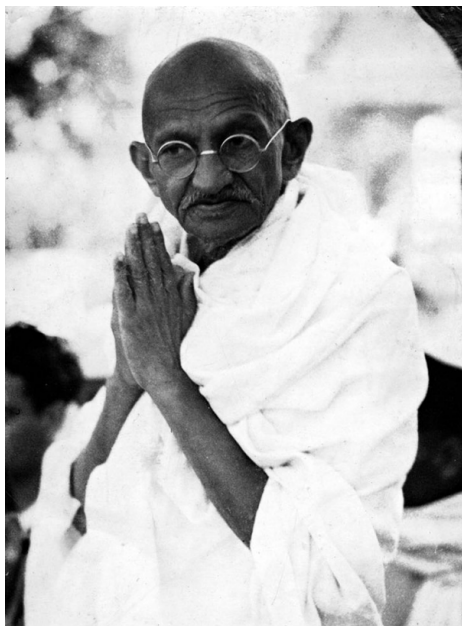


Japonski rockabilly iz Harajuku četrti v Tokiju

Nebritanski avtorji_ so večkrat opozorili tudi na pretirano osredotočenost britanskih kulturnih študij na razredne določitve kulture, saj je naj bi bila ta izraz posebnih britanskih razmer, ki zunaj tega konteksta nimajo tako velikega pomena.¹⁰⁵ Tu sicer velja poudariti, da te kritike danes niso več tako zelo pogoste, saj so se kulturne študije v zadnjih desetletjih spet pomaknile v bolj izrazito marksistično smer, tu pa je razred seveda osrednja kategorija. Plus da je globalna prevlada neoliberalnega ekonomskega modela vprašanje (povečujočih se) kulturnih razlik naredila za spet (oziroma vedno bolj) aktualno. In še: čeprav so britanski pisci_ postopno priznali tudi pomen drugih hierarhij v družbi (spolnih, rasnih, etničnih itn.), ostaja dejstvo, da med raziskovalci_ še vedno prevladujejo beli moški srednjega razreda, heteroseksualci in podobno (Sardar in van Loon, 1997: 52). Razmeroma počasno odkrivanje in upoštevanje glasov marginaliziranih skupin, še posebej temnopoltih Britancev (glejte: Diawara, 1996: 300 in naprej), je vsekakor madež na zgodovini kulturnih študij.

Izkazalo se je torej, da konceptov, ki so nastali v Veliki Britaniji, ni mogoče premeščati v druga okolja, ne da bi se pri tem izgubljala njihova spoznavna vrednost (primerjajte: Grossberg, 1996). Ideje in analitični pristopi, ki so nastali v britanskem kontekstu, so sicer uporaben impulz, ki lahko raziskovalce_ senzibilizira za številna pomembna vprašanja in teme, toda njihovo nekritično in nemodificirano presajanje v drugačna okolja

105 Velika Britanija je prva država, ki se je industrializirala, tako da je razumljivo, da so tam iz kapitalizma izhajajoče razredne delitve zelo dobro učvrščene. Toda to ne velja nujno za ves svet – vsaj ne v enaki meri.



Mahatma K. Gandhi

je lahko nevarno, saj so koncepti pogosto smiselni ali celo veljavni zgolj v okolju svojega nastanka. Skladno s tem so se na različnih koncih sveta začele oblikovati različne lokalne različice kulturnih študij, ki britanske analitične nastavke kombinirajo z lastnimi kulturnimi konteksti in intelektualnimi tradicijami.

Med najbolj zanimivimi primeri so Indija oziroma *južnoazijske kulturne študije*, kjer raziskovalci v analitični aparat kulturnih študij vpeljujejo tudi različne elemente tradicionalne indijske misli. Med njimi so dvom v moč razuma, nasprotovanje materializmu, spoštljiv odnos do narave in podobno ki pa niso pomembni kot zgolj obogatitev teoretskih okvirov discipline, ampak tudi kot pripomoček, ki odpira možnosti za nove tematizacije kolonialne izku-

šnje. **Ashis Nandy**, psiholog in kulturni kritik, je na primer s pomočjo teh konceptov postavil tezo, da žrtev velikih zahodnih idej o znanosti, razumu, napredku in nacionalni državi niso zgolj zdaj že nekdanje evropske kolonije v Aziji, Afriki in Latinski Ameriki, ampak tudi zahod sam, saj kolonializem kot eden izmed izrazov teh idej ni vodil zgolj k nasilju nad koloniziranimi ljudstvi, ampak je dehumaniziral tudi imperialne države same. Dejanja nasilja in zatiranja, ki so potrebna za vzpostavitev in ohranjanje kolonij, se namreč po Nandyju kolonizatorjem vračajo, saj mora njihova javna kultura, če hoče ohraniti status imperialne sile, v sebi zatreti nežnost, sočutje, introspekcijo in podobno, s tem pa sama sebe oropati možnosti duhovne širine in globine (Sardar in van Loon, 1997: 84–85). Južnoazijske kulturne študije se naslanjajo tudi na ideje znamenitega indijskega borca za neodvisnost, **Mahatme K. Gandhija**.

8. NOVI ČASI?

8.1. Modernost

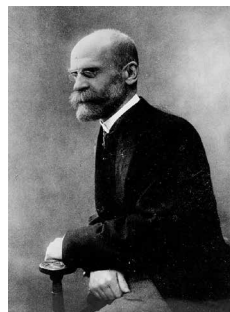
Eno od osnovnih vprašanj pri vsakem razmišljanju o družbah je vprašanje njihovega razvoja skozi čas. Danes na primer obstaja visoka stopnja strinjanja o tem, da živimo v modernih družbah, ki se močno razlikujejo od tradicionalnih. Pri čemer je za moderne družbe značilna – ta poudarek je za nas še posebej pomemben – tudi posebna moderna kultura. Med najbolj znanimi poskusi konceptualizacije teh posebnosti je

razlikovanje med *skupnostjo* (Gemeinschaft) in *družbo* (Gesellschaft),¹⁰⁶ ki ga je predlagal nemški sociolog **Ferdinand Tönnies**. Tradicionalne skupnosti (Gemeinschaften) naj bi zaznamovali zlasti močni občutki povezanosti, tako so tu družbene interakcije v veliki meri usmerjene k ohranjanju teh povezav. Konkretno gre za različne mehanizme družbenega nadzora (skupna morala, ki pomeni, da posamezniki_ vrednotijo dejanja na enake načine; pritiski k prilagajanju oziroma izključevanje vseh tistih, ki izstopajo oziroma za katere skupnost presoja, da jo ogrožajo, in podobno) (Tönnies, 1987 235–236). Če naj bi bilo torej za skupnosti značilno podrejanje posameznikov_ skupnostim, naj bi bile družbe (Gesellschaften) po Tönniesu ravno nasprotno usmerjene k posameznikom_: ti naj bi tu svobodno zasledovali svoje lastne ekonomske, osebne, ustvarjalne in druge cilje, pri čemer družba s svojimi institucijami, kot so na primer zakoni, policija, zapori in podobno, zgolj skrbi, da pri tem upoštevajo sprejeta pravila igre (Tönnies, 1987: 237–241) oziroma povedano preprosto: medtem ko naj bi bile skupnosti usmerjene h kolektivu in gojile zlasti kolektivistične vrednote, naj bi bile družbe usmerjene k posameznikom in gojile vrednote individualizma. Ker naj bi bile družbe (Gesellschaften) povezane z pojavom kapitalizma, Tönnies tudi pravi, da jih v veliki meri zaznamujejo tudi neosebni monetarni odnosi. Primer je nakupovanje: medtem ko je v tradicionalnih skupnostih monetarna izmenjava osebna (plod dolgih pogajanj (barantanj) med kupcem_ in trgovcem_, pri čemer odnos, ki ga vzpostavi (na primer ob večkratnih nakupih), vpliva tudi na ceno), je v sodobnih družbah ta proces popolnoma neoseben. Povzema ga jasno označena cena izdelkov, ki v praksi pomeni, da kupci osebi na blagajni_ zgolj plačamo zahtevan znesek (pogosto brez besed) in blago odnesemo, če pa nam je cena nesprejemljiva, gremo preprosto drugam.

Francoski sociolog **Émile Durkheim** je na svoji strani razliko med tradicionalnimi in modernimi družbami utemeljil na razliki med *dvema vrstama solidarnosti*. Prva, *mehanska*, naj bi bila značilna za tradicionalne družbe. Tu naj bi prevladovala nizka stopnja delitve dela, se pravi da posamezniki_ delajo podobne stvari na podobne načine. Zaradi tega imajo tudi podobno (kolektivno) zavest (conscience collective), tako da se v družbo sestavljajo povsem mehansko – na osnovi podobnosti in sorodnosti (tako kot se v naravi preproste molekule sestavljajo v spojine). V družbah, kjer je stopnja delitve dela visoka, pa naj bi po Durkheimu prevladovala organska solidarnost. Gre za to, da smo ljudje v takšnih družbah vedno bolj specializirani, s tem pa tudi drug od drugega vedno bolj drugačni (imamo zelo različna znanja, sposobnosti, vrednote itn.), pri čemer pa smo

106 Ker gre za dobro poznano in uveljavljeno razlikovanje, terminov Gemeinschaft in Gesellschaft v tem kontekstu včasih tudi niti ne prevajamo in uporabljamo kar izvorni nemški besedi.

ravno zaradi teh specializiranosti vedno bolj odvisni drug od drugega (glejte: Durkheim, 1990: 87–113). Nekdo, ki piše programe za računalnike, na primer ne more preživeti brez kmeta_, od katerega lahko kupi hrano (oziroma od trgovca_, ki mu to hrano posreduje), pa učitelja_, ki bo izobrazil njegove otroke, policista_, ki mu bo zagotovil varnost in podobno, policist_ (in vsi ostali) pa pri svojem delu potrebujejo računalniške programe, tako da so na svoji strani odvisni tudi od programerjev_.



Émile Durkheim

»Delitev dela vodi k vzajemni odvisnosti posameznikov_« (Durkheim v internetni vir 2)

Visoka stopnja tovrstne organske integriranosti modernih družb pa ne pomeni, da v tem okolju ni izzivov. Raznolikost naših vrednostnih sistemov, ki jo prinaša specializacija, namreč pomeni, da se v takšnih družbah drobijo tudi uveljavljeni okviri konstrukcije smisla, tako da se posamezniki_ pogosto počutimo drug od drugega odtujene in v svojih življenjih ne vidimo smisla (Durkheim je to značilnost modernih družb poimenoval *anomija*. Izraz se nanaša na odsotnost skupnih norm v družbi oziroma na neskladje med uveljavljenimi družbenimi normami in pričakovanji posameznikov_).¹⁰⁷ Sodoben primer anomalije bi lahko bili *inceli* (ljudje, ki so neprostovoljno v celibatu). Gre namreč za pojav, ki je močno povezan ravno s procesi, ki jih omenja Durkheim, saj vedno večja delitev dela z vedno bolj specializiranimi znanji v praksi pomeni, da posamezniki_ živimo vedno bolj v izoliranih simbolnih registrih, od koder se nam drugi_ zdijo nerazumljivi_, nezanimivi_, napačni_ in podobno, tako da s potencialnimi partnerji_ vedno težje najdemo polja skupnih vrednot, zanimanj, življenjskoslogovnih preferenc in podobno.



Sodobno megamesto: Tokio

Karl Marx je, kot smo videli, modernost povezoval zlasti s pojavom nove proizvodne oblike – *kapitalizma*. Ta naj bi družbo razdelila na dve veliki skupni, delavce in kapitaliste, in hkrati proizvedla

107 Za podrobnejšo o anomaliji glejte na primer: Serpa in Ferreira, 2018.

tudi sistem opravičevanja te delitve (v prvi vrsti gre za ideologijo prostega trga, individualne svobode, zasebne lastnine, potrošništva in podobno).

Nekoliko drugače je k vprašanju razlik med tradicionalnimi in modernimi družbami pristopil nemški sociolog **Max Weber**. Po njegovem prepričanju je namreč osrednja značilnost modernosti prevlada formalne na račun vseh drugih oblik racionalnosti. *Formalna racionalnost* (Zweckrationalität) pomeni neosebno preračunavanje stroškov in koristi, pri čemer je Weber trdil, da je z modernostjo ta vrsta racionalnosti prevladala na vseh področjih življenja – od uradnih do zasebnih in celo intimnih –, tako da je v danes vse podrejeno učinkovitosti, predvidljivosti in podobno (Ringer, 2004: 211–224). Primer je kapitalistični podjetnik_, ki ves čas preračunava stroške in koristi različnih ekonomskih operacij. Ključno pri tem je, da ga vsebinske posledice njegovih_ preračunavanj ne zanimajo (na primer slabi delovni pogoji, v katerih delajo njegovi delavci_), saj te v kontekstu formalne racionalnosti preprosto niso pomembne. V tradicionalnih družbah je bila nasprotno veliko bolj pomembna *vsebinska racionalnost* (Wertrationalität), se pravi delovanje skladno z različnimi vrednotami, religioznimi ideali (na primer v islamu skladno z zapovedjo *zekata*, po katerem smo ljudje dolžni pomagati revnim), moralnimi imperativi in podobno. Še en primer je indijanski običaj *potlača*, kjer so pripadniki_ nekaterih plemen iz severozahodne obale ZDA redno ritualno uničevali vse presežno bogastvo. Samo po sebi to namreč nima veliko smisla, vsaj formalno ne, je pa bilo skladno z vrednotami ohranjanja enakosti, vzajemnosti in podobno.



Osrednja institucija, ki strukturira moderne družbe po načelih formalne racionalnosti, je po Webbru *birokracija*. Ta naj bi predstavljala najbolj učinkovito obliko upravljanja kompleksnih sistemov, saj deluje neosebno in po za vse enakih pravilih (nihče nima prednosti zaradi svojega statusa, ali poznanstev, z uradniki_ se ni treba pogajati, prav tako ni tudi jih treba podkupovati in podobno), vseeno pa ni brez slabosti. Po Webbru

naj bi namreč birokracija naša življenja spremenila v labirint (»železno kletko«) različnih struktur, kjer smo izgubili velik del svoje svobode oziroma smo se spremenili v preproste »zobnike strojev«. Še bolj problematično je, da je birokracija učinkovita ravno zato, ker ne deluje po nobenih

vrednotah – zgolj po pravilih in načelu učinkovitosti. To namreč v praksi pomeni, da jo je mogoče uporabiti za karkoli, se pravi tudi za zelo problematične namene.

»Specialisti brez duha, senzualisti brez srca; ta ničnost si domišlja, da je dosegla najvišjo stopnjo civiliziranosti doslej.« (Weber v Internetni vir 3)

Zygmund Bauman je v tej povezavi postavil tezo, da je do holokavsta lahko prišlo šele v družbi z organiziranim formalno-racionalnim birokratskim aparatom, ki je, prvič, tako množično pobijanje sploh lahko učinkovito organiziral (Auschwitz je bil navsezadnje zelo učinkovita tovarna (pa čeprav je proizvajala smrt), in drugič, ki se z vsebino sploh ni ukvarjal (birokratom_ je vseeno, kakšne ukaze izpolnjujejo, pomembno jim je edino, da so pri svojem delu učinkoviti_) (Bauman, 1995).¹⁰⁸

Weber je tudi opozarjal, da prevlada formalne racionalnosti v modernih družbah vodi k izgubi vsebinske orientacije v obliki skupnih vrednot. Te so v tradicionalnih družbah pretežno zagotavljali religiozni sistemi, v modernosti pa je z njimi obračunala znanost. Weber je ta proces, ki ga je sprožilo razsvetljenstvo, poimenoval *odčaranje* (entzauberung) *sveta*, pri čemer pa se je zavedal, da ta proces ni povsem preprost oziroma dober. Razlog za to je, da znanost v svojem epistemološkem okviru ni zmožna ponuditi stabilnega vrednotnega sistema, ki bi bil alternativa religioznim, ki jih spodkopava (glejte: Weber v Giddens, 1995: 45). Znanost je namreč utemeljena na ideji nikoli končanega sosledja spoznanj, kjer stare ugotovitve vedno znova nadomeščajo nove in to *ad infinitum*, kar v praksi pomeni, da je inherentno nestabilna. Obračun z iracionalnimi vrednotnimi sistemi posledično – paradoksalno! – odpira prostor za ponoven vznik kaosa: spopada različnih vrednot in pogledov na svet, se pravi natanko tistega stanja, ki ga je znanost poskusila preseči. Za ilustracijo je verjetno dovolj, če pogledamo okrog sebe: videli bomo ljudi z različnimi političnimi stališči, med seboj izključujoče se vrednote in ideologije, množico teorij zarot, razmah novih duhovnih gibanj,

108 Mimogrede: strah pred še večjim razraščanjem birokracije je bil eden izmed razlogov, da Weber ni bil preveč naklonjen socializmu oziroma komunizmu. Glede destruktivnosti kapitalizma kot utelešenja formalne-racionalnosti ni imel dvomov: družba, ki je utemeljena zgolj na neosebnih kalkulacijah koristi, v praksi vodi k brezobzirnemu izkoriščanju in povečevanju razlik med bogatimi in revnimi. Socializem je v tem pogledu boljši, saj pri regulaciji družbe upošteva tudi vrednote (pravičnost, solidarnost in podobno), skratka deluje po načelih vrednotne racionalnosti, toda Weber se je bal, da je za temeljito (stalno) redistribucijo družbenega bogastva potreben obsežen administrativni aparat (birokracija), ki bo naše življenjske svetove kolonizirala v neslutelih obsegih. Še ena težava je po Webru vprašanje, kako bi birokracija sploh lahko organizirala zadovoljevanje potreb posameznikov_ glede na to, da je potreba subjektivna kategorija. Skratka, nevarnost je, da bo nam bo s pomočjo birokratskega sistema začela potrebe povsem arbitrarno predpisovati kar aktualna oblast (Ringer, 2004:214–220). Weber se je posledično politično nagibal k socialni demokraciji.

prepričanj in podobno, pri čemer bi mnogi drugače misleče še najraje *ukinili* (t. i. cancel culture).

Med nekoliko sodobnejšimi avtorji, ki so poskusili razumeti modernost, je britanski sociolog **Anthony Giddens**. Po njegovem mnenju modernost zaznamujejo štiri institucije, *kapitalizem*, *industrializem*, *spodobnost nadzora* in *obvladovanje sredstev nasilja*, pri čemer odnose med njimi dinamizirajo trije dejavniki: *distanciranje* (medtem ko je v predmodernih družbah prostor zaznamovala fizična in časovna prisotnost, danes ta ni več tako zelo pomembna, kar olajšuje procese racionalne organizacije velikih sistemov (na primer nacionalne države)), *raztelesenje* (odmik družbenih interakcij iz lokalnih kontekstov in njihovo restrukturiranje vzdolž neskončnih časovno-prostorskih lokov (dva ključna vidika tega procesa naj bi bili t. i. *simbolni žetoni* (na primer. denar) in »ekspertni sistemi« (pravo, medicina, mehanika itn.) in *refleksivnost* (procesi so ves čas nadzorovani in se na osnovi povratnih informacij tudi izpopolnjujejo) (Ritzer, 1996: 431–433) Raztelesen značaj modernih sistemov počiva na več pogojih. Med njimi je *zaupanje* v abstraktne sisteme, eksperte in podobno. Druga plat medalje je pojav številnih *tveganj*: (nuklearna vojna, ekološka katastrofa itn.). In končno, na bolj intimni ravni modernost po Giddensu zaznamuje zlasti visoka stopnja *samorefleksije*. Ta lahko povzroča tesnobo (kriza smisla in podobno), vendar pa jo lahko razumemo tudi kot izhodišče za rekonstitucijo smisla na višjih ravneh. Giddens v tej povezavi govori o možnosti *remoralizacije* sodobnih družb. V svojem delu *Transformacija intimnosti* (The Transformation of Intimacy) (1992) v tej povezavi na primer omenja pojav *čistih razmerij* – odnosov, ki so namenjeni sami sebi (in ne zagotavljanju potomstva, ohranjanju posestev, pridobivanju dediščin in podobno, kot je zaznamovalo intimne odnose v predmodernih družbah) oziroma še več: po Giddensu je demokratizacija medosebnih odnosov prispevala tudi k demokratizaciji družbe na makro ravni, saj posamezniki_ vzorce medsebojnega upoštevanja – spoštovanja –, ki jih praticiramo v svojih vsakdanjih življenjih, prenašamo tudi na širše strukturne ravni, na primer v obliki pričakovanj, da bodo politiki komunicirali uvidevno, bili pozorni na različne družbene manjšine in podobno (Giddens, 1992).

Če poskušamo vse te konceptualizacije modernosti sešteti, lahko ugotovimo, da med teoretiki_ obstaja razmeroma visoka stopnja konsenza, da so za moderne družbe značilni razvoj znanosti in s tem povezano zaupanje, da bo znanost rešila ključne probleme na svetu, vključno z vprašanjem končnosti (glejte: de Mul, 1995: 235), industrializacija, individualizem, demokracija, funkcionalna diferenciacija družb in racionalizacija v smislu prevlade formalne racionalnosti. Posebno vprašanje so socialistične družbe, ki nekaterim merilom modernosti ustrezajo (zaupanje v

znanost, industrializacija), spet drugim pa tudi ne (namesto individualizma v socializmu prevladuje vrednota skupnosti (kolektivizem), funkcionalna diferenciacija je omejena (družbeni podsistemi niso popolnoma svobodni), formalno racionalnost dopolnjuje vsebinska in podobno).

8.2. New Times razprava

V kulturnih študijah je, kot smo videli, na bolj splošni teoretski ravni daleč najbolj vplivno marksistično razumevanje družb (delno tudi v povezavi s poststrukturalizmom in teorijo diskurzov). V praksi to pomeni, da je raziskovalna pozornost usmerjena zlasti na izkoriščevalske razredne odnose v kapitalizmu, pri čemer avtorji_ iz tega področja že dolgo upoštevajo tudi druge vidike družbenih delitev: spolne, seksualne, rasne, etnične in podobno. O tem smo že govorili, tako da tega niti ne bi ponavljali, če ne bi bili ti kritični, v veliki meri marksistični poudarki v kulturnih študijah pomembni tudi za razpravo o temeljnem značaju sodobnih družb, ki jo v tem poglavju naslavljamo. Gre za podobnost, da se nekateri avtorji_ iz področja kulturnih študij v osemdesetih letih 20. stoletja začeli opozarjati, da uveljavljena) marksistična razlaga družbene dinamike v kapitalizmu ni več najbolj uporabna, saj so se razmere v dobrih 100 letih, od kar je o tej ureditvi pisal Marx, močno spremenile.



Margaret Thatcher

Argumenti so bili zbrani v zborniku *Novi časi: Spreminjajoči se obraz politike v devetdesetih letih* (*New Times: Changing Face of Politics in the 1990s*), ki sta ga leta 1989 uredila Stuart Hall in Martin Jacques, brati pa jih moramo brati v zgodovinskem kontekstu. Zbornik je namreč izšel v času,

ko je britanska Konservativna stranka pod vodstvom »železne dame« Margaret Thatcher na volitvah nizala zmago za zmago, laburisti_ pa na te uspehe svojih političnih nasprotnikov_ nikakor niso znali odgovoriti. Hall in Jacques sta v uvodniku dogajanje interpretirala v odnosu do širših strukturnih sprememb v družbi, v prvi vrsti procesov *postmodernizacije* in *postfordizacije*. Termina se nanašata na fragmentacijo družbe, izgubo vere v razsvetljenske velike zgodbe in dezindustrializacijo razvitih Zahodnih družb, kjer je zgodnjemoderno družbeno strukturo z množičnim delavskim razredom (modri ovratniki) zamenjala sodobna, kjer prevladuje storitveni razred (beli ovratniki za katere je med drugim značilen premik od tradicionalnih kolektivnih identifikacij k potrošniškemu individualizmu). Hall in Jacques sta v tej povezavi opozorila, bosta klasični marksizem in britanska laburistična stranka s svojo togo usmerjenostjo zgolj na delavski razred na izzive težko odgovorila. Skladno s tem sta pozvala k upoštevanju tudi teh novih procesov in ustreznim teoretskim in političnim prilagoditvam. Ključna vidika v tej povezavi sta po njunem mnenju dva.

- Vprašanje t. i. *novih družbenih gibanj*, manjših političnih skupin kot so bili na primer mirovniki_, ekologi_, ženske skupine, skupine, ki so se borile za pravice istospolnih in podobno. Na političnih levici je namreč dolgo veljalo, da se bodo ob temeljnem družbenem prevratu – proletarski revoluciji – agende vseh teh skupin uresničile tako rekoč same po sebi, tako da jim dolgo niso posvečali veliko pozornosti (do neke mere to velja še danes), Hall in Jacques pa sta nasprotno trdila, da bi bilo treba ta nova družbena gibanja upoštevati ne le kot pomembne točke politične artikulacije aktualnih tem teveč tudi v smislu prilagoditve novi – bolj diferencirani – družbeni realnosti, ker razredni boj ni več edina fronta v prizadevanjih za demokratizacijo družbe in kjer delavski razred mogoče tudi sploh ni več apriorni revolucionarni subjekt.
- Drugi vidik je povezan s potrošništvom. Hall in Jacques sta opozorila, da je potrošništvo v kritični teoriji običajno razumljeno kot zgolj funkcija proizvodnega procesa. V smislu da nenehna rast kapitalistične proizvodnje rabi njej vzporedno rast potrošnje. To po njunem mnenju drži, toda po drugi strani bi se morali kritična teorija in politika zavedati, da ima potrošništvo tudi pomembno ideološko funkcijo, saj se je kapitalizmu z vključevanjem delavskega razreda v sistem potrošništva posrečilo njegovo radikalnost vsaj do neke mere nevtralizirati, tako da delavski razred konec 20. stoletja (in naprej) tudi o tej plati ni več tak, kot ga je razumel Marx. In namesto o revoluciji fantazira o novih avtomobilih. Tako da bi veljalo premisliti, kako ga sploh naslavlјati, še posebej v

kontekstu dejstva, da se velik del tega razreda v konvencionalni levičarski retoriki ne prepozna več (kar je danes, dobrih 30 let po Hallovem in Jacquesovem pisanju, celo še bolj očitno, saj delavci_ vedno redkeje volijo leve stranke oziroma se celo izrazito premikajo v smer skrajne desnice (za Donalda Trumpa so na primer veliki meri glasovali pripadniki nižjih slojev). Po prepričanju Halla in Jacquesa je bila vključitev delavskega razreda v sistem potrošništva celo ena od glavnih ideoloških zmag thatcherjansko/reaganovske *neoliberalne revolucije* v osemdesetih letih.¹⁰⁹ Še ena od podrobnosti je, da potrošništvo kljub vsemu v političnem smislu ni nujno enoznačno slabo: spomnimo se na številne raziskave, ki so pokazale, da posamezniki_ pogosto trošimo ustvarjalno, zunaj pričakovanj in skladno z različnimi lastnimi agendami, na osnovi ustvarjalnega trošenja pa lahko tudi oblikujemo različne subverzivne identitete (povzeto po: Hall in Jacques, 1989).



Nakupovalci na tipični angleški high street

Razprava, ki jo je ustvaril zbornik *Novi časi*, je bila burna. Mnogi avtorji_ so namreč teze o ustvarjalnem potrošništvu razumeli kot zgolj obliko podpore thatcherjanskemu neoliberalnemu projektu razgradnje socialne države in onemogočenju kolektivne delavske revolucionarne

109 Neoliberalna revolucija je termin, s katerim se nanašamo na projekt privatizacije javnega sektorja, razgradnje socialne države, promocije brezobzirnega ekonomskega in vseh drugih individualizmov in podobno, ki je začel v Veliki Britaniji in Združenih državah v osemdesetih letih. Simbol tega projekta je znamenita izjava Margaret Thatcher, da »družba sploh ne obstaja« (glejte: Thatcher, 1987). Njen argument je namreč bil, da smo na svetu zgolj posamezniki_, ki moramo skrbeti sami zase (in ne čakati, da za nas poskrbi država in njene institucije). Neoliberalizem je sicer v vsaj nekaj pogledih v nelagodnem odnosu s progresivno politiko. Gre za podrobnost, da se je cela generacija aktivistov, upornikov in boemov v šestdesetih letih proti kapitalizmu v veliki meri borila v imenu osebne svobode in nepopustljivega individualizma, tj. natanko tistih vrednot, na katerih je pozneje gradil neoliberalizem oziroma še vedno gradi: danes posamezniki_ ne potrebujemo več sistemov zunanje kontrole, saj se v imenu uspeha (ali pa pač zgolj preživetja na trgu) nadzorujemo že kar sami, delamo tako v službi kot tudi doma, merimo svoje spanje in fizične aktivnosti, na družbenih omrežjih s svojimi objavami opravljamo prostovoljno neplačano delo in podobno. Iz sodobne perspektive se je torej pokazalo, da svoboda sama po sebi ne more zagotoviti človeške emancipacije, saj se skupaj s kapitalistično ekonomsko ureditvijo hitro artikulira v sistem internalizirane represije. Na še en – v resnici jih je ogromno – problematičen vidik neoliberalnega prioritiziranja posameznikov_ je opozoril Mark Fisher (2009) s svojimi analizami mentalnih bolezni. Te so namreč pogosto vpliv zunanjih (družbenih) dejavnikov, na primer negotovih služb, stresnih delovnih pogojev, nenehnega tekmovanja na trgu dela in dobrin, kjer v primeru, če nisi dovolj konkurenčen_, hitro propadeš, hkrati pa medicinski diskurzi, priročniki za osebno rast in podobno odgovornost za naše zdravje vztrajno prelagajo izključno na posameznike_. V smislu, da moramo za svoje zdravje poskrbeti sami, na primer s kakovostnim prehranjevanjem, skrbjo za počitek, rekreacijo, jemanjem zdravil in podobno.

akcije. Na nasprotovanje so naletele tudi teze, da razredni boj ni ključna os družbenega izključevanja, s tem pa edina točka, na katero se bi morala osredinjati analiza. Na koncu do razrešitve dilem ni prišlo. Stuart Hall se je na primer začel vedno bolj usmerjati k analizi identitet in s tem povezanim vprašanjem kompleksnih relacij med različnimi marginaliziranimi družbenimi skupinami, družbeno močjo, diskurzi in podobno, mnogi drugi_ pa so temu nasprotno vztrajali pri primatu razredne analize.

Velik del avtorjev_ iz področja kulturnih študij (ter družboslovja in humanistike na splošno) je vsekakor ostal zavezan predpostavki, da je treba družbo analizirati zlasti iz ekonomskega oziroma, bolj natančno, razrednega vidika. Toda spet po drugi strani tudi ta marksistična struja ni mogla v celoti spregledati dejstva, da se je kapitalizem od časov, ko je o njem pisal Marx, v mnogih pogledih spremenil. In da bi bilo mogoče dobro, če bi klasične marksistične podmene nadgradili še s kakšnimi novejšimi koncepti. Med bolj vplivnimi je bil poskus rekonceptualizacije sodobnega kapitalističnega reda kot *imperija*.

8.3. Imperij

Imperij (Empire) je naslov knjige, ki sta jo leta 2000 izdala **Michael Hardt** in **Antonio Negri**. Njuno izhodišče je podmena, da se je v zadnjih desetletjih pojavila popolnoma nova oblika avtoritete in nadzora. Medtem ko sta bili ti dve strukturi v času oblikovanja in konsolidacije kapitalizma (modernosti) povezani zlasti z institucijami suverene nacionalne države, to zdaj več ne drži, saj zadnje vedno bolj nadomeščajo različne nadnacionalne formacije. Po Hardtovem in Negrijevem prepričanju imamo tako danes namesto s sistemom *imperializma*, kjer so nacionalne države tekmovalle med seboj za različna ozemlja, trge in podobno, opravlka z Imperijem.¹¹⁰ Gre za fluidno globalno strukturo, ki je nastala kot posledica součinkovanja različnih institucij, ideologij, ekonomskih relacij in podobno.

Prva od teh naj bi bil *ameriški konstitucionalizem*. Gre za pričakovanje, da lokalna, državna in zvezna oblast ne bodo omejevale političnih in civilnih pravic posameznikov_. To načelo je tudi zapisano v ustavo Združenih držav (zato konstitucionalizem), za Hardta in Negrija pa je pomembno zlasti kot prvi pomembnejši premik v smer *deteritorializacije*

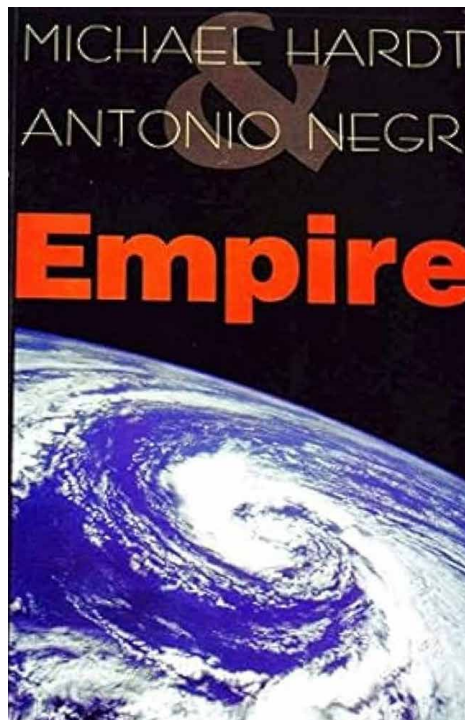
¹¹⁰ Da bi Hardt in Negri svoj koncept Imperija ločila od običajnih razumevanj pojma imperij (na primer Rimski imperij in podobno), ga pišeta z veliko začetnico.

družbe.¹¹¹ V trenutku, ko je avtoriteta oblasti institucij nacionalne države omejena, se namreč odpirajo prostori za različne nadnacionalne povezave.

K eroziji pomena nacionalne države naj bi prispevali tudi valovi migracij, informatizacija družbe in novi komunikacijski tokovi (televizija, internet itn.) (Hardt in Negri, 2000: 284–300), nova razumevanja identitet in razlik (pojav novih družbenih gibanj, nevladnih organizacij itn.) ter razmah postfordističnih proizvodnih oblik (manjša podjetja s prilagodljivimi shemami, start-upi, proizvodnja znakov, uslug in življenjskih slogov namesto fizičnih dobrin in podobno). Te proizvodne oblike so namreč fleksibilne, dinamične in vedno manj povezane z fizičnimi prostori (delo od doma, indijski programerji, ki delajo iz svojih stanovanj za ameriška podjetja itn.). Pomemben dejavnik naj bi bil tudi logika kapitala, ki teži k vedno novim dobičkom, pri čemer prej ali slej trči na meje nacionalne države in jih začenja presegati (Hardt in Negri, 2000: 222–229). Izraz tega so multinacionalne korporacije, ki delajo za globalne trge oziroma so organizirane na način povezav različnih poslovnih enot v več državah hkrati.

»Mogoče najbolj temeljna značilnost suverenosti Imperija je neskončna odprtost prostora. [...] Moderna suverenost, kot se je razvila od 16. stoletja dalje, je prostor dojemala kot zamejen, pri čemer je njegove meje nadzorovala suverena administracija. Moderna suverenost leži ravno na tej meji. V Imperiju pa moč nasprotno logiko svojega reda utemeljuje in obnavlja s širjenjem.« (Hardt in Negri, 2000: 167)

Vendar pa Imperij ne pomeni dokončne zmage fluidnega kapitalizma multinacionalnih korporacij. Hardt in Negri poudarjata, da nove



¹¹¹ Deteritorializacija je koncept, ki sta ga vpeljala Gilles Deleuze in Felix Guattari. Nanaša se na procese razpadanja uveljavljenih organizacij družbenih odnosov – teritorijev – oziroma preseganja njihovih fizičnih in mentalnih meja. Prevzeli so ga mnogi avtorji, vendar pogosto – tako kot Hardt in Negri – v bolj dobesednem smislu krhanja povezav med kulturami in fizičnimi prostori (zemljo).

oblike proizvodnje, komunikacij in nadzora proizvajajo tudi nove oblike subjektivnosti, kjer posamezniki_, politično gledano, nismo več (zgolj) državljani_ suverenih nacionalnih držav z vsemi pripadajočimi pravicami in dolžnostmi, temveč zelo različni subjekti, ki navsezadnje stojimo tudi v zelo različnih odnosih do avtoritet in centrov moči. To skupnost različnih posameznikov_ in skupin Hardt in Negri imenujeta *multituda*, saj sta prepričana, da uveljavljene kategorije, kot so na primer »razred«, »množice« ali »ljudstvo«, že v osnovi predpostavljajo temeljno enotnost oziroma povezanost posameznikov_. Ker naj bi bila ta v resnici zgolj mehanizem opravičevanja potrebe po suvereni nacionalni državi, Hardt in Negri torej raje predpostavljata multipliciteto singularnosti (*multitudo*), ki se politično ne artikulira na osnovi enakega položaja v proizvodnem procesu (kot to velja za delavski razred, ki ga po Marxu sestavljajo vsi tisti posamezniki_, ki so prisiljeni na trgu prodajati svoje delovno silo), temveč na osnovi *skupnega* (*common*): skupnih interesov, pogledov, izkustev in podobno. V kategorijo *multituda* posledično sodijo tako klasični_ delavci_ kot tudi zaposleni_ v storitvenem sektorju, spolne, etnične, rasne in seksualne manjšine, migranti_, nezaposleni_, posamezniki_ brez statusov, brezdomci_, ljudje iz »tretjega sveta« in podobno. Oziroma povedano z drugimi besedami: ravno ker je danes Imperij sam *multituda*, ki proizvaja različne *multituda*, je tudi odpor proti Imperiju *multituda*, ki se bo postopoma koaligirala v heterogeno, a čvrsto koalicijo, ki bo izzvala Imperij (Hardt in Negri, 2000: 393–423).



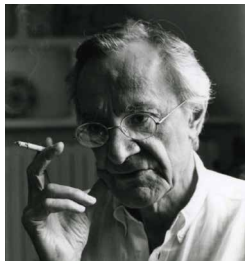
Hardtov in Negrijev poskus konceptualizacije novega revolucionarnega subjekta, *multituda*, je zanimiv in je ob izidu knjige tudi izzval precej odobravanja. Toda oglašali so se tudi kritiki_, ki so opozarjali, da nacionalna država zelo očitno še ni odmrta oziroma da celo doživlja v zadnjem času neke vrste preporod (izbruh ameriškega nacionalizma in intervencionizma po 9. septembru 2001; Trumpovo gibanje *Make*

America Great Again; Ruski imperialistični poskus priključitve Ukrajine itn.). Nekateri kritiki_ so tudi opozorili, da Hardtovi in Negrijevi knjigi izostaja možnost razlikovanja med politično levim in desnim nasprotovanjem državi (Steinmetz, 2003: 209). Nezadovoljni so bili tudi mnogi marksisti_, ki jim ni bilo po godu, da sta avtorja delavskemu razredu odrekla ontološko privilegiran položaj v boju proti sistemu oziroma Imperiju.

Vse do tega trenutka omenjene razprave so se osredotočale zlasti na vprašanje morebitnih sprememb znotraj paradigme modernosti. Dilema je torej bila, ali je modernost v resnici ena sama, usodno zaznamovana s proizvodnim sistemom kapitalizma, ali pa jih je več, tako da bi bilo na primer mogoče razlikovati med obdobji zgodnje industrializacije in liberalizma (konec 18. in začetek 19. stoletja), monopolističnega kapitalizma (približno druga polovica 19. in prva polovice 20. stoletja) in neoliberalno postfordistično družbo decentraliziranih proizvodnih procesov, informacijske in kulturne revolucije in podobno (približno od druge polovice 20. stoletja do danes). Kot smo videli, tako avtorji zbornika *Novi časi* kot tudi Hardt in Negri se nagibajo v to drugo smer, pri čemer so nekateri drugi avtorji to zadnje obdobje opredelili še z nekaterimi drugimi poudarki. Na primer Anthony Giddens s konceptom *pozne modernosti*, Zygmund Bauman s konceptom *tekoče modernosti* in podobno. Toda za nas je na tem mestu pomembnejše nekaj drugega: dejstvo, da so se konec sedemdesetih in v osemdesetih letih prejšnjega stoletja pojavile trditve, da ne živimo več v času takšne ali drugačne modernosti, ampak v kvalitativno povsem novem družbenem redu – postmodernosti. Ta teza je za nas zanimiva, saj se v veliki meri vrti okrog podmene, da teh novih časov ne zaznamuje toliko morebitna nova družbena struktura kot nova kulturna formacija. Poglejmo.

8.4. Postmodernost

Postmodernost je razmeroma širok pojem, ki se lahko nanaša na zelo različne stvari in procese (glejte: na primer Callinicos, 1995; Best in Kellner, 1991: 5–33; Josephson Storm, 2021: 12–13). Ne glede na to v splošnem velja za prelomnico – točko inavguracije koncepta – monografija *Postmoderno stanje* (La condition postmoderne: rapport sur le savoir) iz leta 1979, v kateri je njen avtor, **Jean-Francois Lyotard**, postavil tezo, da je ta nova kulturna formacija povezana zlasti s pojavom nezaupanja v velike zgodbe. Lyotard je svoje argumente razvil v navezi na Wittgensteinov koncept *jezikovnih iger*. **Ludwig Wittgenstein**, eden bolj izvirnih filozofov 20. stoletja, je v svojih poznejših spisih naslovil vprašanje *pomenov* različnih izrazov. Ko se namreč sprašujemo, kaj posamičen izraz pomeni, predpostavljamo, da ima en sam pomen – idealno tesno povezan s stvarjo, na katero se nanaša –, Wittgenstein pa je opozoril, da jezik v resnici uporabljamo šele v povezavi z različnimi aktivnostmi, tako da so tudi pomeni izrazov neogibno kontekstualni in da noben od njih zase ne more zahtevati privilegiranega statusa v smislu, da reprezentira stvari, kot resnično so



Jean-Francois Lyotard

(Matthews, 1996: 183). Wittgenstein je te kontekstualne rabe izrazov predelil kot jezikovne igre. Primeri so ukazovanje, opisovanje predmetov, teoretiziranje (špekulacija), prepevanje, izmišljanje zgodb, šaljenje, laganje, preklinjanje, zahvaljevanje in podobno. Po Wittgensteinu se filozofski problemi pojavijo šele, ko izraze analiziramo zunaj teh kontekstualnih (pragmatičnih) rab, skratka, ko gre »jezik na dopust« (Wittgenstein, 2009: 23).

Za Lyotarda je v tej povezavi pomembna zlasti podrobnost, da je tudi znanost neke vrste jezikovna igra brez privilegiranega dostopa do resničnosti. Da bi se torej umestila nad druge oblike spoznavanja sveta (umetniške, etične, religiozne itn.) kot neke vrste vrhovni arbiter resničnega, se sklicuje na različne *velike zgodbe* (grands récits). Ključni od teh sta o emancipaciji človeštva, po kateri naj bi znanost prispevala k povečevanju blaginje in demokratizaciji družbe (v osnovi gre tu za ideologiji liberalizma in marksizma), ter spekulativna povezanost védenja, po kateri se naj bi spoznanja na dolgi rok sestavljala v koherentno celoto (hegeljanstvo) (Lyotard, 1984: 11–14).

Ključno pri vsem tem je, da so te velike zgodbe zgolj – zgodbe. Skratka, načini osmišljanja sveta, ki sami po sebi nikakor niso nujno bolj točni do katerih koli drugih zgodb. Po Lyotardu naj bi jim sicer v obdobju modernosti zaupali, saj smo verjeli v razsvetljensko idejo razvoja, od 50. let 20. stoletja naprej pa se naj bi ta vera v velike zgodbe začela krhati. Razloga za to naj bi bila dva. Prvi je povezan s spoznanjem, da tudi znanstveni modeli niso točni prikazi objektivnega sveta, ampak *paradigme* (v kuhnovskem smislu besede), ki temeljijo na upoštevanju zgolj določenih vrst spoznanj in za katere je tudi verjetno, da jih bodo kmalu zamenjale nove paradigme (tako kot so obstoječe nadomestile prejšnje) oziroma povedano drugače: tako kot vse druge oblike védenja, na primer religiozne ali filozofske, tudi znanstvene ne morejo transcendirati svojih diskurzivnih pravil, kar v praksi pomeni, da so njena spoznanja v resnici veljavna zgolj v okvirih njenih lastnih jezikovnih iger (Lyotard, 1984: 26–27). Drugi razlog zadeva dejstvo, da znanost že dolgo ne sledi humboldtovskemu idealu iskanja spoznanj zaradi njih samih. Lyotard se tu navezuje na dejstvo, da je znanost vedno bolj vpeta v produkcijo uporabnega znanja: spoznanj, ki bodo povečala učinkovitost. Univerze tako že dolgo ne proizvajajo široko razgledanih posameznikov, ampak upravljalce visoko specializiranih – uporabnih – informacij (Lyotard, 1984: 31–37).

Ker se znanost v obeh pogledih oddaljuje od razsvetljenskih idealov, ji po Lyotardu ne zaupamo več. Namesto velikih zgodb o emancipaciji

človeštva, teleologiji duha in hermenevtiki smisla se naj bi po njegovem mnenju začela pojavljati množica *malih zgodb*, kar pa ni nujno slaba novica, saj se tako odpira prostor za nove oblike življenja, delovanja in podobno, navsezadnje pa tudi za uveljavljanje vseh tistih družbenih skupin, ki so bile v okviru velikih razsvetljskih zgodb utišane, spregledane ali zamolčane.



Lyotardova diagnoza krize velikih zgodb je torej postmodernost opredelila kot obliko spoznavnega *skepticizma*: prepričanja, da objektivno/dokončno spoznanje o svetu ni možno oziroma da obstajajo meje naših (človeških) spoznavnih zmožnosti. Takšno stališče je pomenilo velik odklik od modernističnega progresizma, ki je gradil na ravno nasprotni podmeni o postopnem približevanju znanstvenih spoznanj dokončni resnici oziroma o njihovi koristi za človeštvo na splošno. Toda dvom v velike razsvetljske zgodbe in podobno je bil zgolj začetek. Kmalu so se namreč pojavili tudi avtorji, ki so opozarjali, da se je vzporedno s temi epistemološkimi premiki spremenila tudi kulturna logika sodobnih družb. Verjetno najpomembnejši od teh je bil **Jean Baudrillard**.

Ker je tudi Baudrillard dvomil v moderno znanstveno paradigmo, njegovo delo pogosto meji na literaturo. Ali celo potopise in karikature, kot bi verjetno lahko zatrdili za njegovo *Ameriko* (America) iz leta 1986, ki je bolj ali manj zbirka lucidnih, pogosto pa tudi zelo duhovitih vtisov iz njegovega potovanja po Združenih državah.

»Američani mogoče nimajo identitete, imajo pa čudovite zobe.«
(Baudrillard, 1998: 34)

Baudrillard sam je sicer svojo teorijo opredeljeval kot *fatalno strategijo*: poskus razumevanja družbene resničnosti na način ekstrapoliracije pojavov do skrajnosti. Ne glede na neobičajnost pristopov pa njegovi argumenti ponujajo zanimiv vpogled v kulturno logiko družb s konca 20. stoletja. Najpomembnejši od teh je verjetno njegova *zgodovina politične ekonomije znakov*, kjer je naslovil nekaj, kar je prepoznaval kot pomembno pomanjkljivost marksizma: analizo zgodovine zgolj iz vidika proizvodnje. Po njegovem mnenju je namreč treba vzporedno s tem razumeti tudi genealogijo pomenov in vsebin, ki se skozi čas spreminjajo vsaj tako intenzivno kot proizvodne oblike (Baudrillard, 1999: 364). Po

Baudrillardu so tako imeli znaki v predmodernih družbah jasne referente in točno določene pomene. Krona je bila na primer jasen in vsem razumljiv znak za kralja. V takšnih okoljih je bila komunikacija neposredna, jasna in recipročna (Baudrillard, 1994: 362–365), od časa zgodnje modernosti naprej pa se naj bi neposrednost povezav med znaki in referenti (resničnostjo) začela krhati. Razlog je bil vdor trga in množičnih medijev, ki sta začela znake množiti, ti pa so posledično izgubili neposreden odnos do resničnosti. Ta proces naj bi eskaliral po drugi svetovni vojni, tako da postmoderno družbo informacij preplavlja množica informacij, pojmov, kodov in konceptov, ki se ne nanašajo več na resničnost, ampak le še drug na drugega (ibid.).



Počitnice na instagramu

Ključno pri tem je, da se naj bi v takšnem svetu meje med resničnim in neresničnim, znakom in referentom, brisale. Baudrillard v teh povezavi navaja primer televizijske serije *TV svet* (TV World), kjer je Robert Young, ki je v seriji igral zdravnika, začel dobivati na stotine pisem, v katerih so ga gledalci prosili za zdravniške nasvete (Baudrillard, 1999: 364). Takšno stanje je Baudrillard opredelil kot *hiperresničnost*: v trenutku, ko resničnost ni več nekaj samoumevnega (na primer pokrajina), temveč nekaj, kar je umetno proizvedeno kot resnično (na primer simulacija pokrajine), svet reprezentacij

ni več nerealen, ampak nadrealen, skratka, bolj resničen od resničnosti same – neke vrste *simulaker*, kopija brez izvirnika. Baudrillard med primeri omenja Disneyland, ki naj bi bil s svojimi kričečim komercializmom in idealiziranimi tematskimi parki bolj podoben Združenim državam od njih samih (Baudrillard, 1994: 365–366). Še ena ilustracija bi lahko bile avtobusne ture po New Yorku, ki turistom niso prikazovale resničnega New Yorka, ampak New York, kot je bil prikazan v priljubljeni nadaljevalni *Seks v mestu* (Sex and the City) (1998–2004) (Story, 2023: 211). Ali pa dejstvo, da ko si zaželim McDonaldsov ali Burger Kingov hamburger, v resnici ne hrepenimo po njihovih resničnih hamburgerjih, ki so majhni, razmočeni in plastičnega okusa, ampak po sočnih hamburgerjih iz njihovih reklam. Hiperresničnost je torej stanje, ko modeli zamenjajo resničnost oziroma, natančneje, ko modeli postanejo vzor resničnosti. Nekoliko sodobnejša ilustracija bi bile lahko Instagram objave različnih

vplivnežev_, ki niso več odraz resničnosti (oseba v fensi oblekah na počitnicah), temveč ideal, po katerem resnični ljudje svojo resničnost šele oblikujemo (tudi sami poskušamo preživeti počitnice na takšen način).

V poplavi informacij, ki nastajajo v medijsko prenasajenem prostoru, nastaja množica pomenov, ki se vzajemno izključujejo. Po Baudrillardu smo posamezniki_ zaradi nenehnega bombardiranja z informacijami vedno bolj apatični in z dolgočasni, tako da pomeni na koncu implodirajo kot da bi jih posesala velika črna luknja (Baudrillard, 1992). Družbeno naj bi v tej peklenski mešanici resničnega in nad-resničnega izginilo, s tem pa tudi razlike med razredi, političnimi ideologijami in kulturnimi formami. »Mediji, vsi mediji, informacije, vse informacije, delujejo v obeh smereh: na videz proizvajajo še več družbenega, v globini pa družbena razmerja in družbo samo nevtralizirajo« (Baudrillard, 1992: 39).

V takšnih razmerah naj bi izginili tudi vsi pomeni in smisli. Pomen namreč temelji na globini, na skritem bistvu, na katerega se referenti nanašajo, v posoderni družbi pa naj bi bilo vse *obsceno*: vidno, transparentno, eksplicitno in nenehno v gibanju. Ravno ker je vse dostopno, izgublja svojo privlačnost. V takšnem sveu brez vsebine pa družbeno preprosto ne obstaja več: množice, za katere je Marx predpostavljal, da se bodo uprle kapitalizmu, so po Baudrillardu danes le še številke v statističnih raziskavah, s katerimi kapital načrtuje povečevanje dobičkov (West, 1996: 204).

»Body-builderji_ in joggerji_ varajo svoje partnerje_ s svojimi lastnimi telesi.« (Baudrillard, 1989: 38)

Nekoliko drugače je postmodernost opredelil vplvni marksistični teoretik **Frederic Jameson**. Po njegovem mnenju postmodernost ni obdobje konca družbenega temveč zgolj *dominantna kultura poznega kapitalizma*. S pojmom kulturna dominantna se Jameson sklicuje na tezo Raymonda Williamsa, da v nobenem zgodovinskem trenutku nimamo opravka z zgolj eno kulturno formacijo temveč s prepletom (vsaj) treh: residualne (ostanki in prežitki preteklih kulturnih oblik; običajno gre tu za takšne ali drugačne tradicionalizme), dominante (prevladujoče v obstoječi družbi) in emergentne (tiste, ki se šele oblikuje; v obdobju pred prvo svetovno vojno so denimo emergentno kulturo predstavljale različne umetniške avantgarde, ki so iskale nove načine umetniškega izražanja (kubizem, futurizem, fauvizem in podobno)). Koncept poznega oziroma multinacionalnega kapitalizma je po drugi strani prvi uporabil Ernes Mandel, ki je trdil, da se ta oblika kapitalizma močno razlikuje od prejšnjih dveh, tržnega in monopolnega kapitalizma, v prvi vrsti po tem, da se je v poznem kapitalizmu kapital razširil na prej še nekomodificirana področja družbenega življenja (Storey, 2023: 216).

Med ključnimi značilnosti postmodernizma naj bi bili po Jamesonu pastiš in kulturna šizofrenija. Kultura *pastiša* pomeni zadovoljno poigravanje s sklici na različna pretekla obdobja, sloge, estetike in podobno: medtem ko je modernizem zaznamovalo iskanje vedno novih vsebin in prijemov, postmoderna kultura neobremenjeno reciklira stare, že uveljavljene sloge in jih kombinira (ali pa tudi ne) na nove načine. Jameson v tej povezavi opozarja na pomembno razliko med pastišem in parodijo: v obeh primerih gre za oponašanje, toda pri parodiji je v ozadju oponašanja intenca posmehovanja nečemu, kar odstopa od norme, pri pastišu pa tega motiva ni, saj gre za čiste kopije v kulturnem registru, kjer norme ne le da več ne obstajajo temveč tudi niti niso več možne (Jameson, 1992: 19–22).

Postmoderna kultura je posledično v nasprotju z moderno, ki je slavila ustvarjalnost in izvirnost, *kultura citatov*. Po Jamesonu to v praksi pomeni kulturo brez hermenevitične globine, ki se zveja na atraktivne površine. Primer bil lahko bile pop-art slike Andya Warhola, ki so vizualno intrigantne, vseeno pa ne pomenijo (sporočajo, tematizirajo, reflektirajo) čisto ničesar. Še ena ilustracija je skulptura Jeffa Koonsa z naslovom *Michael Jackson in Bubbles* (Michael Jackson and Bubbles) iz leta 1988: bleščeča, z zlato barvo prekrita (to gre za očiten sklic na baročno kiparstvo) upodobitev popkulturne ikone tistega časa skupaj z njegovim ljubljencem, šimpanzom Bubblesom. Ključno pri vsem skupaj je, ta tudi do delo v resnici ne pomeni ničesar – ostaja na ravni bleščeče (atraktivne) površine. Jameson sam kot primere postmoderne kulture navaja nostalgичne hollywoodske filme iz sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja (*Ameriški grafiti* (American Graffiti)(George Lukas, 1973), *Telesna vročica* (Body Heat)(Lawrence Kasdan, 1981), *Nazaj v prihodnost* (Back to the Future)(Robert Zemeckis, 1985) idr.), ki se vrtijo okoli poustvarjanja razpoloženja in slogovnih posebnosti ameriškega privilegiranega izgubljenega objekta želje: petdesetih let, ki so asocirala ekonomsko prosperiteto, nedolžnost prvih subkulturnih impulzov (mladinske bande, rock'n'roll) predvsem pa obdobje, ko se je zdelo, da je še mogoče v nekaj verovati. Jamesonova poanta je, da si ti filmi kljub vsem zgodovinskim referencam ne prizadevajo poustvariti »resničnih« petdesetih let, saj ostajajo na površini slogovnih sklicev in popularnih stereotipov, tako da bi jih lahko mor-da še najbolje opredelili kot neke vrste »lažni realizem«, Baudrillardovsko reprezentacijo reprezentacij, s tem pa kot naključno kanibaliziranje preteklih slogov v igri neskončnih aluzij (glej Jameson, 1992: 23–25 in 128–129). Dobra ilustracija bi lahko bili tudi filmi Quentina Tarantina, ki jih, ker so nastali kasneje, Jameson še ni mogel poznati (*Šund* (Pulp Fiction, 1994), *Ubila bom Billa 1 in 2* (Kill Bill 1, 2003 in Kill Bill 2, 2004), *Django brez okovov* (Django Unchained, 2012), *Bilo je nekoč v Hollywoodu* (Once Upon a Time in Hollywood, 2019) ipd.) (Storey, 2023: 217).

Druga značilnost postmoderne naj bi bila po Jamesonu *kulturna šizofrenija*. Koncept se nanaša na Lacanovo tezo o jezikovnem neredu, kjer odpovedujejo časovne relacije med označevalci. Po njegovem mnenju namreč šizofrenik časa ne doživlja kot kontinuiteto (preteklost-sedanost-prihodnost) temveč kot nenehno sodobnost, kar naj bi se po Jamesonu pripetilo tudi v postmoderni, ki je kultura amnezije: vsesplošne pozabe, kjer so vsebine zaklenjene v diskontinuiran tek ponavljajočih se sedanjosti (Storey, 2023: 217–218).



Prizor iz filma *Nazaj v prihodnost* (Back to the Future) (Robert Zemeckis, 1985)

Kdaj točno se naj bi obdobje postmodernosti začelo, je posebno vprašanje. Nemara najbolj prepričljiv odgovor je ponudil arhitekt **Charles Jencks**, ki je za mejnik postavil dogodek z veliko simbolne teže: rušenje stanovanjske soseske Pruitt-Igoe v St. Louisu leta 1972. Ta soseska (housing project) je bila namreč zasnovana kot značilno modernističen utopičen projekt: da bi izboljšala življenjske pogoje marginalizirane afroameriške skupnosti, je mestna oblast v St. Louisu porušila stare najemniške stavbe (tenement houses) in na njihovem mestu izgradila veliko blokovsko naselje z odprtimi pogledi, zelenicami, pripadajočo infrastrukturo in podobno. Vseeno pa se projekt v praksi ni izšel, saj so se v novi soseski kriminal, brezposelnost, odtujenost, revščina in podobno le še stopnjevali, tako da so jo na koncu porušili. Po Jenksu naj bi torej ta dogodek simboliziral tako konec monumentalne – hladne – modernistične arhitekture (t. i. intencionalnega sloga)¹¹² pa tudi konec modernistične vere v napredek, namesto katere se naj bi uveljavila postmoderna igrivost.

Toda kaj pa konec – kdaj se je obdobje postmoderne zaključilo? V povezavi s tem vprašanjem je še manj strinjanja (pri čemer ne gre pozabiti, da nekateri avtorji teze o postmoderni že v osnovi niso sprejemali (glejte: na primer Callinicos, 1995; MacCannel in in MacCannel, 1993; Hebdige, 1988), vseeno pa se je v novem tisočletju pojavila serija premislekov, ki jim je skupno prepričanje, da vstopamo (oziroma smo že vstopili) v obdobje nove kulturne formacije. Med bolj zanimivimi je teza o metamodernosti.

112 Po prepričanju nekaterih postmodernih arhitektov naj bi ta asketski slog zamenjal slikovit postmodernizem. Zanjega je prvi predlagal Robert Venturi s svojimi sodelavci v odmevni monografiji *Učimo se od Las Vegas* (Learning from Las Vegas) iz leta 1972. Njihova teza je bila, da je Las Vegas, to nemesto sredi puščave s svojim izobiljem reklam, znakov, okraskov in podobno, vizualno veliko bolj atraktiven od velikih simetričnih zgradb, ki so v tem času še vedno nastajale pod vplivom modernističnih idej Le Corbusierja in Bauhaus (glejte: Schwartz, 1993).

8.5. Metamodernost

Tezo o metamodernosti sta zasnovala **Robin van den Akker** in **Timotheus Vermeulen**. Njun argument je, da v novem tisočletju ne živimo več ne v času moderne ne postmoderne, ampak *metamoderne*, ki pa prvih dveh ne odpravlja, temveč ju kombinira v novo strukturo občutenja. Preprosto povedano gre za to, da naj bi sodobne kulturne prakse temeljile na ekstenzivnem izposojanju od različnih preteklih umetniških slogov, estetik, konceptov in podobno, kar je, kot smo videli, značilno za postmodernizem, vendar pa metamodernistične izposoje v nasprotju s postmodernističnimi niso politično nezainteresirane, saj se uporabljajo z jasno intenco preoznačevanja (re-signification) sedanosti in snovanja novih predstav o prihodnosti (van der Akker in Vermeulen, 2017: 10). Kar so prepoznavno modernistične geste. Za modernizem je bilo namreč značilno prepričanje o nujnosti spreminjanja sveta na bolje; razlika v odnosu do metamodernizma je zgolj ta, da je modernizem gradil na etiki junaškega iskanja novih izraznih možnosti (umetniške avantgarde), navadno v kombinaciji z estetiko čistosti (jasnih linij, preglednih dizajnov, čistih oblik in zvokov ter podobno – v modernizmu je bil ornament zločin), metamodernizem pa svojih poskusov spreminjanja sveta ne gradi na inovacijah: bližje mu je postmoderno kanibaliziranje preteklih slogov, praks in podobno, ki jih potem preureja v nove celote. Precej očiten primer so Facebook memi, TikTok videi, Instagram reels in podobno, ki so pogosto sestavljeni iz fragmentov nečesa iz preteklosti (starih slik, posnetkov itn.) z namenom posredovanja sodobnega, aktualnega, angažiranega itn. sporočila.

»Metamoderni umetniki_ pogosto uporabljajo podobne strategije kot njihovi postmoderni predhodniki, saj pri svojem delu svobodno uporabljajo starejše tehnike in si igrivo prisvajajo uveljavljene konvencije. V resnici tudi oni_ reciklirajo smetišče zgodovine. Toda pri tem poskušajo preseči danes že preživela občutenja in izpraznjene prakse postmodernistov_ – ne z radikalno odpovedjo njihovim stališčem in držam, ampak z njihovim vključevanjem in usmerjanjem proti novim horizontom.« (van der Akker in Vermeulen, 2017: 10)

Van der Akker in Vermeulen v tej povezavi pravita, da metamodernost pretekle umetniške sloge in kulturne artikulacije *nadciklira* (up-cycles): uporablja za artikulacijo nove pozicij in pogledov, kar je ravno nasprotno od postmodernizma, ki je te sloge zgolj recikliral, skratka jih uporabljal (citiral) brez kakršnih posebnih intenc (van der Akker in

Vermeulen, 2017: 10) oziroma povedano drugače: če je bila po Jamesonu za postmodernizem značilna izguba afekta (občutenj, čustev), je za meta-modernost značilno njegovo vračanje. Postmoderna dela so bila namreč zgolj podobe podob – ne pa nas spodbude k razmišljanju –, tako da pri gledalcih_ niso izzvala nikakršnih spoznavnih občutenj: afektov ki bi izhajali iz refleksije socialnih, političnih, osebnih idr. kontekstov stvaritev. Vse, kar je ostalo, so zgolj intenzivnosti, čustveni vzponi in padci brez posebnih vsebinskih inovacij in spodbud k mišljenju, saj jih glede na to, da nimajo izdelanega odnosa do sveta, lahko čutimo tudi ob drugih priložnostih. Jameson argument ilustrira z Warholovimi slikami čevljev, ki so brez kakršnega koli referenta, pomena, konteksta in podobno, s tem pa tudi spoznavne funkcije: gre zgolj za atraktivne podobe (površine), ki pa v resnici ne pomenijo ničesar in v gledalcih_ tudi ne spodbujajo nikakršne refleksije. Ravno nasprotna od takšne postmoderne slikarske prakse pa naj bi bila Van Goghova slika kmetovih škornjev, ki jo Jameson navaja kot primer moderne umetnosti: podoba škornjev nas pri van Goghu usmerja k tistemu, kar na sliki manjka – h kmetu –, s tem pa nas spodbuja k razmišljanju o njegovem življenju, razmerah, s katerimi se mora spoprijemati in podobno (Gibbons, 2017: 83–85).

Ključno pri tem je, da se naj bi z metamodernizmom *afekt vrnil*. Sodobne kulturne artikulacije sicer še vedno ekstenzivno citirajo različne druge (pretekle) sloge oziroma so lahko tudi same zgolj bleščeče površine (podobno kot postmoderna kultura), vseeno pa imajo sporočilo, pomen, se nanašajo na kontekst in podobno, tako da nas sprejemnike_ čustveno angažirajo. Lepa ilustracija bi lahko bila velika filmska uspešnica iz leta 2023, *Barbie* (Greta Gerwig). Film je namreč vsaj na prvi pogled izrazit postmodern pastiš: cela vrsta sklicev na različne popularnokulturne sloge, vsebine, konvencije in podobno, vključno barbie lutkami, ki so s svojo normalizacijo patriarhalnih in heteronormativnih konvencij veljale za enega od najpomembnejših mehanizmov ideološke normalizacije odnosov moči med spoloma v otroštvu. Toda tu je pomembna razlika: medtem ko bi postmoderno delo ostalo na ravni intrigantnega prepleta različnih popularnokulturnih sklicev, film *Barbie* te sklice obrača v brezkompromisno kritiko tako patriarhata kot tudi barbie lutk samih



Prizor iz filma *Barbie* (Greta Gerwig, 2023)

in to na način, ki gledalce_ angažira: spodbuja k razmisleku o učinkih in vzrokih različnih patriarhalnih označevalnih sistemov.

Nekateri avtorji_ v tem smislu poudarjajo, da je ena ključnih značilnosti metamodernosti *postironičnost*. Primer so različne priljubljene situacijske komedije (sitcoms), ki sicer prav tako kot postmoderna dela v tem žanru gradijo ironiji, pastišu in parodiji, vendar z drugačnim tonom: medtem ko so postmoderne komedije hladne, distancirane in neemotivne, so metamoderne *tope* – čustveno zavezujoče (Rustad in Schwind, 2017). Oziroma povedano drugače: če je bilo za postmoderne romantične komedije značilno, da so gradile na posmehovanju, se pravi smejanju nekemu, se v metamodernih smejimo z njim_ (in ne njemu_) (ibid: 131). Primeri hladnih, pogosto tudi strupeno ironičnih (oziroma ciničnih) postmodernih nadaljevanj so po prepričanju Rustada in Schwinda *Seinfeld* (Jerry Seinfeld in Larry David, 1989–1989), *Simpsonovi* (The Simpsons) (Matt Groening in drugi, 1989–), *Nikar tako živahno* (Curb Your Enthusiasm) (Larry David, 2000–2024) in *Pisarna* (The Office – An American Workplace) (Mindy Kaling in drugi, 2005–2013), bolj topli metamoderni situacijski komediji, kjer junaki_ še vedno verjamejo v ljubezen in podobno, pa *Louie* (Louis C.K., 2010–2015) in *Parki in rekreacija* (Parks and Recreation) (Greg Daniels in Michael Schur, 2009–2015) (Rustad in Schwind, 2017: 134–144).

Še ena značilnost metamodernosti naj bi bila *oscilacija*. Van der Akker in Vermeulen jo opredeljujeta kot dialektično gibanje identifikacij z različnimi nasprotujočimi pozicijami in njihovih hkratnih negacij. Zato tudi *metamodernost*: meta se nanaša na koncept *metaksije*, ki ga je Platon v svojem *Simpoziju* uporabil za opis stanja vmesnosti. Na primer junakov_, ki so hkrati bogovi in ljudje in vendar v isti sapi niso niti bogovi niti ljudje. Ključno pri tem je, da je mogoče to stanje vmesnosti prepoznati tudi v metamodernosti, ki oscilira med predmodernim in postmodernim, navdušenjem in ironijo, iskrenostjo in sarkazmom, čistostjo in eklekticismom ter konstrukcijo in dekonstrukcijo (van der Akker in Vermeulen, 2017: 10–11).

Zgodovinsko naj bi bila metamodernost povezana z novim tisočletjem, v prvi vrsti s ponovnim razmahom različnih aktivizmov in političnih mobilizacij. Med prvimi so bili veliki protesti za drugačno globalizacijo (Seattle 1999, Genova 2001 itn.), pozneje pa so sledile še demonstracije proti varčevalnim ukrepom po finančni krizi, ki so prizadeli zlasti nižje sloje (Grčija 2010, Španija 2011 itn.), *Occupy* gibanje (Združene države in številne druge države, tudi Slovenija 2011–2012) in različne druge oblike politične mobilizacije, za katere naj bi bilo značilna zlasti mrežna

organizacijska struktura, kritika ekonomskih neenakosti, nezadovoljstvo s političnimi elitami in podobno (van der Akker in Vermeulen, 2017: 12–13). Po prepričanju obeh avtorjev se moramo pri tem zavedati, da tovrstna politična mobilizacija ni značilna zgolj za napredne dele družb. V tem obdobju je namreč prišlo tudi do razmaha desnih političnih populizmov, ki so temeljili zlasti (ne pa izključno) na identitarnih,¹¹³ islamofobnih in protiimigrantskih retorikah (angleški *UKIP* Nigela Farageja, ki je populariziral idejo Brexita, *National Front* Marie le Pen, *MAGA* (Make America Great Again) Donalda Trupma in podobno). Nekoliko širše van der Akker in Vermeulen metamodernost povezujeta z razmahom digitalnih tehnologij, odraščanjem milenijske generacije, naraščanjem vpliva BRICS držav in s tem povezanih sprememb v globalni geopolitični distribuciji moči, izbruhom terorističnih napadov in finančno krizo, ki je stopnjevala procese neoliberalne razgradnje socialne države in podobno (van der Akker in Vermeulen, 2017: 10–11).



Occupy gibanje iz leta 2011

8.6. Tehnofevdalizem, platformni kapitalizem, psihopolitika in razpad množične kulture

Ni pa koncept metamodernizma edini poskus razumevanja kulturnih in ekonomskih konfiguracij, ki zaznamujejo čas, v katerem živimo. Tako da bomo v nadaljevanju vsaj na hitro omenili še nekaj bolj aktualnih oziroma zanimivih.

Prvi je koncept *tehnofevdalizma*, s katerim je **Yanis Varoufakis**, bivši grški finančni minister poskusil pokazati, kam nas pelje aktualna dominacija tehnoloških velikanov (Google, Apple, Meta, X, Amazon, Alibaba,

¹¹³ S pojmom identitarne politike označujemo politično desno prisvajanje emancipatorne retorike identitetnih politik. Kot smo videli v prejšnjih poglavjih, identitetne politike opozarjajo na kratenje pravic različnim družbenim manjšinam (ženskam, homoseksualcem, transspolnim osebam, imigrantom in podobno), pri čemer identitarci te poudarke obračajo v perverzno podmeno, da so danes žrtve v resnici družbene skupine, ki imajo največ moči (na primer moški, heteroseksualci, etnični Francozi v Franciji, beli Britanci v Veliki Britaniji in podobno), tako da jih je torej treba braniti.

Netflix, Uber, Wolt itn.). Njegova teza, ki jo je razvil v svoji monografiji *Tehnofeudalizem: Kaj je ubilo kapitalizem* (Technofeudalism: What Killed Capitalism) iz leta 2023, je, da se sodobni kapitalizem sprevača v neke vrste novodobni fevdalizem. Spomnimo se: za fevdalizem je bilo značilno, da tlačani v zameno za kos zemlje, s katerim se lahko preživljajo, delajo tudi na fevdalčevi_ zemlji, tako da zadnjemu_ ni treba delati, kar je po Varoufakisu zelo podobno temu, kar počnemo v 21. stoletju, ko objavljamo na družbenih omrežjih, nakupujemo na Amazonu in podobno. Vse to so namreč tudi neplačane aktivnosti na neke vrste tuji zemlji (spletnih platformah), s katerimi velika tehnološka podjetja služijo velike denarje. Ključni mehanizmi služenja so prodaja podatkov o naših aktivnostih, oddajanje oglasnih prostorov, zaračunavanje naših komercialnih dejavnosti na platformah, zaslužki od rasti cen lastniških delnic in podobno (Varoufakis, 2024: 78–80; 94–98)).

Če so torej v srednjem veku fevdalci služili z oddajanjem zemlje, danes velika tehnološka podjetja služijo z oddajanjem prostora za našo virtualno komunikacijo, druženje, ustvarjanje in navsezadnje nakupovanje. Ko na primer naredim novo aplikacijo, jo lahko prodajam zgolj v Apple Storju, na Google Playu in drugih podobnih platformah, kar v praksi pomeni, da bodo ta podjetja od moje prodaje prejela del zaslužka ne da bi sama pri tem naredila karkoli. Poseben dejavnik v tej enačbi so potem še algoritmi, ki se od nas učijo, kako se obnašamo na spletu, kaj nas zanima in podobno, potem pa nam to, kar so se naučili, vračajo na način ponudb, kaj bi nas nemara podobnega še zanimalo. Takšna praksa je na

prvi pogled udobna, saj algoritmi iščejo namesto nas še več takšnega, kar nam je vseh oziroma nas zanima, toda Varoufakis vztraja, da gre tu v resnici za perverzen obrat, saj smo se potrošniki_ znašli v položaju, ko se ne učijo več algoritmi od nas, ampak se mi sami učimo od algoritmov: z njihovo pomočjo spoznavamo novo glasbo, sledimo novicam, kupujemo knjige, spremljamo nadaljevanke in podobno (Varoufakis, 2024: 80–84).



Skupaj vzeto prevlada digitalnih platform v praksi pomeni, da posamezniki_ nismo ujeti zgolj v prakse vedno bolj obsežnega neplačanega dela, ampak tudi v digitalno konstruirane mehurčke informacij, okusov in prepričanj. Kar je položaj, ki odprto demokratično razpravo onemogoča že v izhodišču in je še ena prvina, ki nas spominja na srednji vek. In

končno: razraščajoča se moč tehnoloških velikanov v rokah peščice bogatašev_ koncentrira ogromno ekonomsko moč, s tem pa tudi izjemen politični vpliv. Razlog za to ni zgolj dejstvo, da gre za koncentracije, ki krepko presegajo vse, kar je človeštvo do tega trenutka videlo, ampak tudi, da gre za multinacionalne imperije, ki niso več odgovorni nikomur. V obdobju »klasičnega« kapitalizma so bila namreč podjetja navadno vezana na nacionalne države, ki so jim plačevala davke in bila tudi pod njihovim nadzorom, na ravni mednarodnih struktur pa preprosto ni institucij, ki bi to počele. Skratka, v trenutku, ko je svet politično še vedno organiziran okrog nacionalnih držav, digitalna ekonomija pa te okvire presega, prihaja do regulacijskega kratkega stika, ki v praksi pomeni, da velike tehnološke platforme vedno bolj uhajajo kakršnemu koli nadzoru (Varoufakis, 2024: 128–151).

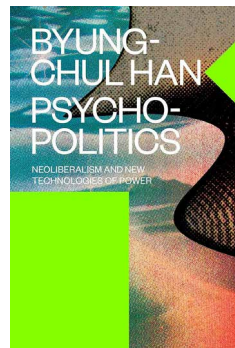
Še en koncept, s katerim poskušajo avtorji_ razumeti značilnosti sodobne družbene ureditve na preseku neoliberalnih ekonomskih *lassa-iz-faire* praks in novih tehnologij je *platformni kapitalizem*. Tudi v tem primeru je poudarek na pomenu novih digitalnih platform, ki po mnenju **Jean-Charlesa Rocheta** in **Jean Tirole**, ki sta prva uporabila besedno zvezo platformna ekonomija, radikalno spreminjajo način delovanja trga v 21. stoletju. Če se namreč »klasična« tržna ekonomija vrti okrog različnih povezav med proizvajalci_ dobrin in njihovimi odjemalci_, se je danes v ta dvostranski odnos vmešala tretja sila: digitalne platforme, ki s svojo infrastrukturo, temelječo na softveru, digitalnih orodjih, pravilih, algoritmih in podobno odnose med proizvajalci_ in odjemalci_ strukturirajo na povsem nove načine (Rochet in Tirole, 2003). V tej povezavi namreč nastaja nov, tristranski (triangularen) odnos, ki ga nekateri avtorji_ tudi razumejo v pozitivnem smislu kot način odpiranja horizontalnih izmenjav, saj se lahko na platformah vsaj načelno sreča kateri koli ponudnik_ dobrin ali storitev s katerim koli odjemalcem_ (glejte: Liang, Aroles in Brandl, 2022). Spet drugi_ so manj navdušeni_ in opozarjajo, da platforme služijo denar, ne da bi same kar koli proizvedle, pri čemer večino stroškov, tveganj in negotovosti prenašajo na proizvajalce_ in odjemnike_. Pomembno je tudi, da digitalne platforme v večini primerov zaposlenim nudijo zelo negotove delovne pogoje, ki še najbolj spominjajo na *prekarne zaposlitve* iz 19. stoletja, ko delavci_ v pristaniščih niso vedeli_, kdaj bodo delali_ – če sploh (delo je bilo odvisno od prihoda ladij, tako da so se delavci_ vsako jutro zbrali na dokih in čakali na priložnosti). Konkretno gre danes za pogodbe o delu, ki hkrati maksimirajo delodajalski nadzor na delavci_ in minimalizirajo odgovornost platform v primerih, ko pride do težav. Delivero na primer svojim voznikom_ ne plačuje zdravstvenega zavarovanja in jim tudi ne nudi pomoči v primeru težav na delu. Še ena podrobnost je izolacija delavcev_, ki nimajo možnosti stika s sodelavci_,



tako da se ne morejo pomagati ali si med seboj deliti delovne izkušnje, kar negativno vpliva tako na njihovo produktivnost kot tudi dohodek. Nekateri avtorji_ v tej povezavi celo govorijo o pojavu *ljudi kot uslug* – ekstremne oblike komodifikacije človeškega dela (ibid.).

Platformni kapitalizem pa ne vpliva zgolj na odnose med platformami in delavci_ oziroma med proizvajalci_ in odjemalci_. Pomembna novost je tudi restrukturiranje uveljavljenih ekonomskih praks: če je namreč bilo za kapitalistična podjetja do nedavnega značilno, da so med seboj tekmovala zlasti na način maksimiranja razlike med stroški in ceno izdelkov in uslug (ta razlika je, preprosto povedano, njihov dobiček), sodobna velika tehnološka podjetja svoje dobičke vedno bolj kujejo na osnovi zbiranja, analize in uporabe podatkov o uporabnikih_. Te podatke potem prodajo naprej ali jih sama uporabijo za vedno učinkovitejše nagovarjanje uporabnikov_ (algoritmi) (Srnicsek, 2017: 57). In končno, velike digitalne platforme postajajo vedno bolj zaprti ekosistemi, ki onemogočajo vstop konkurence in akterje silijo v različne povezave in združevanja. Ključno pri tem je, da te povezave ne sledijo več klasičnemu modelu vertikalnih (primer: frodistična integracija vseh faz proizvodnje v znotraj enega podjetja) in horizontalnih (distribucija izdelkov vzdolž različnih medijev) povezav: namesto tega prevladujejo *rizomatske povezave*, ki podjetjem omogočajo poskuse monopolizacije trga iz različnih strani hkrati (ibid., 58–60). Eden od indikatorjev zapiranja platform v samozadostne tehnološke ekosisteme je na primer postopen prehod od odprtega interneta (internetnih strani) k vedno bolj zaritm aplikacijam (ibid., 64).

Še en zanimiv poskus razumevanja ekonomske, tehnološke in v tem primeru tudi psihološke dinamike sodobnih družb je koncept *psihopolitike*, ki ga je zasnoval priljubljen nemški filozof, **Byung - Chul Han** v svoji monografiji *Psihopolitika: Neoliberalizem in nove tehnologije moči* (Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power) (2017). Hanova teza je, da se Orwellova distopična vizija iz romana *1984*, po kateri bo oblast nekoč celoti nadzorovala tako dejanja kot tudi misli svojih državljanov_, sicer ni uresničila, da pa smo se vseeno znašli v položaju, ki ni veliko boljši. Razlika je zgolj ta, da družbena moč ne deluje – tako kot v *1984* – s pomočjo nasilja: sob za mučenje, elektrošokov, samic, spalnih deprivacij, drog in vseprisotnih propagandnih razglasov. Danes namreč razkrivamo podrobnosti o samih sebi kar prostovoljno, s pomočjo pametnih telefonov in družbenih omrežij (Han, 2017: 35).



Logika obrata od prisilnih priznanj oziroma izpovedi skrivnosti pri Orwellu k prostovoljnim izpovedim na pametnih telefonih po Hanu izhaja iz tega, da je neoliberalni kapitalizem spoznal uporabnost zapeljevanja in občutkov svobode. Namesto da bi rekel ne, kapitalizem tako danes pravi da. Namesto da bi nas omejeval z ukazi, disciplino in pomanjkanjem, nam kapitalizem danes dopušča, da kupimo kar hočemo in kadar hočemo – skratka, da postanemo, kar želimo in realiziramo svoje sanje o svobodi. Toda ta svoboda je privid, saj v praksi pomeni, da smo od kapitalskih struktur, ki nam jo omogočajo, v resnici vedno bolj odvisni (ibid.: 17). Han to novo – prijazno – politiko kapitalizma imenuje *pametna politika* (smartpolitics), saj to, kar je Orwellov Veliki Brat dosegel z nasiljem, za katero je bil potreben velik represivni aparat, dosega že s prijaznostjo in udobnostjo – ki ne staneta ničesar.

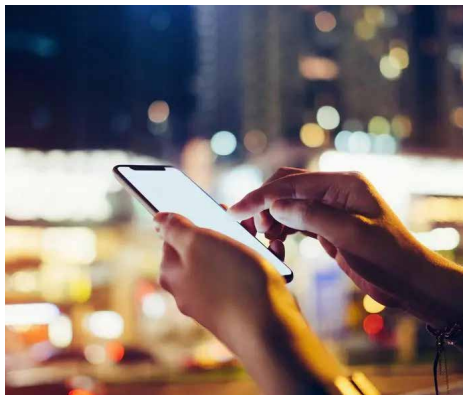
Naši pametni telefoni so iz tega zornega kota multifunkcionalna orodja naših lastnih izkoriščanj samih sebe. Po Hanu smo tako danes vsi Veliki Brati. Medtem ko je bil v krščanstvu rožni venec pripomoček, ki so ga ljudje nosili s seboj, da bi se z njegovo pomočjo izpovedali, danes vsi nosimo s seboj pametne telefone, ki se jim ne le izpovedujemo, ampak jim tudi dopuščamo, da nas nadzorujejo. Ko torej stojimo pred trgovino in čakamo na nov model telefona, si v resnici ne želimo svobode, temveč podrejenost (ibid.: 17).

»Všeček je digitalni amen.« (Han, 2017: 15)

Han v tej povezavi poudarja pomemben premik v oblikah družbenega nadzora. V času industrijskih družb je bil, kot je lepo pokazal že Michel Foucault, ideal nadzora Benthamov *panoptikon*, prostorska organizacija zapora, kjer lahko že zgolj en_ paznik_ s pomočjo asimetrične organizacije pogledov nadzoruje vse zapornike_ (Foucault, 2020). Ker so za industrijsko proizvodnjo najpomembnejša telesa (ki so potrebna za delo v tovarnah), je Foucault takšno obliko nadzora teles – paradigmo oblastnih razmerij v klasičnem kapitalizmu – poimenoval biopolitika, Han pa pravi, da je tak model danes, ko je proizvodnja vedno bolj nematerialna (proizvodnja podatkov, pomenov, informacij itn.), zastarel. Po njegovem mnenju se je posledično pojavila nova oblika družbenega nadzora, kjer posameznikov_ ne nadzoruje več oblast iz točke privilegirane gledišča, ampak to počnemo namesto nje s pametnimi telefoni kar posamezniki sami_ (Han, 2017: 12).

»Kapital svojo svobodo realizira s pomočjo individualne svobode. V tem procesu posamezniki_ degradiramo na raven njegovih genitalij.« (Han, 2017: 10)

Han takšno obliko nadzora imenuje *pshiopolitika*. Pri čemer poudarja, da so vsi_, ki se v tem svetu nočejo javno izpovedati, anatemizirani_. Tveetaš, torej si; vsečkaj in vsečen_ boš; objavi vsako še tako dolgočasno podrobnost o sebi in odrešen boš. »Neoliberalizem je kapitalizem vsečkov,« zaključuje Han (ibid.: 17).



Ena od posledic vseh omenjenih procesov naj bi bil konec politike. V času tiranije svobodne izbire nas namreč tudi politiki_ vedno bolj obravnavajo kot potrošnike_, ki jim morajo izpolniti vse želje. Ko se to ne neogibno zgodi, posamezniki_ ne reagiramo kot aktivni_ državljani_, ampak kot običajni_ potrošniki_: jamramo in pritožujemo se nad politiki kot se pritožujemo nad slabo dobrino ali uslugo, ki smo jo kupili_ (Han, 2017: 14–15). Po Hanu je v tej povezavi treba razumeti, da v takšnem svetu tudi delavskega razreda, ki bi ga lastniki proizvodnih sredstev izkoriščali, ni več. Če je namreč pro-

izvodnja nematerialna, potem imamo tudi proizvodna sredstva mi sami. Neoliberalni kapitalizem iz tega zornega kota torej ni več razredni sistem v uveljavljenem smislu besede, saj se ne sestoji iz razredov, ki si bi med seboj nasprotovali. Neoliberalizem je izkoriščanje drugih ljudi preoblikoval v izkoriščanje samih sebe – avtoeksploatacijo –, ki zadeva vse razrede (ibid., 11).

Čisto na koncu omenimo še tezo, ki jo je razvil **Chris Anderson** in ki tudi ni nujno tako zelo kritična do sodobnega neoliberalnega kapitalizma, kot so zgoraj omenjeni koncepti, vseeno pa opozarja na pomembno spremembo v značaju sodobnih kulturnih krajin, ki jo velja upoštevati. Gre za podrobnost, da je v času izboljšanih distribucijskih kanalov, prostega pretoka informacij, ki ga je inavguriral internet, hitrejših povratnih zank med producenti in občinstvom in podobno prišlo do *premika od množične kulture* k nečemu, kar Anderson opredeljuje kot *množično vzporedna kultura* (massively parallel culture) (Anderson, 2006: 177–191). Množična kultura

je bila kultura 20. stoletja: obvladovale so jo velike (pretežno ameriške) komercialne založbe, studii in podobno, kar je v praksi pomenilo, da je večina prebivalcev planeta Zemlja poslušala podobno glasbo, gledala bolj ali manj iste filme in televizijske nadaljevanke, brala iste revije, stripe in podobno. Danes pa so se stvari spremenile. Delno gre tu za širše geostrateške premike, saj imamo v tem trenutku namesto enega samega ekonomskega, političnega in navsezadnje kulturnega središča (Združenih držav in zahodne Evrope) več tovrstnih središč (poleg Zahoda še Kitajska, Južna Koreja, Japonska, Rusija, Indija itn.), ki so tudi sama vedno uspešnejša pri proizvodnji in distribuciji lastnih kulturnih vsebin (japonske mange, južnokorejski K-Pop, mehiške limonadnice itn.). Delno pa gre tudi za posledico pojava novih tehnologij, ki nam v nasprotju z obdobjem pred tem, ko so bili potrošniki_ manj omejeni na trenutno popularne, s tem pa dostopne vsebine, omogočajo spremljanje tako rekoč česar koli. Posledica tega je, da je klasična množična kultura (v smislu ene same, univerzalno priljubljene oziroma vsaj poznane kulture, kot je bila v drugi polovici 20. stoletja angloameriška popularna kultura) razpadla na serijo manjših (*nišnih*) kultur, kjer posamezniki_ spremljamo vsak kakšno izmed teh. Oziroma, verjetno bolj točno, vsak svojo kombinacijo teh vzporednih kultur. Danes tako verjetno težko najdemo ljudi, ki bi gledali iste filme, poslušali enako glasbo in podobno, saj enega samega popularnokulturnega središča preprosto ni več: v 21. stoletju vsak od nas gleda svoje nadaljevanke, posluša svojo glasbo, sledi svojemu izboru Instagram profilov, posluša svoje podkaste in tako naprej.

Ali je ta razpad koherentne množične kulture na množico vzporednih mikrokultur dober ali slab, je težko reči. Po eni strani vsekakor ponuja več prostora za razvoj individualnih identitet, s tem pa osebne svobode, toda videli smo, da je svoboda ideološko sporna vrednota, tako da bi ta premik težko ocenili kot enoznačno dober. Pretiran individualizem ima tudi lahko empirično dokazane škodljive posledice v smislu, da posamezniki_ vedno težje najdemo stik drug z drugim, saj smo si preprosto že preveč različni_. Pri čemer to velja tako za intimne odnose pa tudi različne politične – skupnostne – projekte. Zaradi do tega trenutka še ne povsem pojasnilnih razlogov se zdi, da se negativne posledice radikalnega individualizma na odnose še posebej intenzivno kažejo na Japonskem, vendar pa to ne pomeni, da do česa podobnega ne bi moglo priti tudi drugje. Spet po drugi strani je res, da japonske težave niso nujno – ali vsaj ne enoznačno – posledica individualizacije. Kakor koli: na Japonskem posamezniki_ težko stopajo v odnose in zasnujejo družine, tako da je vedno več ljudi samskih (zaradi česar med drugim strmo pada nataliteta), modernizacija družbe pa je poleg velike stopnje materialnega blagostanja proizvedla še celo vrsto vsaj nekoliko

patoloških oblik subjektivnosti. Za nekatere od teh so se celo uveljavili posebni nazivi:

- *samske parazitke*: mlade ženske, ki živijo na račun staršev, svoje dohodke pa porabijo za prestižne potrošniške dobrine;
- *hikikomori*: posamezniki, ki se za več mesecev ali celo let zaprejo v svoje sobe in živijo popolnoma odrezano od sveta;
- *niito*: posamezniki, ki niso niti v službi niti v šoli – skratka, ne počnejo čisto nič;
- *shoshokukei danshi*: možje, ki ves svoj čas porabijo za ukvarjanje z različnimi konjički na najbolj vrhunski ravni, vendar na račun službe in zvez z ženskami.



Tu je sicer treba še enkrat poudariti, da točni razlogi za te pojave niso jasni, tako da jih ne moremo nujno povezovati z radikalnim individualizmom in fragmentacijo popularne kulture. Vzrok bi tudi lahko bili zahtevni delovni ritmi, japonske kulturne posebnosti (svojevrstna kombinacija tradicije in modernosti) in podobno. Poudariti velja tudi, da fragmentacija ene same – dominantne – množične kulture lahko inavgurira tudi nove povezave onkraj uveljavljenih pripadnosti, na primer da se povezujemo s posamezniki_ s

podobnimi okusi prek uveljavljenih nacionalnih, spolnih, rasnih in drugih podobnih identifikacij. Sodobna kultura je v tem oziru vedno bolj podobna deleuze-guattarijevskemu *rizomu*, nelinearni mreži različnih povezav, ki ne izhajajo več iz enega samega središča, ampak se sklepajo po svojih, popolnoma nepredvidljivih logikah. Hočemo reči: iz tega zornega kota je mogoče razkroj koherentne množične kulture razumeti tudi kot demokratičen proces razgradnje različnih centrov moči in njihovih simbolnih struktur. Spet po tretji strani lahko razpad dominantne množične kulture pomeni izginjevanje področij skupnih zanimanj, s tem pa tudi vsebin in tem, o katerih se udeleženci v javnih razpravah sploh lahko pogovarjamo. Ta proces je sicer verjetno povezan s fragmentacijo prostorov javne razprave na splošno, saj ne gre zgolj za pojav množično vzporedne

kulture, temveč tudi za fragmentacijo medijev, ki tudi s svoje strani omogočajo, da vsak izmed nas sledi lastnim vsebinam in programom (različni YouTube kanali, podkasti, platforme in podobno). Dilema v tem pogledu je, da je odprta javna razprava v tako fragmentiranih medijskih kontekstih močno otežkočena, kar seveda ni zgolj tehnična težava, ampak tudi vsebinska: po prepričanju **Jürgena Habermasa** (1989) so skupni prostori svobodne razprave (t. i. *javna sfera*) nič manj kot ontološki temelj demokracije. Kako konkretno se bodo stvari v teh povezavah razvijale, bomo še videli, je pa vsekakor dobro, da te procese prepoznavamo in jih tudi že sproti reflektiramo.

9. DRUŽBENA OMREŽJA

Eden od pojavov, ki najbolj intenzivno zaznamujejo sodobno kulturno krajino, so brez dvoma *družbena omrežja*. Facebook, Instagram, TikTok, Twitter in pozneje X, Snapchat in podobni – zdi se, da stike v živo vedno bolj nadomešča komunikacija na spletnih platformah, vse do mere, ko je naše pojavljanje na različnih omrežjih vsaj v nekaterih pogledih nemara celo pomembnejše od tistega v živo oziroma ko je razlika med komunikacijo na digitalnih platformah in tisto v živo vedno bolj nepomembna.

Zoetanya Sujon v tej povezavi pravi, da lahko družbe 21. stoletja v nasprotju z industrijskimi iz 20. stoletja že opredelimo kot *družbe omrežij* (networking societies) (Sujon, 2021: XIII). Družbena omrežja bolj konkretno definira kot »digitalne platforme, ki omogočajo k javnosti usmerjeno interakcijo« (Sujon, 2021: XIV). Nekoliko bolj natančno opredelitev ponujajo Kapoor in drugi: »Družbena omrežja so na uporabnike usmerjene platforme, ki omogočajo širjenje vsebin, dialog in komunikacijo s širšim občinstvom. V osnovi gre za digitalne prostore, ki so jih ustvarili ljudje za ljudi in ki ponujajo okolje za interakcije ter mreženje na različnih ravneh (na primer osebnih, profesionalnih, poslovnih, tržnih, političnih in družbenih)«. (Kapoor v Aichner in drugi, 2021: 219).



Med ključnimi značilnostmi družbenih omrežij sta *vgrajenost* in *brežšivnost*. Vgrajenost pomeni, da so tehnologije, na katerih temeljijo družbena omrežja, vgrajene v širše tehnološke strukture, na primer svetovni splet in mobilna telefonska omrežja. Brežšivnost se na drugi strani nanaša na dejstvo, da so družbena omrežja zasnovana na način cele vrste mrež in nadpovezav, ki omogočajo njihovo vedno bolj neopazno integracijo v naša življenja (Sujon, 2021: XIV).

Še ena pomembna značilnost družbenih omrežij je *podiranje kontekstov*. Raziskovalci namreč ugotavljajo, da je za upravljanje z vtisi na digitalnih platformah značilna visoka stopnja odprtosti: medtem ko je neposredna (*face-to-face*) komunikacija običajno vezana na specifične socialne kontekste (družino, službo, prijatelje in podobno), na družbenih omrežjih komuniciramo z vsemi temi krogi hkrati (Boyd 2010: 10–12). Takšna komunikacija je seveda izziv, čeprav ima lahko tudi prednosti. Danah Boyd na primer opozarja, da na družbenih omrežjih naša telesa niso tako vidna kot so v komunikaciji v živo, kar omogoča večjo stopnjo nadzora nad samoprezentacijo, še posebej najstnikom, ki so za odzive (in sodbe) okolice še posebej občutljivi (Boyd, 2008: 129). Van Dijk dodaja, da se posamezniki z razpetostjo med pričakovani različni kontekstov spoprijemamo tudi z oblikovanjem različnih identitet na različnih platformah. Na primer da se na LinkedInu predstavljamo po bolj profesionalni plati, na Instagramu neformalni in podobno (Van Dijk 2013). Druga posledica podiranja kontekstov je porast objav s najnižjimi skupnimi imenovalci. Gre za objave, za katere uporabniki družbenih omrežij menimo,



da bodo uspešno nagovorile vse naše digitalne prijatelje hkrati, tudi tiste najbolj oddaljene (Hollenbaugh, 2021: 89). Še ena posledica širokih prijateljskih mrež naj bi bila povečevanje tveganja, da se bodo med digitalnimi prijatelji_ pojavili tudi takšni_, ki nas bodo prikazovali_ v negativni luči (delitev naših fotografij brez dovoljenja, označevanje v neprimernih objavah in podobno), tako da široke mreže pogosto vodijo k strategijam t. i. *zaščitniških prezentacij*, ki vključujejo blokiranje nezaželenih prijateljev_, odključevanje iz neprijetnih objav, brisanje fotografij in podobno (ibid.).

V povezavi z vprašanjem upravljanja z vtisi je treba poudariti, da ta praksa sama po sebi ni nekaj novega oziroma značilnost izključno družbenih omrežij. Sociolog **Erving Goffman** je že konec petdesetih let 20. stoletja postavil tezo, da posamezniki_ v interakcijah poudarjamo zgolj nekatere vidike svojih osebnosti, navadno tiste, za katere ocenjujemo, da nas prikazujejo v ugodni luči (Goffman, 1956: 10–46). Po njegovi oceni torej naše delovanje v javnosti v pomembni meri zaznamuje gledališki – performativni – moment, kjer pa ne sodelujemo zgolj nastopajoči_. Prav tako je pomembno občinstvo, ki naša dejanja interpretira, pri čemer Goffman opozarja, da te interpretacije nikakor niso nujno benevolentne: medtem ko poskušamo posamezniki_ s svojimi »nastopi« občinstvo pretentati in se pokazati v najboljši luči, občinstvo poskuša »videti skozi« te naše nastope in razbrati naš »pravi« jaz (Goffman, 1956: 2–5). Lepa ilustracija je opravljanje, ki se po pravilu vrti okrog pogovorov na temo, kakšen je nekdo tretji, ki v tistem trenutku ni prisoten, »v resnici«. Goffman prav tako opozarja, da posamezniki_ svoje nastope pred drugimi prilagajamo: pred eno vrsto občinstva se predstavljamo drugače kot pred drugo, pač glede na naše predstave o vrednotah konkretnih skupin in podobno.

Ne glede na to pa je upravljanje z vtisi pomemben del družbenih omrežij z vsaj nekaterimi lastnimi specifikami. Od pomembnejših lahko poudarimo dve. Prva je *omejevanje anonimnosti*: medtem ko je bila za udejstvovanje na internetu najprej značilna visoka stopnja anonimnosti,¹¹⁴ družbena omrežja to anonimnost omejujejo z različnimi pravili ali s pomočjo uporabnikov_ samih, ki anonimnih profilov ne cenijo oziroma jih ne sprejemajo v svoje virtualne prijateljske kroge. Drugi proces zadeva podrobnost, da delovanje na družbenih omrežjih ni izolirano, saj je nepogrešljiv del naših lastnih upravljanj z vtisi sodelovanje pri upravljanju z vtisi drugih uporabnikov_: odzivanje na njihove objave (všečkanje, komentiranje itn.), deljenje njihovih objav, označevanje (taganje), in podobno (Hollenbaugh, 2021: 81–82).

Raziskave tudi kažejo, da reakcije na naše poskuse upravljanja z vtisi na družbenih omrežjih močno vplivajo na našo samopodobo. Zdi se, da je najmočnejši dejavnik pri tem število všečkov, čeprav je res, da to ni nujno povsem nova praksa: v preteklosti, ko družbenih medijev še ni bilo in so se ljudje družili zlasti v gostilnah, na ulicah in podobno, so tudi obstajale reakcije na naše nastope, le da so bile bolj neposredno vezane na naša telesa. Primeri so kimanje, odobravajoče mrmranje, smeh, pohvale in strinjanja (oziroma, manj prijetno, odkimavanje, glasno neodobravanje, tišina in podobno).

Raziskovalci v tej povezavi pravijo, da so naši nastopi na družbenih omrežjih povezani zlasti s tremi *dostopnostmi* (affordances):

- anonimnost: bolj kot je naš profil anonimen, več bomo na njem pripravljeni razkriti o samih sebi;
- vztrajnost: dlje kot naše vsebine ostajajo vidne oziroma dostopne, bolj bomo pri objavah premišljeni (na Facebooku naše objave ostajajo vidne zelo dolgo (na primer kot fotografski albumi in podobno), tako da so uporabniki_ tu pri objavah bolj premišljeni kot na primer na Snapchatu ali Instagram zgodbah, kjer objave hitro izginejo);
- vidnost: bolj kot bo objava usmerjena k širšemu občinstvu (opremljenost s ključniki na Twitterju oziroma X-u, objava v javni zgodbi na Snapchatu in podobno), bolj bodo uporabniki_ prehteli, kaj objaviti in kako (Hollenbaugh, 2021: 85–87).

114 Ki jo lepo povzema karikatura iz New Yorkerja iz leta 1993, kjer je eden izmed sodelujočih v pasjem pogovoru zaključil: »Prednost interneta je, da na njem nihče ne ve, da si v resnici pes« (Hollenbaugh, 2021: 81).

Ker so družbena omrežja v razmeroma kratkem času močno spremenila sodobno medijsko in kulturno krajino, so razprave o njihovih družbenih, političnih, psiholoških in drugih podobnih učinkih še posebej živahne. Spomnimo se: prihod interneta v devetdesetih letih je spremljala množica optimističnih napovedi, od tega, da bo internet inavguriral prosto izmenjavo informacij med horizontalno povezanimi uporabniki, do ideje o oblikovanju kanalov za različne demokratične pobude od-spo-daj-navzgor. Pozneje, ob pojavu spletnih forumov in družbenih omrežij, pa je prevladala druga skrajnost: prepričanje, da so družbena omrežja nekaj slabega, saj nas velike korporacije z njimi nadzorujejo, oziroma da v njih živimo v mnenjskih mehurčkih in da algoritmi predvidevajo vsak naš korak oziroma, kot smo videli pri Varoufakisu, da svet vedno bolj spoznavamo šele prek vase sklenjenih algoritmov.

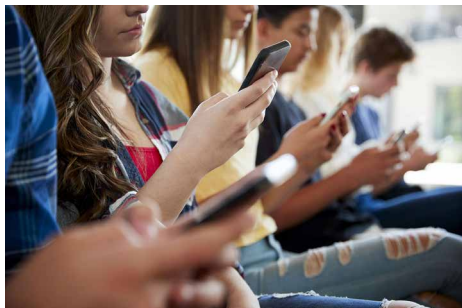
Strogo vzeto stvari seveda nikoli niso povsem preproste – ne v teoriji ne v praksi. Tuten in Solomon tako poudarjata zlasti različne pozitivne učinke družbenih omrežij, v prvi vrsti nekaj, kar sama imenujeta *horizontalno revolucija*: odprt dostop do različnih platform, kjer lahko posamezniki_ med seboj komuniciramo brez kakršnih koli omejitev oziroma tako gradimo skupnosti, ki ne temeljijo le na vključenosti, ampak tudi aktivnem sodelovanju (Tuten in Solomon v Sharma in Kumar, 2018: 241).

Zwick in Bradshaw na drugi strani trdita, da so spletne skupnosti vsaj na področju trženja, se pravi takšne, ki bi se oblikovale okrog tržnih znamk, v resnici zelo redke (Zwick in Bradshaw, 2016: 92), tako da je po njuni oceni diskurz o spletnih skupnostih zgolj ideološka operacija, s pomočjo katere oddelki za trženje zakrivajo temeljno napetost, ki naj bi nastajala v odnosu med svobodnimi uporabniki in manipulativnimi operacijami korporativnega trženja. Njuna teza v tej povezavi je, da korporacije to napetost v času komunikacijskega kapitalizma vedno bolj razrešujejo z uvajanjem načel *bi-političnega trženja*, ki stremi k brisanju jasnih razlik med oglaševalci in potrošniki (Detlev in Bradshaw, 2016: 93).

Na bolj individualni ravni avtorji_ ugotavljajo, da nam družbena omrežja po eni strani omogočajo večji nadzor nad samoprezentacijo v javnosti (kuranje profilov), kar je verjetno dobro, še posebej kot že omenjeno za ranljive družbene skupine, vendar pa lahko takšni profili povzročajo tudi tesnobo, na primer ko nas naš skrbno kururan profil opozarja na razliko med tovrstno digitalno idealizacijo in našimi resničnimi življenji (Kross in drugi, 2021: 59).

Posebno dilemo predstavljajo primerjanja z drugimi. Ta so seveda običajna tudi v vsakdanjem (offline) življenju in hkrati pomemben

dejavnik odraščanja, vseeno pa so na družbenih omrežjih še posebej intenzivna, tako da nekateri raziskovalci_ ugotavljajo, da lahko v primeru primerjav navzgor (z bolj uspešnimi uporabniki_ družbenih omrežij) vodijo k občutkom zavisti in manjvrednosti. Nekateri_ poročajo tudi o strahovih pred tem, da bomo nekaj zamudili (fear of missing out), občutkih nesmisla in nezadovoljstvu z lastnimi telesi (Kross in drugi, 2021: 60).



Na bolj pozitivni strani raziskave kažejo, da odzivi na družbenih omrežjih_ zadovoljujejo naše socioemocionalne (čustvena podpora) in kognitivne (podpora z informacijami) potrebe in povečujejo stopnje tako prejete kot tudi percipirane socialne podpore. (Kross in drugi, 2021: 62). V nekaterih primerih se je celo pokazalo, da je podpora, ki jo posamezniki_ prejema na omrežjih, zanje pomembnejša od tiste, ki jo prejema zunaj njih (ibid.).

Spet po tretji strani lahko s tem, da delimo svoje občutke, frustracije in podobno, kar so običajne prakse iskanja oziroma prejemanja podpore, prizadenemo druge. Na primer tiste, nasproti katerim so ti občutki usmerjeni, mogoče tudi neupravičeno. Veliko je tudi raziskav, ki opozarjajo na pripravnost različnih spletnih platform za *spletno nadlegovanje* (cyberbullying) in *trolanje* (trolling). Te aktivnosti sicer nikakor niso posebnost družbenih omrežij, vseeno pa zdi, da jih nekatere njihove značilnosti spodbujajo. Najpogosteje se v tej povezavi omenja podrobnost, da na družbenih omrežjih ne moremo izražati znakov tesnobe, prizadetosti in podobno, ki drugače v ljudeh sprožijo empatijo in posledično umirjajo agresivno vedenje (Kross in drugi, 2021: 62).

Scolere, Pruchniewska in Duffy (2018) dodajajo, da je upravljanje digitalnih jazov na družbenih omrežjih v času ekonomij pozornosti in digitalnih ugledov v resnici zgolj *oblika neplačanega dela z zelo negotovimi učinki*, pri čemer ni nepomembno, da takšno delo v praksi prispeva tudi k velikim strukturnim spremembam v značaju sodobnih kulturnih krajin na splošno: medtem ko so kulturo 20. stoletja v največji meri zaznamovali množično proizvedeni izdelki velikih komercialnih korporacij (hollywoodskih studiev, velikih glasbenih založb, televizijskih kanalov in podobno), danes popularno kulturo v veliki meri proizvajamo uporabniki_ družbenih omrežij sami. Nekateri avtorji_ v tej povezavi že govorijo

o premiku od množične kulture h kulturi uporabniško proizvedenih vsebin (user generated content), za katero bi bilo mogoče trditi, da predstavlja neke vrste realizacijo ideala popularne kulture kot kulture množic – neke vrste sodobe ljudske kulture (glejte: Halbert, 2009). V tem oziru naše delo na družbenih omrežjih ni nujno enoznačno slabo, čeprav Soronen in Koivunen (2022: 4) spet po drugi strani opozarjata, da aktivnost na družbenih omrežjih pri posameznikih_ proizvaja napetost med idealom avtentičnosti in imperativom performativnosti. V tej povezavi je zanimiva raziskava rab Instagrama med ameriškimi skateboarderji_, kjer Taylor Dupont ugotavlja, da pripadniki_ te kulture napetost med vrednoto avtentičnosti in imperativom performativnosti na Instagramu razrešujejo z uprizarjanjem (performanjem) avtentičnosti, pri čemer obstajajo zelo jasne meje med uprizoritvami, ki jih skupnost priznava kot avtentične, in tistimi, ki jih ne (Dupont, 2020; 654–661). Ključno pri tem je, da te meje nadzorujejo zlasti starejši_ in uveljavljeni_ skateboarderji_ (core skaters) (Dupont, 2020: 660), pri čemer pa mlajši_ dodajajo, da je Instagram zanje pripravno sredstvo, s katerim lahko opozorijo nase. Številni skateboardarji_ tudi poročajo, da se njihova prijateljstva na Instagramu pogosto razvijejo v prijateljstva v »resničnem« (offline) življenju (Dupont, 2020; 657).

Nekateri avtorji_ so raziskovali tudi uspešnost različnih promocijskih aktivnosti na družbenih omrežjih. Denni Arli (2017) je na primer ugotovila, da na pozitivno podobo znamke pri uporabnikih_ najbolj vplivajo zabavne vsebine, nekaj manj informativne in najmanj tiste, ki jih izzirajo. Khamis, Ang in Welling na drugi strani ugotavljajo, da so družbena omrežja v kombinaciji z globalnim kapitalizmom proizvedla imperativ *samožnamčenja* (self-branding), tako da po oceni Banet-Weiser in Sturken sodobnega *kreativnega razreda* ne tvorijo več zgolj profesionalci_, ki delajo na različnih področjih t. i. kreativnih industrij, ampak tudi skupina, ki jo sama imenujeta *kreativni_ amaterji_* (Banet - Weiser in Sturken v Khamis, Ang in Welling, 2017: 200).

Skladno s povedanim lahko sklenemo, da raziskave kažejo na zelo raznolike učinke družbenih omrežij na posameznike_ pa tudi na družbo kot celoto. To se sicer ne sklada s prevladujočimi senzacionalističnimi obravnavami družbenih omrežij s strani popularnih medijev, ki poudarjajo zlasti negativne učinke (Kross in drugi, 2021: 64), toda Kross in sodelavci_ so na osnovi obsežne analize raziskav učinkov družbenih omrežij na osebno dobrobit posameznikov_ ugotovili, da so negativni učinki – če že obstajajo – prejšnji manjši kot večji, predvsem pa da bo treba za bolj konkluzivne sklepe številne povezave med konkretnimi vzroki in posledicami še bolj natančno preučiti (ibid.; glejte tudi: Valkenburg, Meier in Beyens, 2022). Veliko raziskovalnih izsledkov si namreč med seboj tudi nasprotuje, posebna težava pa so ugotovitve, ki kažejo, da se učinki družbenih omrežij pomembno

razlikujejo glede na različne kontekste, platforme, konkretne posameznike_, kulturne okvire in podobno (ibid.). Raziskave na primer kažejo, da je zaradi za zdaj še nepojasnjenih razlogov emocionalna podpora, ki jo prejemamo na družbenih omrežjih, manj učinkovita pri moških, Evropejcih in Američanih ter mlajših študentih_ kot pri ženskah, Azijcih in starejših študentih_ (ibid.: 61). Upoštevati je treba tudi, da se lahko nekatere ugotovitve, če jih obravnavamo izolirano, napačno zdijo nova težava, skratka, nekaj, kar so proizvedla šele družbena omrežja. Primer so že omenjene primerjave navzgor, kjer se zdi, da podobe popolnih življenj – in teles – različnih spletnih vplivnežev_ v nas zbuja občutke zavisti in manjvrednosti. Samo po sebi to seveda ni nič dobrega, toda strogo gledano so pred pojavom družbenih omrežij takšne občutke zbujaše že popularne revije s podobami prav tako popolnih življenj in teles, pa različne televizijske oddaje on še pred tem popularni romani in tako naprej. Tako da bi bilo verjetno bolj primerno, če bi dejali, da je težava produkcija idealiziranih podob na splošno, ne le tista, ki jo spremljamo na družbenih omrežjih.

Nekaj podobnega verjetno velja tudi za učinke družbenih omrežij na bolj sistemski ravni. Nekatere teze o destruktivnosti družbenih omrežij smo omenjali že ob predstavitvah konceptov tehnofeudalizma, platformnega kapitalizma in psihopolitike, tako da lahko na tem mestu dodmo le še nekaj najpomembnejših drugih. Med bolj pogosto obravnavanimi je problem *algoritmov*. Florian Saurwein in Charlotte Spencer - Smith na osnovi temeljitega pregleda raziskav na temo škodljivih učinkov algoritmov izpostavljata, da se kot najbolj problematični omenjajo

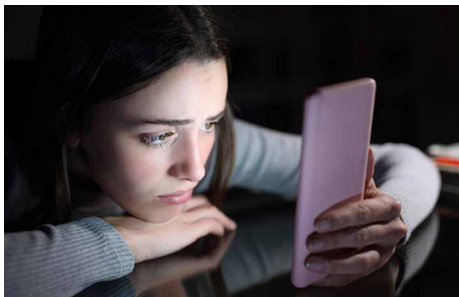
- algoritemske napake, neželeni ali moteči izbori;
- uporabniške manipulacije algoritmov z namenom nadlegovanja oziroma motenja javnega diskurza;
- algoritemsko ojačevanje predobstojećih škodljivih praks in družbenih neenakosti;
- omogočanje diskriminatornih praks;
- krepitev moči spletnih platform v odnosu do uporabnikov_, trga in družbe kot celote (Saurwein in Spencer - Smith, 2021).

Vsi ti škodljivi učinki so seveda pomembni, toda Saurwein in Spencer - Smith opozarjata, da težava niso nujno algoritmi kot takšni. Po njunem mnenju namreč škodljive posledice povzroča šele specifična kombinacije različnih dejavnikov (dizajnov algoritmov, dizajnov platform, komercialnih interesov, družbenih praks in kontekstov), ki jih sama imenujeta

sociotehnološke sprege (socio-technical assemblages) in ki bi jih torej morale države po njunem mnenju bolj skrbno nadzorovati (ibid.).

Še ena potencialno škodljiva posledica algoritmov je, da nas zapirajo za zidove naših že obstoječih prepričanj, saj nam ponujajo le še več tega, s čimer se že tako strinjamo, oziroma nas povezujejo z uporabniki_ ki mislijo podobno kot mi sami, cela ideja demokracije pa temelji na ravno nasprotni podmeni o spoštljivem spoprijemanju različnih, celo nasprotujočih si mnenj in stališč, kjer obe strani v dialogu širita svoje horizonte in korigirata svoje morebitne pristranskosti.

Hočemo reči: tudi v primeru sistemskih učinkov družbenih omrežij so stvari očitno kompleksne. Vseeno pa to ne pomeni, da pozitivni učinki nujno odtehtajo negativne: tako kot pri vseh temah, ki smo jih obravnavali do tega mesta, je rešitev verjetno v tem, da prednosti in slabosti, pozitivne in negativne učinke, skrbno pretehtamo in navsezadnje tudi povežemo z relevantnimi konteksti. Apriorno odpisovanje družbenih medijev kot enoznačno škodljivih (ali pa, nasprotno, koristnih) verjetno ne more biti resna rešitev.



10. IZZIVI ZA PRIHODNOST

10.1. Ekologija

Izzivi britanskim kulturnim študijam pa ne prihajajo zgolj iz različnih delov planeta, temveč tudi iz perspektive planeta kot celote. Danes je namreč popolnoma jasno, da smo ljudje s svojim sebičnim gnanjem za udobjem resno ogrozili obstoj življenja na Zemlji, tako da se kulturne študije vedno bolj usmerjajo tudi k preučevanju ekološke problematike v povezavi z različnimi aktualnimi kulturnimi kodi. Ta projekt sicer ni povsem preprost, saj so vsi do zdaj uveljavljeni modeli družbene emancipacije temeljili na *predpostavki o nenehnem povečevanju stopenj materialne*



porabe (da bomo imeli vsi svoja stanovanja, avtomobile, računalnike in podobno). Zadnje je seveda privlačna vizija, toda vprašanje je, če je ekološko vzdržna. Za razmisliti je torej, če ne bo vizije trajnostnega razvoja, ki bo omogočila dolgoročno preživetje planeta, prej kot na materialni rasti treba utemeljiti na viziji odpovedovanja materialnim dobrinam

(pri čemer se bi tisti_, ki imajo več, morali odpovedati več stvarim, kot tisti_, ki imajo manj). **Jeremy Gilbert** v tej povezavi pravi, da je tu za kulturne študije še posebej pomembno dvoje. Prvič, premik k trajnostnemu razvoju definitivno predpostavlja tektonski premik v kulturni senzibilnosti, tako da bi raziskovalce_ moralo zanimati, kakšne so kulturne implikacije takšnega premika in, še pred tem, kateri pogoji bodo morali biti izpolnjeni, da bo tak premik sploh mogoč. In drugič, v luči ekološke krize se slavljenje kritičnega, subverzivnega in reflektiranega potrošništva, ki je bilo nekaj časa značilno za velik del kulturnih študij, kaže kot vedno bolj anahronistično. Mar ne kličejo klimatske spremembe po novih perspektivah, takšnih, ki zavračajo potrošništvo v kakršnih koli, tudi kritičnih in subverzivnih oblikah (Gilbert, 2006: 193)?

V povezavi z ekologijo je na primer relevantno vprašanje *ekstremnega*. Številni avtorji_ namreč opozarjajo, da se moramo pri poskusih razumevanja sodobnih kultur zavedati, da je njihov skupni imenovalec v veliki meri ravno ekstremno (Boothroyd, 2006: 277). Danes tako tipično velja, da dobro življenje pomeni zlasti zmožnost ekstravagantnega trošenja in intenziviranja izkustev (ibid.), kar se na področju kulture kaže

- s popularizacijo ekstremnih športov, tako profesionalnih kot amaterskih (prosto plezanje, ekstremno potapljanje, ice-canoeing, akrobatsko letenje, free-running, base-jumping, ekstremno 4 x 4 off-roadanje itn. – skupni imenovalec vseh teh je po besedah Petra C. Whybrowa preprosta podmena: »če zajebeš – umreš«), pri čemer tudi »klasični« športi od sodelujočih zahtevajo vedno ekstremnejše napore;
- v nizu pristočasnih aktivnosti, ki se po pravilu spogledujejo z mejnimi situacijami, vsekakor pa jih je mogoče pojasniti z Baumanovo tezo o tem, da je sodobni človek postal *zbiralec izkustev* (sensation gatherer) (ibid.: 285): rekreacijsko drogiranje, potovanja na nevarne, eksotične lokacije, vandalizem, huliganstvo, ples in zabava celo

noč, potem pa še »after, pa »after after«, vse hitrejša in pogostejša menjavanje spolnih partnerjev itn.;

- v ekstremnih praksah in estetikah, ki prežemajo vsakdanje življenje: ekstremni plastični kirurgiji, ekstremnem nasilju v filmih in računalniških igrah, medijsko konstruiranih zahtevah po ekstremnih užitkih pri seksu itn. (primerjajte: Boothroyd, 2006: 277–283).

Vseprisotnost ekstremnega je pomembna tema za kulturološko raziskovanje samo po sebi, saj gre za eno od osrednjih pomenskih vozlišč, okrog katerih se oblikujejo sodobne kulturne krajine. Toda razumeti je treba, da to raziskovanje ne more biti zgolj nezainteresirano opisovanje: iz ekološko zainteresirane perspektive, ki bi jo kulturne študije skladno s svojimi etičnimi in političnimi postavki morale upoštevati, je kultura ekstremnega problematična tudi kot eno od osrednjih gonil sodobnega ekstremnega potrošništva, ki ima kar najbolj pogubne okoljske posledice. Se ne bi bilo torej tovrstnemu hlepenju po ekstremnih izkustvih smiselno odpovedati? In poskusiti premisliti še kakšne druge načine biti, na primer tiste, ki bi bili skladni s starogrškim priporočilom zmernosti? Taoistično zapovedjo po ljubezni, skromnosti in ponižnosti? Indijanskim občutljivim odnosom do narave? Čem tretjim?



Nove etične in politične perspektive, ki se odpirajo v povezavi s temi duhovnimi horizonti, so zanimive, tako da je vedno več avtorjev, ki se ne bojijo razmišljanja tudi v teh smereh in to ne glede na to, da gre za načine mišljenja, ki so včasih celo v popolnem nasprotju z zahodnim razumevanjem znanstvenih zanimanj in postopkov. **Chris Barker** v svoji knjigi *Osmišljevanje kulturnih študij* (Making Sense of Cultural Studies) na primer opozarja, da se v času, ko večina človeštva več ne živi v pogojih absolutne materialne deprivacije, boj za človeško srečo ne more zvajati zgolj na boj za materialno enakost, saj vse raziskave kažejo, da materialno blagostanje samo po sebi nikakor ni zagotovilo sreče – prej nasprotno. Namesto tega predlaga dopolnjevanje klasične levičarske materialistične agende s pozornostjo namenjeno *duhovni inteligenci*, ki naj bi omogočila, da se posamezniki izognemo tudi notranjemu nemiru, ki nas v sodobnem



potrošniškem svetu duši vsaj toliko kot materialna deprivacija. Namesto *odvisnosti od hitrosti*, ki je po **Jacku Kornfeldu** ena ključnih značilnosti sodobnih družb (hitro delo, hiter počitek, hitri avtomobili in hitra hrana) (Kornfield v: Barker, 2002: 218), duhovna praksa po Barkerju omogoča iskanje smisla v življenju, na

bolj konkretni ravni pa tudi to, da ostajamo ves čas v sedanjem trenutku, namesto da nas nenehno odnašajo nenehne vročične fantazije, strahovi, frustracije in upanja, ki jih tako zelo učinkovito podpira potrošniška industrija (Barker, 2002: 62–64 in 218).

Podobno poskuša »novo levico in nova duhovna gibanja« uskladiti tudi vplivni predstavnik t. i. kritičnega realizma, **Roy Bhaskar**. Po njegovem mnenju bi bilo koristno, če bi uspeli povezati zahodno in vzhodno mišljenje, saj vsako od teh naslavlja pomembne vidike človekove eksistence. Konkretno je po Bhaskarju za zahodno mišljenje, vključno z marksizmom, značilno, da operira z binarističnimi koncepti (svoboda/nesvoboda, pravilno/napačno itn.) in poudarja pomen delovanja (na primer razredni boj), medtem ko je za vzhodno mišljenje, na primer budizem ali taoizem, značilen monizem (vse je eno) in nedelovanje (umik sveta kot način doseganja razsvetljenja). Po njegovi oceni je boj za enakost pomemben, toda resnična emancipacija človeka naj bi bila možna šele z dopolnitvijo ideala materialne pravičnosti z mističnimi idejami vzhoda. »Da bi spremenili svet, se morajo posamezniki naprej sploh realizirati kot posamezniki ... Prišel je čas za brezpogojno ljubezen,« zaključuje Bhaskar (Bhaskar v: Smith in Riley, 2009: 51).

10.2. Posthumanizem

Z ekologijo je povezana tudi razprava o *posthumanizmu*. Kljub vsem svojim posebnostim so namreč kulturne študije še vedno del *humanistike*, ki so jo kot spoznavno področje vzpostavili že stari Rimljani. Po njihovi opredelitvi naj bi bila njena posebnost obravnava aktivnosti, ki so povezane z dvema temeljnima zmnožnostima (faculties), po katerih se človek najbolj razlikuje od drugih živih bitij, govorom in razumom, danes pa se takšno razumevanje kaže kot precej problematično. Razloga za to sta v osnovi dva.

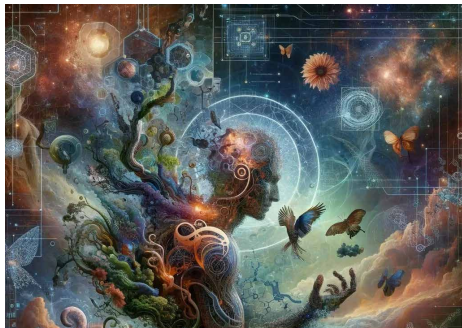
Prvi je povezan z že omenjeno tezo Donne Haraway, da so stabilne binarne opzicije med človekom in živalmi, živimi bitji in stroji ter fizičnim in nefizičnim v resnici ideološke klasifikacije, ki jih je – če ne drugega – postavil pod vprašaj že razvoj znanosti in tehnologije: teorija evolucije je podrla naše predstave o stabilnih mejah med ljudmi in živalmi, sodobni stroji prečijo meje med naravnim in umetnim (za ilustracijo lahko še enkrat navedemo proces umetne oploditve), mikroelektronika pa je problematizirala tudi meje med fizičnim in nefizičnim (Haraway, 2016: 5–16). Haraway je iz teh postavk sicer izpeljevala zlasti teorijo ženske emancipacije, ki bi po njenem mnenju morala počivati na destabilizaciji binarne opozicije moško : žensko in ne njenem obračunu na glavo,¹¹⁵ toda njen Manifest kiborgov je pomemben tudi v povezavi z vprašanjem humanističnih študij: če meje med ljudmi in živalmi oziroma ljudmi in stroji niso več stabilne, potem tudi spoznavni okviri humanistike ne držijo več. Ljudje smo *kiborgi*, delno človeška bitja, delno stroji, v pomembni meri pa tudi živali, tako da bi bilo verjetno ttreba celo področje konceptualizirati na novo.

»Meja med znanstveno fantastiko in družbeno resničnostjo je optična iluzija.« (Haraway v Internetni vir 4)

Drugi razlog za dvom v produktivnost klasične opredelitve humanistike je povezan s prispevki *študij živali* (animal studies). Najnovejši izsledki na tem področju namreč kažejo, da so številne lastnosti in občutenja, ki smo jih vse do nedavnega razumeli kot izključno človeške posebnosti, v resnici značilne tudi za živali. Med njimi so na primer samozavedanje, dolgočasenje, altruizem, izdelava in raba orodij, ljubezen, prijateljstvo in celo (neverbalni) jeziki (Badmington, 2006: 262).

Ker se uveljavljene meje človeškega v vseh teh kontekstih podirajo, številni avtorji_ opozarjajo, da je tudi preučevanje kulture na način osredotočanja na zgolj človeško kulturo v resnici oblika *specizma*: predsodkov do drugih živih bitij. Pri čemer Cary Wolfe opozarja, da tu ne gre zgolj za odnos do drugih živalskih vrst. Specizem namreč v praksi pomeni nevarnost, da diskurz o različnih vrstah ostane na voljo tudi za uporabo v medčloveških odnosih, na primer ko neka skupina nasilje nad drugo utemeljuje

115 Tu je polemizirala zlasti z radikalnim in socialističnim feminizmom, ki sta patriarhalno podmeno o moški večvrednosti zamenjevala s podmeno o ženski večvrednosti (ker je ženska tista, ki daje življenje itn.) oziroma esencialni povezanosti ženskosti z delom; težava pri tem je naturaliziranje oziroma poenostavljanje kompleksnih spolnih identitet v stabilne kategorije, ki pestrosti naših doživljanj spola preprosto ne morejo zajeti. Na primer ženske kot dajalke življenja: kaj pa tiste, ki niso matere? Ker to ne morejo biti, ali pa mogoče tega niti ne želijo? So zaradi tega slabše ženske? Ali pa mogoče sploh niso ženske? Kot običajno se tudi v tem primeru pokaže, da je vsako esencializiranje oziroma naturaliziranje zgolj oblika nasilja.



s podmeno o obstoju različnih vrst. Primer je sužnjelastništvo, ki je bilo v krščanskih deželah sicer prepovedano, vendar te prepovedi trgovci s sužnji oziroma lastniki sužnjev niso upoštevali, saj Afričani, ki so jih zaslužnjevali, naj ne bi bili ljudje, ampak neka druga, manjvredna vrsta (Wolfe v Badmington, 2006: 264).

10.3. Umetnost

Kulturne študije so s tem, ko so kritični analizi izpostavile tudi popularno kulturo, napravile pomemben korak pri razumevanju sodobnih družb. Navsezadnje je popularna kultura eden od ključnih dejavnikov konstrukcije simbolnih koordinat, po katerih posamezniki uravnavamo svoje delovanje, tako da moramo, če želimo razumeti svet okrog sebe, razumeti tudi popularno kulturo – če že ne zlasti popularno kulturo. Toda raziskovalna emancipacija popularne kulture ni bila povsem nedolžna. Odmik od nekdanj samoumevnega enačenja kulture z visoko kulturo (umetnostjo) je namreč pomenil, da je zadnja številne avtorje raziskovalno preprosto prenehala zanimati. Po znameniti Bourdieujevi kritiki visoke umetnosti kot mehanizma reprodukcije razrednih razlik je umetnost celo postala neke vrste nasprotnik politično zainteresiranega projekta kulturnih študij, toda s prehodom v novo tisočletje so se pojavili glasovi, ki opozarjajo, da je tudi umetnost lahko pomembno polje kritične politike. V kulturnih študijah so te glasove vzeli resno, tako da se tu zdaj poleg analiz popularnih tekstov pojavljajo tudi spoprijemi z različnimi umetniškimi praksami. Ključna avtorja, ki sta prispevala k emancipaciji statusa umetnosti v sodobni teoriji, sta ugledna francoska filozofa, Jacques Rancière in Alain Badiou.

10.3.1. Rancièrejevi režimi umetnosti

Jacques Rancière pravi, da se mora vsak spoprijem z umetnostjo začeti z analizo načel, ki določajo, katere dejavnosti so v družbi sploh opredeljene kot umetnost in katere ne (ta načela Rancière imenuje *režimi*



Jacques Rancière

umetnosti). Po njegovem mnenju je vsekakor treba zavrniti uveljavljeno zahodno predpostavko, da je umetnost nekaj, kar je ločeno od drugih dejavnosti, vendar pa je treba biti pozoren: če umetnost po Rancièru ni ločena od drugih dejavnosti, na primer politike, to še ne pomeni, da je edina prava umetnost tista politična. Kajti v tem primeru jo podrejšmo nečemu drugemu (je heteronomena), po Rancièrju pa umetnost proizvaja politične učinke šele kot *avtonomna* sfera, konkretno s svojimi intervencijami v uveljavljene delitve čutnega, s katerimi nas senzibilizira za možnosti, da bi svet lahko bil tudi drugačen (Tanke, 2011: 75). V času poplave politično angažirane umetnosti je ta poudarek pomemben, saj opozarja, da je še najbolj emancipatorno umetniško snovanje tisto, ki je na prvi pogled najbolj oddaljeno od aktualnih političnih zanimanj ali dilem.

Da bi vse skupaj razumeli, se moramo najprej ustaviti pri konceptu *delitve čutnega*. Pojem se nanaša na uveljavljene predpostavke o tem, kaj je mogoče videti in slišati, kako se lahko različni predmeti med seboj povezujejo, kdo se pojavlja na katerih mestih in podobno. Delitev čutnega torej označuje temeljno distribucijo teles in glasov v družbi, skupaj s predpostavkami o tem, česa so ta telesa zmožna in česa ne. Lahko bi tudi rekli, da gre za opredelitev meja mogočega in nemogočega v posameznih skupnostih, pri čemer je po Rancièrju treba razumeti, da gre za strukturo, ki je povezana z razmerji moči v družbi (Rancière, 2006: 13). Če si na primer podrejeni ne zmorejo niti predstavljati svojih teles na hodnikih oblasti, potem se za spremembe, ki bi jih tja pripeljale tja, ne bodo niti trudili.

Strogo gledano pojem delitve čutnega ni zelo oddaljen od Marxovega koncepta ideologije. Vseeno pa je med njima pomembna razlika, saj se delitev čutnega ne nanaša zgolj na ideje, pojme in predpostavke, s katerimi operiramo v vsakdanjem življenju, ampak tudi na nekaj še bolj temeljnega: na naše občutenje sveta in s tem povezane predpostavke o tem, kaj je sploh realno, možno in podobno. Ključno pri tem je, da ima po Rancièrju pomembno vlogo pri reprodukciji obstoječih delitev čutnosti ravno umetnost, ki z različnimi organizacijami barv, oblik, zvokov in podobno to delitev potrjuje ali problematizira.

»Umetniške prakse so 'načini delovanja in delanja', ki posredujejo v splošno distribucijo načinov delovanja in delanja kot tudi v odnose, ki jih imajo z načini biti in oblikami vidnosti.« (Rancière, 2006: 13)

Vprašanje torej je, kaj konkretno različni umetniški izrazi v tej povezavi počnejo. Rancière odgovarja s pomočjo klasifikacije *treh režimov umetnosti*, ki pa se nanašajo zgolj na tri mogoče pristope k umetniškemu snovanju, ampak tudi tri mogoče odnose med umetnostjo in obstoječim družbenim redom. Rancièrjeva klasifikacija sicer gradi na zgodovinskem zaporedju različnih umetniških praks, toda poudariti je treba, da je njegova klasifikacija v resnici tako diahrona (opis zaporedja različnih umetniških slogov) kot tudi sinhrona (prikaz različnih pristopov k umetniškemu snovanju v enem samem zgodovinskem trenutku).

Prvi režim umetnosti je *etični režim podob*. Tu umetnost kot posebna (avtonomna) sfera ne obstaja. Po **Platonu**, ki je po Rancièrju utemeljitelj tega režima, je namreč za dobro skupnosti nujno, morajo umetniki v dobro skupnosti (države) delovati skladno z navodili filozofov. Umetnost kot *poezis*, kot praka, ki bi proizvajala nekaj novega, je iz tega zornega kota problematična, saj bi lahko nove podobe obstoječo harmonijo med deli skupnosti (družbenimi skupinami), tudi ogrozile.

Merili, s pomočjo katerih morajo filozofi_ po Platonu uravnavati proizvodnjo podob, sta dve: skladnost podob z Idejami in koristnost podob za skupnost. Eno z drugim je povezano, saj Platon svojo zahtevo o nujnosti družbeno koristnih podob utemeljuje s podmeno, da so zgolj te v resnici usklajene z Idejami, medtem ko so vse ostale škodljive, saj so v resnici zgolj *simulakri* – dvakrat izkrivljene podobe podob.¹¹⁶ Vendar pa tu

ne gre zgolj za Platona. Po Rancièrju je odnos do umetnosti etičen vsakič, ko kakšen diskurz ali praksa poskuša umetnost *zamejiti* s tem, kar prepozna kot *dobro za skupnost* (Rancière, 2006: 20–22). Sodobnejši primeri etičnega režima so: srednjeveška umetnost, socialistični realizem, fašistična oziroma nacistična umetnost in podobno.

Drugi režim je *reprezentacijski*. Izhajal naj bi iz načel, ki jih je podal **Aristotel** v svoji *Poetiki*, prvem delu, ki je umetnosti podelilo mero



Primer etičnega režima: socialistični realizem v delu Festival žetve (Fedor Nedoshovenko, 1970)

116 Prvič je izkrivljena že podoba sama (svet, kot ga vidimo v vsakdanjem življenju), saj gre zgolj za nepopoln odraz (seno) resničnosti, ki jo po Platonu tvorijo večne ideje. Živi konji so na primer zgolj nepopolne kopije ideje konja. Ko umetniki_ upodabljajo svet okrog sebe, torej delajo zgolj podobe podob (slika konja je podoba živega konja, ki je sam zgolj podoba ideje konja).

avtonomije nasproti skupnosti. Po Rancièreju Aristotelovi pogledi zaznamujejo tako grško tragedijo kot tudi nekatere sodobnejše umetniške prakse, na primer sistem distribucij čutnega v t. i. *dobi klasicizma* (približno med letoma 1650 in 1790), kjer jih najdemo v načelih *beaux-arts* (lepih umetnosti) in *belles-lettres* (beletristike). Aristotelovo razumevanje umetnosti je neke vrste kompromis med Platonovo skrbjo, da ne bi avtonomna umetnost skupnost razkrojila, in spoznanjem, da mora biti umetnost – če želi razviti vse svoje potenciale – vsaj do neke mere svobodna. Konkretno naj bi to bilo po Aristotelu možno tako, da ji dopustimo mero avtonomije, vendar ne v smislu *poezis* (kjer bi lahko počela, kar bi hotela), ampak *mimesis*, kjer je njena naloga, da oponaša (s tem pa slavi) dejanja posameznikov, ki lahko služijo kot vzor (Rancière, 2006: 22). *Tragedija* kot idealna oblika takšne imitacije gradi na primer na posnemanju pomembnih, resnih in zaokroženih dejanj, pri čemer je njen jezik prijeten, v gledalcih pa delo kot celota vzbuja usmiljenje in strah, ki omogočata, da se pripoved zaključi s katarzo (očiščenjem slabih čustev, ki je po Aristotelu smoter umetniških del).

Od šestih elementov tragedije (fabula, liki, režija, misel, spektakel in melodija) je po Aristotelu najpomembnejša *fabula* (zgodba), ki umetnikom z urejanjem dogodkov v ekspresivno celoto podeljuje jasen in hkrati *poučen* pomen. V tem smislu ima lahko umetnost tudi pozitivno vlogo v družbi, pogoj je le jasen – enoznačen – prenos pomena. Kritiki lahko posledično umetniška dela zelo hitro ovrednoti, saj mora v njih razbrati zgolj to, ali uspešno podajo določeno sporočilo ali ne (Tanke, 2011: 80–81).

Tretji umetniški režim je *estetski*. Rancière sem prišteva različne umetniške smeri, od romantike in realizma do abstraktnega slikarstva in moderne literature. Vse te smeri povezuje zlasti *odmik od normativnosti* reprezentacijskega režima. To se kaže že pri nastanku posebne veje filozofije, *estetike*. Ta je namreč smiselna šele takrat, ko umetnost nima več nekega vnaprejšnjega smisla (utrjevanja skupnosti, ki je značilno za etični režim, ali konstrukcije



Primer reprezentacijskega režima, kjer je ključnega pomena jasnost puičnega sporočila (v tem primeru o veličini državlanskega poguma): *Prisega Horacijev* (le serment des Horaces)(Jacques-Louis David, 1785)



Estetski režim kot svobodna igra barv, oblik ipd. Osebe in pes pred soncem (Personajes y perro ante el sol) (Joan Miró, 1949)

idealov vzornega delovanja, ki je značilno za reprezentacijski režim), tako da jo je treba šele osmisлити.

Estetski režim priča o človeštvu, ki se je osvobodilo uveljavljenih oblik mišljenja in čutenja, navsezadnje pa tudi dominacije človeka po človeku. Skladno s tem ni naključje, da je po Rancièru simbolna prelomnica, ki ločuje estetski režim od reprezentacijskega, francoska revolucija, čas, ko je prišlo do epohalnega obrata vseh klasifikacij v družbi. Tu se naj bi tudi oblikoval nov umetniški odnos nasproti resničnosti, obenem pa naj bi umetnost zavzela nov položaj v družbi: če je bila prej njena funkcija slavljenje dominantnih razredov in diskurzov, se je zdaj preusmerila k vsem ljudem (*državljanom* – (*les citoyens*), kot je ljudi, ki se več ne ločujejo po stanovih, opredelila francoska revolucionarna oblast). To je videti že ob pojavu *muzeja*, saj se je

prva javna institucija, kjer so si umetniška dela lahko ogledali čisto vsi državljani, pariški *Louvre*, pojavila ravno s francosko revolucijo, leta 1793 (Tanke, 2011: 83).

Toda estetski režim ni zgolj odraz političnih sprememb. Še pred tem gre namreč za spremembo odnosa do vsakdanjega izkustva. Če je pri prejšnjih dveh režimih veljalo, da mora razum upravljati s pasivno čutnostjo, da ta ne bi zašla s pravilne poti spoštovanja obstoječega, estetski režim počiva na **Kantovi** podmeni o umetnosti kot *svobodni igri* različnih človeških zmožnosti. Estetski režim tako pripravlja teren za to, da se umetnost poveže z življenjem, življenje pa se na svoji strani spremeni pod vplivom igrive umetnosti. Ključno pri tem je, da umetnost in življenje nista eno in isto. Ravno to, da je umetnost drugačna od življenja, je zagotovilo, da bo ostala področje eksperimentiranja, ki življenje navdihuje (Rancière, 2006: 22–25).

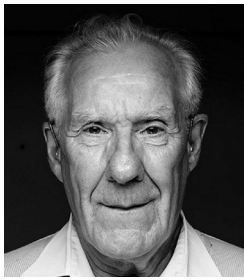
Estetska umetnost torej pomeni preseganje vseh tistih relacij med našimi telesi in njihovimi sposobnostmi, ki jih je uveljavila družba (med

drugim tudi z etičnim in reprezentacijskim režimom umetnosti). V tem smislu ima estetska umetnost pomembno emancipatorno vlogo, saj nas s svojo svobodno igro oblik, barv, zvokov in podobno spodbuja k temu, da svoja telesa začutimo na nove načine in jih v obstoječo delitev čutnega posledično umestimo na novih točkah in na nove načine, še pred tem pa da svet vidimo iz novih zornih kotov, z novimi povezavami in podobno.

S tem poudarkom torej Ranicière emancipira umetnost, ki je v kulturnih študijah (in tudi širše) zaradi svojih številnih povezav z vladajočim razredom v zadnjih desetletjih izgubila veliko ugleda. Je pa tu treba razumeti, da se Ranicière ne zavzema za umetnost na splošno. Zanj je pomembna zlasti umetnost estetskega režima, ki postavlja pod vprašaj uveljavljene povezave vsebin in form, s tem pa obstoječo distribucijo čutnega, vendar pa je tu treba nemudoma pribiti, da ni vsak sodoben umetnostni izraz že estetski. V resnici je marsikaj od tega, kar nastaja danes, v resnici zavezano načelom etičnega ali reprezentacijskega režima umetnosti in to ne glede na to, da je to na prvi pogled angažirana umetnost.

Ranicière ponuja za ilustracijo fotografije umetnice **Josephine Meckseper**, ki so bile razstavljene na *Dokumenti 11*. Fotografije prikazujejo smeti, ki so jih za seboj zapustili protivojni protestniki, tako da jih lahko interpretiramo kot kritiko delovanja različnih aktivističnih gibanj, toda kolikor tu ne gre dvomiti v politično dobronamernost takšnega projekta, je težava njegov *pedagoški* okvir. Po Ranicièru namreč estetska umetnost ne more biti pedagoška, saj posameznike_ s tem, ko jih poučuje, neogibno postavlja v položaj nevednežev_, s tem pa *duši* njihovo spontano ustvarjalnost oziroma samozavest. Pedagoška umetnost je tako v resnici zavezana načelom etične umetnosti, saj tudi sama gradi na vnaprej predpostavljjenem idealu dobre družbe oziroma resnice, ki jo poseduje zgolj izbrana elita, medtem ko se estetska umetnost ne obremenjuje s pravilnostjo sporočila. Njena predpostavka je, da posameznikov_ niti ni treba emancipirati, saj spremljanje umetniških del (branje, poslušanje, gledanje itn.) že po samo po sebi vključuje različne interpretacije, s tem pa lomi dominanten konsenz, ki je utemeljen na predpostavki, da obstaja zgolj en sam način interpretacije resničnosti (Tanke, 2011: 90). Emancipirana umetnost si torej ne prizadeva aktivirati gledalcev_: njena vloga je, da prepozna načine, kako so ti aktivni_ že sami_.

Ne glede na to, da je precej sodobne umetnosti v resnici etične (tu gre zlasti za različne aktivistične umetniške izraze), pa je veliko del tudi takšnih, ki s svojo igrivostjo odpirajo nove horizonte čutnih povezav. Umetnost ima skladno s tem pomembno vlogo v procesih demokratizacije družbe, tako da ji tudi v kulturnih študijah posvečeno več pozornosti.



Alain Badiou

10.3.2. Umetnost kot badioujevski dogodek

Alain Badiou si v svojem delu prizadeva emancipirati koncept *subjekta*. Poststrukturalizem in konstruktivizem sta namreč s svojim vztrajanjem, da se družba sestoji zgolj iz diskurzov, možnost avtonomnega subjekta postavila pod vprašaj (subjekt se iz poststrukturalistične oziroma konstruktivistične perspektive kaže kot zgolj pasivni učinek različnih diskurzov).¹¹⁷ Težava pri tem je, da si je emancipatorno prakso brez subjektov težko zamisliti, saj so za spremembe potrebni aktivni nosilci sprememb. Badiouja posledično zanimajo *možnosti subjektivizacije* (oblikovanja subjektov), pri čemer pa igra pomembno vlogo tudi umetnost.

Osrednja kategorija, s pomočjo katere poskuša Badiou razumeti proces subjektivizacije, je *dogodek*. Tu je sicer treba nemudoma poudariti, da badioujevski dogodek ni nekaj, kar bi bilo zelo blizu dogodku, kot ga razumemo v vsakdanjem življenju v smislu nečesa, kar se zgodi v neki situaciji. Za Badiouja so dogodki nasprotno zgolj tisti redki pripetljaji, ki situacijo, iz katere izhajajo, v celoti presežejo oziroma jo celo zlomijo. Če vzamemo za ilustracijo znamenito sliko *Gospodične iz Avignona* (*Demoiselles d'Avignon*) (1907) **Pabla Picassa**, ki je tako rekoč lastnoročno vzpostavila paradigmo modernega slikarstva, lahko kot situacijo opredelimo Picassove prejšnje slike (na primer podobe cirkusantov in beračev, naslikane v uveljavljenem realističnem slogu), umetniške konvencije tistega časa in podobno. *Gospodične iz Avignona* so izhajale iz te situacije, vendar na radikalno nov način, tako da so šokirale še Picassovega najbližjega prijatelja, **Georgesa Braquea**, ki mu je bilo Picassovo delo sicer domače (Braque je izjavil, da so ga *Gospodične* pretresle s svojo »grdstjo in intenzivnostjo«) (Murphet, 2006: 149). Ključno pri tem je, da v situaciji ni bilo ničesar, kar bi napeljevalo k tako dramatičnemu obratu, ki so ga pomenile *Gospodične iz Avignona*. Ta slika je bila nekaj popolnoma novega in še danes med umetnostnimi zgodovinarji velja, da je tako rekoč celotno moderno slikarstvo zgolj opomba pod črto temu epohalnemu delu.

¹¹⁷ Za ilustracijo: ko nakupujemo v nakupovalnih središčih, sami sebe doživljamo kot avtonomne subjekte, ki vedo kaj hočejo in kje bodo to našli. Iz poststrukturalistične perspektive pa je drugače: ko nakupujemo, smo v resnici zgolj diskurzivni učinek, skratka posamezniki, ki nakupujejo to, kar so nas različni diskurzi (oglasi, primerjave izdelkov, podobe življenja s temi izdeklji itn.) naučili, da kupimo, še pred tem pa nas prepričali, da smo potrošniki, skratka, da je praksa nakupovanja pomembna – mogoče celo naše intimno bistvo.

Dogodek pa ni povezan zgolj z novostjo: treba ga je brati v politični perspektivi. Tu gre za to, da je dogodek običajno povezan z različnimi izključenimi deli družbe, ki se zdaj nenadoma pojavijo na prizorišču in zlomijo videz normalnosti oziroma odprejo prostor za mišljenje resničnosti iz vidika njene utemeljenosti v nekonsistentni množini (Badiou, 2004: 112) (po Badiouju je resničnost neskončna in neopredeljena; v pregledno celoto jo urejajo šele dominantne sile s svojimi interpretacijami, dogodki pa s svojimi intervencijami te interpretacije postavljajo pod vprašaj in tako omogočajo oblikovanje novih interpretacij, kjer bodo sodelovali tudi izključeni deli).



Gospodične iz Avignona (Demoselles d'Avignon) (Pablo Picasso, 1907)

Situacije – obstoječe stanje stvari, dominantna ideologija itn. – torej po Badiouju temeljijo na nevidnosti izključenih delov, vseeno pa ne morejo zagotoviti, da bodo izključeni deli ostali tiho za vedno. Vsak trenutek se lahko zgodi, da bodo izbruhnili v dogodek, kjer bodo pokazali, da je mogoč tudi drugačen svet (Badiou kot primere navaja pariško komuno (ko se iz nevidnosti prvič pojavi lik delavca), oktobrsko revolucijo (pojav proletariata kot razreda), študentske proteste leta 1968 (emancipacija delovnega mesta kot prostora politike), navsezadnje pa tudi t. i. arabsko pomlad leta 2011). Vse te politične implikacije dogodkov pa ne pomenijo, da do dogodkov prihaja izključno na področju političnega. Badiou eksplicitno pravi, da se dogajajo tudi v znanosti, umetnosti in navsezadnje ljubezni. Zaljubljanje je na primer dogodek, ker v stanju zaljubljenosti vse stvari nenadoma uzremo iz neke povsem nove perspektive (Badiou, 2004: 113–115).

Glede na to da je po Badiouju polje pojavljanja dogodkov tudi umetnost, zadnje v kulturnih študijah tudi iz tega zornega kota ne razumemo več kot zgolj neke vrste mehanizma reprodukcije obstoječih razmerij moči med različnimi razredi. Raziskovalno zanimanje za različne umetniške prakse se torej povečuje tudi po Badioujevem navdihu, pri čemer avtorje pri analizah seveda zanima zlasti, ali je mogoče konkretna dela razumeti kot dogodke: gre za stvaritve, ki nam omogočajo, da resničnost pogledamo na nov način, kjer bomo videli tudi različne izključene dele družbe, ali

ne. Pomen Picassovih *Gospodičen iz Avignona* je na primer tako v tem, da so uveljavile nov pristop k upodabljanju stvarnosti (namesto s pomočjo do takrat običajnega trika perspektive je Picasso tridimenzionalnost deklet prikazal tako, da jih je naslikal, kot da bi jih gledal iz različnih strani hkrati), kot tudi v tem, da se kot prvo pomembno delo v zahodni slikarski tradiciji sklicujejo na afriško umetnost, s tem pa na družbeno skupino, ki je bila do takrat izključena, spregledana in opredeljena kot nekaj manjvrednega.

ZAKLJUČEK

Center za preučevanje sodobne kulture v Birminghamu, kjer so se kulturne študije izoblikovale, je Birminghamska univerza leta 2002 zaprla. Ker je bilo dejanje očitno politično motivirano – univerzi izrazita politična angažiranost Centra ni bila po godu –, so se na zaprtje odzvali številni posamezniki in skupine, ki so poudarjali pomen Centra za razvoj kulturnih študij. Toda kolikor je treba zapiranje Centra obžalovati, je treba hkrati upoštevati tudi dejstvo, da so se kulturne študije do tistega trenutka že razširile po celem svetu, tako da dogodek na raziskovanje sodobnih kulturnih krajin ni imel neposrednega vpliva. Kulturne študije so aktualne še naprej in to na zelo različnih področjih in smereh, tako da je danes v resnici zelo težko postaviti mejo med tem, kar naj bi kulturne študije še bile, in tistim, kar to več niso. V pričujočem delu smo nekaj osnovnih premikov v tej smeri poskusili vsaj nakazati, vendar pa tu zelo daleč nismo mogli iti, saj je razprava mišljena predvsem kot uvod v to področje raziskovanja. Skladno s tem naj na koncu poudarimo, da je pričujoče delo zgolj *izbor* nekaterih najpomembnejših poudarkov, ki bralcu omogočajo prvi spoprijem s kulturnimi študijami, množica specifičnih razprav in problematik, ki se bohotijo znotraj tega okvira, pa je obravnavana drugje. Ne glede na to pa smo prepričani, da bodo tisti bolj zvedavi bralci znali na podlagi prebranega tudi sami iskati naprej in se skladno z lastnimi interesi tudi poglobljati v smeri, ki jih bodo pritegnile. Če ne drugega bi moralo pričujoče delo pokazati vsaj to, da atraktivnega materiala za pre-mišljajočega posameznika v človekovem primarnem okolju, kulturi, nikakor ne manjka.

LITERATURA

- Aichner, T., Grünfelder, M., Maurer, O., in Jegeni, D. 2021. »Twenty-five years of social media: A review of social media applications and definitions from 1994 to 2019«. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 24(4): 215–222.
- van den Akker, R., in Vermeulen, T. 2017. »Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism«. V: van den Akker, R., Gibbons, A., in Vermeulen, T. (ur.). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Roman & Littlefield.
- Assass, K., in McCabe, J. (ur.) 2004. *Reading Sex and the City*. London in New York: I. B. Tauris.
- Alasuutari, P. 2000. *Researching Culture. Qualitative method and Cultural Studies*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Althusser, L. 2000. *Izbrani spisi*. Ljubljana: *cf.
- Anderson, B. 1998. *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Ljubljana: SH.
- Anderson, C. 2006. *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Andrew, D. 2002. »Casque d'or, casquettes, a cask of ageing wine. Jacques Becker's Casque d'or (1952)«. V: Hayward, S., in Vincendeau, G. (ur.). *French Film: Texts and Contexts. 2nd edition*. London: Routledge.
- Ang, I. 1995. »Dallas and the ideology of mass culture«. V: During, S. (ur.). *The Cultural Studies Reader*. London in New York: Routledge.
- Arl, D. 2017. »Does social media matter? Investigating the effect of social media features on consumer attitudes«. *Journal of Promotion Management*, 23(4): 521–539.
- Arnold, M. 1995. »Sweetness and light«. V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group, Ltd.

- Ashley, B., Hollows, J., Jones, S., in Taylor, B. 2005. *Food and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Badiou, A. 2004. *Ali je mogoče misliti politiko? Manifest za filozofijo*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Badmington, N. 2006. »Cultural studies and posthumanities«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Baisler, F. 2006. *Hegel*. New York: Routledge.
- Balakrishnan, G. (ur.) 1996. *Mapping the Nation*. London in New York: Verso.
- Balibar, É. 2002. *Marxova filozofija*. Ljubljana: Krtina.
- Barker, C. 2000. *Cultural Studies. Theory and Practice*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Barker, C. 2002. *Making Sense of Cultural Studies. Central Problems and Critical Debates*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Barnard, M. 2009. *Fashion as Communication. Second Edition*. London: Routledge.
- Barthes, R. 2000. »The world of wrestling«. V: Sontag, S. (ur.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage.
- Barthes, R. 2000a. »The Eiffel Tower«. V: Sontag, S. (ur.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage.
- Barthes, R. 2000b. »Myth today«. V: Sontag, S. (ur.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage.
- Barthes, R. 2000c. »From Writing degree zero«. V: Sontag, S. (ur.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage.
- Barthes, R. 2000d. »The photographic message«. V: Sontag, S. (ur.). *A Roland Barthes Reader*. London: Vintage.
- Barthes, R. 2002. *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Ljubljana, Založba/*cf.
- Barthes, R. 1989. *Carstvo znakov*. Zagreb: August Cesarec.

- Baudrillard, J. 1992. »Konec družbenega«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in antropologijo*, 20(144–145): 34–39.
- Baudrillard, J. 1994. »The procession of Simulakra«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Baudrillard, J. 1998. *America*. London: Verso.
- Baudrillard, J. 1999. *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. ŠOU, Študentska založba.
- Bauman, Z. 1995. Modernity and the Holocaust«. V: Giddens, A., Held, D., Hubert, D., Seymour, D., in Thompson, J. (ur.). *The Polity Reader in Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Bennett, A. (2020). »'Chilled Ibiza': dance tourism and neo-tribal island community«. V: Dawe, K. (ur.). *Island Music*. London: Routledge.
- Bennett, A. (2011). »The post-subcultural turn: some reflections 10 years on«. *Journal of Youth Studies*, 14(5): 493–506.
- Best, S., in Kellner, D. 1991. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Houndmills: MacMillan Publishing, Ltd.
- Boothroyd, D. 2006. »Cultural studies and the extreme«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bourdieu, P. 1994. *Distinction. A Social Critique of the Judgement and Taste*. London: Routledge.
- Boyd, D. 2010. »Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications«. V: Papacharissi, Zizi (ur.). *Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. London: Routledge.
- Brake, M. 1980. *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*. London in Boston: Routledge in Kegan Paul.
- Bratu Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Bromley, R. 1995. »Richard Hoggart«. V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group, Ltd.

- Bromley, R. 1995a. »Raymond Williams«. V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group, Ltd.
- Callinicos, A. 1995. »Against Postmodernism«. V: Gidedens, A., Held, D. Hubert, D., Seymour, D., in Thompson, J. (ur.). *The Polity Reader in Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Ceglar, M. 1999. »Balkan scena«. V: Stankovič, P. Tomc, G., in Velikonja, M. (ur.). *Urbana plemena: Subkulture na Slovenskem v devetdesetih*. Ljubljana: Študentska založba.
- Chaney, D. C. (2001). »From ways of life to lifestyle. Rethinking culture as ideology and sensibility«. V: J. Lull (ur.). *Culture in the Communication Age*. London: Routledge.
- Chen, K.-H. C. 1997. »The formation of diasporic intellectual. An interview with Stuart Hall by Kuan - Hsing Chen«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Child, W. 2011. *Wittgenstein*. London: Routledge.
- Chomsky, N. 2001. »Tiranija zasebnih mogočnejšev«. Intervju z Noamom Chomskim, objavljen v Sobotni prilogi *Dela*, 28. julija, 16–17.
- Clarke, J. Hall, S., Jefferson, T. Roberts, B. 2002. »Subcultures, cultures and class«. V: S. Hall in T. Jefferson, (ur.). *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge.
- Collins, J., in Mayblin, B. 1996. *Derrida for Beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Copleston, S. J. 1993. *A History of Philosophy. Volume III: Late Medieval and Renaissance Philosophy*. New York: Image Books.
- Cross, B. 1993. *It's not about a Salary ... Rap, Race + Resistance in Los Angeles*. London: Verso.
- Deleuze, G. 2008. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.
- Derrida, J. 1994. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
- Derrida, J. 1998. *Ogramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

- Derrida, J. 2006. *Specters of Marx*. London in New York: Routledge.
- Diawara, M. 1996. »Black studies, cultural studies: performative acts«. V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- van Dijck, J. 2013. »You have one identity': performing the self on Facebook and LinkedIn«. *Media, Culture & Society*, 35(2): 199–215.
- Dolar, M. 1991. »Spremna beseda«. V: Foucault, M. *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt.
- Du Gay, P., in drugi. 1997. *Doing Cultural Studies. The Story of Sony Walkman*. London: Sage in Open University.
- Dupont, T. 2020. »Authentic subcultural identities and social media: American skateboarders and instagram«. *Deviant Behaviour*, 41(5): 649–664.
- During, S. 1995. »Introduction«. V: During, S. (ur.). *The Cultural Studies Reader*. London in New York: Routledge.
- Durkheim, É. 1990. »O podjeli društvenog rada«. V: Kuvačić, I. (ur.). *Funkcionalizam u sociologiji*. Zagreb: Naprijed.
- Eijck, K. van 2000. »Richard A. Peterson and the culture of consumption«. *Poetics*, 28: 207–224.
- Fanon, F. 2002. »The negro and psychopathology«. V: du Gay, P., Evans, J., in Redman, P. (ur.). *Identity: A reader*. London: Sage Publications.
- Fisher, M. 2009. *Capitalist Realism*. Winchester: Zero Books.
- Fiske, J. 1996. »British cultural studies and television«. V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- Foucault, M. 1991. *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt.
- Foucault, M. 1998. *Zgodovina seksualnosti 2. Uporaba ugodij*. Ljubljana: ŠKUC.
- Foucault, M. 1998a. *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: *cf.
- Foucault, M. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Foucault, M. 2001a. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge.

- Foucault, M. 2020. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin Books.
- Franklin, S., Lury, C., in Stacey, J. 1991. »Introduction 1. Feminism and cultural studies: Pasts, presents and futures«. V: Franklin, S., Lury, C., in Stacey, J. (ur.). *Off-Centre. Feminism and Cultural Studies*. London: Harper Collins Academic.
- Fraser, N., in Nicholson, L. J. 1990. »Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism.« V: Nicholson, L. J. (ur.). *Feminism/Postmodernism*. New York in London: Routledge.
- Freud, S. 2006. *Spisi o seksualnosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo/Zbirka Analekta.
- Frith, S. 2002. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Du Gay, P., in drugi. 1997. *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Gellner, E. 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gibbons, A. 2027. »Metamodern Affect«. V: van den Akker, R., Gibbons, A., in Vermeulen, T. (ur.). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Roman & Littlefield.
- Giddens, A. 1992. *Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. 1995. *Politics, Sociology and Social Theory. Encounter with Classical and Contemporary Social Thought*. Cambridge: Polity Press.
- Gilbert, J. 2006. »Cultural studies and anti-capitalism«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilroy, P. 1997. »Diaspora and the detours of identity«. V: Woodward, K. (ur.). *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Goffman, E. 1956. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Grilc, U. 1994. »Zapora znaka. Uvod v derridajevske desemiologije«. V: Derrida, J. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.

- Grossberg, L. 1996. »The circulation of cultural studies«. V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- Grossberg, L. 1997. »On postmodernism and articulation. An interview with Stuart Hall«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Gunn Allen, P. 1995. »How the west was really won?« V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group Ltd.
- Habermas, J. 1989. *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Halbert, D. 2009. »Mass culture and the culture of the masses: A manifesto for user-generated rights«. *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology*, 11(4): 921–961.
- Hall, G., in Birchall, C. 2006. »New cultural studies: Adventures in theory (Some comments, clarifications, explanations, observations, recommendations, remarks, statements and suggestions«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hall, S. 1994. »Notes on deconstructing 'the popular'«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Hall, S. 1995. »Encoding and decoding in television discourse«. V: During, S. (ur.). *The Cultural Studies Reader*. London in New York: Routledge.
- Hall, S. 1995a. »Cultural studies: two paradigms«. V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group Ltd.
- Hall, S. 1997. »Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Hall, S. 2000. »The work of representation«. V: Hall, S. (ur.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.

- Hall, S. 2000a. »The spectacle of the 'other'«. V: Hall, S. (ur.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Hall, S. 2002. »Who needs 'identity'«. V: Du Gay, Evans, J., in Redman, P. (ur.). *Identity. A Reader*. London: Sage Publications in The Open University.
- Hamilton, P. 2000. »Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography«. V: Hall, S. (ur.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Han Byung, C. 2017. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London: Verso.
- Haraway, D. 2016. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Hardt, M., in Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hawkins, S. 2002. *Settling the Pop Score. Pop Texts and Identity Politics*. Hants: Ashgate Publishing, Ltd.
- Hebdige, D. 1988. *Hiding in the Light*. London: Routledge.
- Hebdige, D. 1996. *Subculture. The Meaning of Style*. London in New York: Routledge.
- Hegel, G. W. F. 1998. *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Henry, A. 2004. »Orgasms and empowerment: Sex and the City and the third wave feminism«. V: Akass, K., in McCabe, J. (ur.). *Reading Sex and the City*. London in New York: I. B. Tauris.
- Higgins, J. 1999. *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism*. London: Routledge.
- Hodkinson, P. 2004. »The goth scene and (sub)cultural substance«. V: A. Bennett in K. Kahn - Harris, (ur.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave.
- Hoggart, R. 1994. »The full rich life & the newer mass art: sex in shiny pockets«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.

- Hoggart, R. 1995. »The 'real' world of people: illustrations from popular art – Peg's Paper« V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group Ltd.
- Holland, E. W. 2005. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Intruduction to Schizoanalysis*. London in New York, Routledge.
- Hollenbaugh, E. E. »Self-presentation in social media: review and research opportunities«. *Review of Communication Research*, 9: 80–98.
- Homer, S. 2008. *Jacques Lacan*. London in New York: Routledge.
- Horrocks, C., in Jevtic, Z. 1997. *Introducing Foucault*. Cambridge: Icon Books, Ltd.
- Hrženjak, M. 2002. *Simbolno. Izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.
- Huijer, M. 1999. »The aesthetics of existence in the work of Michel Foucault«. *Philosophy Social Criticism*, 25(2): 61–85.
- Jameson, F. 1992. *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi – Razprave.
- Jay, M. 1991. *Adorno*. Ljubljana: Krt.
- Jenks, C. 1993. *Culture. Key Ideas*. London in New York: Routledge.
- Jermyn, D. 2004. »In love with Sarah Jessica Parker: celebrating female fandom and friendship in Sex and the City«. V: Akass, K., in McCabe, J. (ur.). *Reading Sex and the City*. London in New York: I. B. Tauris.
- Josephson Storm, J. A. 2021. *Metamodernism: The Future of Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Kato, J. K. 2007. *From Kung Fu to Hip Hop. Globalization, Revolution, and Popular Culture*. Albany: State University of New York Press.
- Kellner; D. 1998. »American cinema: Critical approaches«. V: Hill, J., in Church Gibson, P. (ur.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Khamis, S., Ang, L., in Welling, R. 2017. »Self-branding, 'micro-celebrity' and the rise of social media influencers«. *Celebrity Studies*, 8(2): 191–208.

- Kim, S. H. 2022. »Max Weber« <https://plato.stanford.edu/entries/weber/#IronCageValuFrag>. Dostopno 5. 6. 2024
- Kipnis, L. 1992. »(Male) desire and (female) disgust. Reading Hustler«. V: Grossberg, L., Nelson, C., in Treichler, P. A. (ur.). *Cultural Studies*. New York in London: Routledge.
- Kross, E., Verduyn, P., Sheppes, G., Costello, C. K., Jonides, J., in Ybarra, O. 2021. »Social Media and Well-Being: Pitfalls, Progress, and Next Steps.« *Trends in Cognitive Sciences*, 25(1): 55–66.
- Kocjančič, G. »Zaobrnjeni logos. Fragment o bistvu Platonove filozofije« <http://www.kud-logos.si/knjiznica-filozofija/Gorazd-zaobrnjeni-logos.htm>. Dostopno: 9. 8. 2006.
- Konstantinou, L. 2017. »Four faces of posirony«. V: van den Akker, R., Gibbons, A., in Vermeulen, T. (ur.). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Roman & Littlefield.
- Krishnan, P., in Dighe A. 1990. *Affirmation and Denial: Construction of Femininity on Indian Television*. London: Sage Publications.
- Kuhn, T. S. 2012. *The Structure of Scientific Revolutions: 50th Anniversary Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lacan, J.: 2002. »The mirror stage«. V: du Gay, P., Evans, J., in Redman, P. (ur.). *Identity: A reader*. London: Sage Publications.
- Larrain, J. 1997. »Stuart Hall and the Marxist concept of ideology«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Liang, Y., Aroles, J., in Brandl B. 2022. »Charting platform capitalism: Definitions, concepts and ideologies«. *New Technology, Work and Employment*, 37(2): 308–327.
- Longhurst, B. 2011. *Popular Music & Society*. 2nd Edition. Cambridge: Polity Press.
- Lovell, T. 1994. »Cultural production«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Luka (1997). »Evangelij po Luku«. V: *Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.

- Lyotard, J.-F. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Lyotard, J.-F. 1990. *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: August Cesarec.
- MacCannell, D., in MacCannell, J.-F. 1993. »Social class in postmodernity. Simulacrum or return of the real?«. V: Rojek, C., in Turner, B. S. (ur.). *Forget Baudrillard?* London: Routledge.
- Maffesoli, M. 1995. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Malbon, B. (1998). »Clubbing: consumption, identity and the spatial practices of every-night life«. V: Skelton, T., in Valentine, G. (ur.). *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*. London: Routledge.
- Marshall, G. (ur.). 1994. *The Concise Oxford Dictionary of Sociology*. Oxford in New York: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002. »Theses on Feuerbach«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002a. »The German ideology«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002b. »Economic and philosophical manuscripts«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002c. »The communist manifesto«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002d. »Grundrisse«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002e. »Capital«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002f. »Vage-labour and capital«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Marx, K. 2002g. »Preface to A Critique of Political Economy«. V: McLellan, D. (ur.). *Karl Marx. Selected Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Matthews, E. 1996. *Twentieth Century French Philosophy*. Oxford in New York: Oxford University Press.

- McGuigan, J. 1992. *Cultural populism*. London in New York: Routledge.
- McRobbie, A. 1996. »Setting accounts with subcultures«. V: Frith, S., in Goodwin, A. (ur.). *On Record: Rock, Pop & The Written Word*. London: Routledge.
- Mecchia, G. 2010. »Philosophy and its poor: Rancière's critique of philosophy«. V: Deranty, J.-P. (ur.). *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen.
- Močnik, R. 1994. »Levi - Strauss med paradoksi antropologije«. Spremnna beseda v: Levi - Strauss, *Rasa in zgodovina. Totemizem danes*. Ljubljana: ŠKUC in Filozofska fakulteta.
- Moore, A., in Campbell, E. 2006. *From Hell*. London: Knockabout, Limited.
- Morley, D. 1986. *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Routledge.
- Morley, D. 1997. »EurAm, modernity, reason and alterity, or, postmodernism, the highest stage of cultural imperialism?«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Mouffe, C. 2005. *The Return of the Political*. London: Verso.
- de Mul, J. 1995. *Romantic Desire in (Post)modern Art and Philosophy*. New York: State University of New York Press.
- Mulvey, L. 2000. »Visual pleasure and narrative cinema«. V: Hollows, J., Hutchings, P., in Jancovich, M. (ur.). *The Film Studies Reader*. London: Hodder Education.
- Munns, J., in Rajan, G. 1995. »The nineteenth century. Introduction and further reading«. V: Munns, J., in Rajan, G. (ur.). *A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice*. London in New York: Longman Group, Ltd.
- Murphet, J. 2006. »Cultural studies and Alain Badiou«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Murray, P., in Murray, L. 1989. *The Art of Renaissance*. London: Thames and Hudson.

- Negus, K. 2009. *Popular Music In Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Nelson, A. 2004. »Sister Carry meets Carrie Bradshaw: exploring progress, politics and the single woman in Sex and the City and beyond«. V: Akass, K., in McCabe, J. (ur.). *Reading Sex and the City*. London in New York: I. B. Tauris.
- Nelson, C. 1996. »Always already cultural studies: academic conferences and a manifesto«. V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- Nixon, S. 2000. »Exhibiting masculinity«. V: Hall, S. (ur.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Norris, C. 1987. *Derrida*. Cambridge (MA): Harvard Univesity Press.
- O'Connor, A. 1996. »The problem of american cultural studies« V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- Peterson, R. A. 1992. »Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore«. *Poetics*, 21(IV): 243–258.
- Phillips, P. 1999. »The film spectator«. V: Nelmes, J. (ur.). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge
- Pierson, R. »Neighbours and provinces«. V: Pierson, R. *The History of Byzantium*. Podcast na <http://thehistoryofbyzantium.com/> Dostopno 17. 2. 2016.
- Pinkard, T. 2014. *German Philosophy 1760–1860. The Legacy of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Polhemus, T. 1997. »In the supermarket of style«. V: S. Redhead, D. Wynne, in J. O'Connor (ur.). *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Poster, M. 1995. »Foucault and Marxism«. V: Gidedens, A., Held, D. Hubert, D., Seymour, D., in Thompson, J. (ur.). *The Polity Reader in Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Poštrak, M. 2002. »Uporniške mladinske subkulture: razkazovanje lastne drže«. V: Debeljak, A., Stankovič, P. Tomc, G., in Velikonja, M. (ur.). *Cooltura. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.

- Prévost, A. 1989. *Manon Lescaut*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ramos, B. 2023. »10th annual Hollywood Diversity Report finds more top TV shows feature racially, ethnically diverse casts«. *Newsroom*. <https://newsroom.ucla.edu/releases/hollywood-diversity-report-fall-2023-tv-industry> Dostopno 9. 5. 2024.
- Ranicière, J. 2006. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Redman, P. 2002. »Introduction«. V: du Gay, P., Evans, J., in Redman, P. (ur.). *Identity: A reader*. London: Sage Publications.
- Ritzer, G. 1996. *Modern Sociological Theory. Fourth Edition*. New York: McGraw Hill.
- Robinson, A. 2014. »Alain Badiou: The Event«. *Ceasefire*. <https://ceasefire-magazine.co.uk/alain-badiou-event/> Dostopno: 23. 9. 2015
- Rochet, J.-C., in Tirole, J. 2003. »Platform Competition in Two-Sided Markets«. *Journal of the European Economic Association*, 4(1): 990–1029.
- Roudinesco, E. 2014. *Lacan*. London: Verso.
- Rustad, G. C., in Schwind, K. H. 2017. »The joke that wasn't funny anymore: Reflections on the metamodern sitcom«. V: van den Akker, R., Gibbons, A., in Vermeulen, T. (ur.). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*. London: Roman & Littlefield.
- Rustin, M. 2002. »Psychoanalysis, racism and anti-racism«. V: du Gay, P., Evans, J., in Redman, P. (ur.). *Identity: A reader*. London: Sage Publications.
- Said, E. 1996. *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
- Sardar, Z., in van Loon, B. 1997. *Cultural Studies for Beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Saurwein, F., in Spencer - Smith, C. 2021. »Automated trouble: The tole of algorithmic selection in harms on social media platforms«. *Media and Communication*, 9(4): 222–233.
- De Saussure, F. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.

- Schudson, M. 1994. »The new validation of popular culture: sense and sentimentality in academia«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Schwandt, T. A. 2000. »Three epistemological stances for qualitative inquiry«. V: Denzin, N. K., in Lincoln Y. S. (ur.). *Handbook of Qualitative Research. Second Edition*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Schwarz, H.-P. 1993. »Arhitektura kao citat-pop? Prilog pretpovjesti post-moderne arhitekture. V: Kemper, P. (ur.). *Postmoderna ili borba za budućnost*. Zagreb: August Cesarec.
- Scolere, L., Pruchniewska, U., in Duffy, B. E. 2018. »Constructing the platform-specific Self-brand: The labor of social media promotion«. *Social Media + Society*, July–September: 1–11.
- Segal, L. 1997. »Sexualities«. V: Woodward, K. (ur.). *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Seidman, S. 1998. *Contested Knowledge. Social Theory in the Postmodern Era*. Malden in Oxford: Blackwell Publishers, Ltd.
- Serpa, S., in Ferreira, C. M. 2018. »Anomie in the sociological perspective of Émile Durkheim«. *Sociology International Journal*, 6(2): 689–691.
- Sharma, K., in Kumar, P. 2018. »Tracy I. Tuten and Michael R. Solomon, Social Media Marketing«. *Vision: The Journal of Business Perspective*, 22(2): 241–242.
- Shilling, C. 1997. »The body and difference«. V: Woodward, K. (ur.). *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Slack, J. D. 1997. »The theory and method of articulation in cultural studies«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Smith, P., in Riley, A. 2009. *Cultural Theory. An Introduction*. Malden in Oxford: Blackwell Publishing.
- Solomon, R. C., in Higgins, K. M. 1996. *A Short History of Philosophy*. New York in Oxford: Oxford University Press.
- Soronen, A., in Koivunen, A. 2022: »Platformed intimacies: Professional belonging on social media«. *European Journal of Cultural Studies*, 25(5): 1344–1360.

- Sparks, C. 1997. »Stuart Hall, cultural studies and marxism«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Srnicek, N. 2017. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Stam, R. 2000. *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Stankovič, P. 2001. *Družbena struktura in človekovo delovanje: kaj prinaša sinteza dveh pristopov sociološki teoriji?* Ljubljana: ZPS.
- Stankovič, P. 2001a. »Appropriating Balkan: rock and nationalism in Slovenia«. *Critical sociology*, 27(3): 98–115.
- Stanković, P. 2007. »K slovenskim kulturnim študijam«. *Teorija in praksa*, 44(1/2): 67–84.
- Steinmetz, G. 2002. »Empire. By Michael Hardt and Antonio Negri«. *American Journal of Sociology*, 108(1): 207–210.
- Stokes, J. 2008. *How to Do Media & Cultural Studies?* Los Angeles: Sage.
- Storey, J. 1994. »Introduction«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Storey, J. 1996. *Cultural Studies & The Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Storey, J. 2023. *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Routledge.
- Stratton, J., in Ang, I. 1997. »On the impossibility of a global cultural studies. 'British' cultural studies in an 'international' frame«. V: Morley, D., in Chen, K.-H. (ur.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. London in New York: Routledge.
- Straw, W. 1991. »Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music«. *Cultural studies*, 5(3): 368–388.
- Strinati, D. 1998. *Introduction to Theories of Popular Culture*. London in New York: Routledge.
- Sujon, Z. 2021. *The Social Media Age*. Los Angeles: SAGE.

- Szeman, I. 2006. »Cultural studies and the transnational«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Škiljan, D. 1997. »De Saussurov ustvarjalni molk«. Spremnna beseda v: Ferdinand de Saussure, *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.
- Švab, A. 2002. »Divided We Stand – teme in dileme študij spolov«. V: Debeljak, A., Stankovič, P. Tomc, G., in Velikonja, M. (ur.). *Cooltura. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Tanke, J. T. 2011. *Jacques Rancière: An Introduction*. London in NewYork: Continuum.
- Thatcher, M. 1987. »Interview for 'Woman's Own' (No Such Thing as Society)«. *Margaret Thatcher Foundation: Speeches, Interviews and Other Statements*. <https://newlearningonline.com/new-learning/chapter-4/neoliberalism-more-recent-times/margaret-thatcher-theres-no-such-thing-as-society> (dostopno 26. 6. 2024).
- Thody, P., in Course, A. 1999. *Introducing Barthes*. Cambridge in New Yourk: Icon Books in Totem Books.
- Thompson, J. 2000. »Structuralism and its aftermath«. V: Cook, P., in Bernink, M. (ur.). *The Cinema Book. 2nd Edition*. London: British Film Institute.
- Thornton, S. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge in Oxford: Polity Press.
- Thwaites, T., Davis, L., in Mules, W. 2002. *Introducing Cultural and Media Studies. A Semiotic Approach*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Todorova, M. 2001. *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.
- Tönnies, F. 1987. »Iz dela 'Zajednica i društvo'«. V: Lukić, Radomir D. (ur.). *Formalizam u sociologiji*. Zagreb: Naprijed.
- Torfig, J. 1999. *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Toynbee, J. 2000. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.

- Turner, G. 1996. »'It works for me': British cultural studies, Australian cultural studies, Australian film«. V: Storey, J. (ur.). *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold.
- Turner, G. 1998. *British Cultural Studies. An Introduction*. (Second Edition). London in New York: Routledge.
- Turner, G. 1998a. »Cultural Studies and Film«. V: Hill, J., in Gibson Church, P. (ur.). *The Oxford Guide to Cultural Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Turner, G. 2012. *What's Become of Cultural Studies?* Los Angeles: Sage.
- Valentine, J. 2006. »Cultural Studies and Post-marxism«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural studies. Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Valkenburg, P. M., Meier, A., in Beyens, I. 2022. »Social media use and its impact on adolescent mental health: An umbrella review of the evidence.« *Current Opinion in Psychology*, 44: 58–68.
- Varoufakis, Y. 2024. *Technofeudalism: What Killed Capitalism*. London: Vintage.
- Velikonja, M. 1999. »Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene v Sloveniji v devetdesetih«. V: Stankovič, P. Tomc, G., in Velikonja, M. (ur.). *Urbana plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih letih*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.
- Velikonja, N. 2002. »Gejevske in lezbične kulturne študije. Denaturalizacija seksualnosti: procesiranje želje skozi kulturni scenarij erotike«. V: Debeljak, A., Stankovič, P. Tomc, G., in Velikonja, M. (ur.). *Cooltura. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Vodopivec, P. (2006). *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- Vogrinc, J. 1997. »Raymond Williams in navadna kultura«. V: Williams, R. (avtor). *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij: Studia humanitatis.
- Watson, P. 2005. *Ideas. A History of Thought and Invention from Fire to Freud*. New York: HarperCollins.

- Webster, D. 1994. »Pessimism, optimism, pleasure: the future of cultural studies«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Weedon, C. 1994. »Feminism & the principles of poststructuralism«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Weitz, M. 1956. "The role of theory in aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(15): 27–35.
- West, D. 1996. *An Introduction to Continental Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Wilde, O. 1965. *Slika Doriana Graya*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Williams, R. 1967. *Culture and Society 1780-1950*. London: Chatto & Windus, Ltd.
- Williams, R. 1994. »The analysis of culture«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Williams, R. 1997. *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij: Studia humanitatis.
- Willis, P. 1994. »Symbolic creativity«. V: Storey, J. (ur.). *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Wittgenstein, L. 2009. *Philosophical Investigations*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Woodward, K. 1997. »Concepts of identity and difference«. V: Woodward, K. (ur.). *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
- Zwicky, D., in Bradshaw, A. 2016. »Biopolitical marketing and social media Brand communities. *Theory, Culture & Society*, 33(5), 91–115.
- Zylinska, J. 2006. »Cultural studies and ethics«. V: Hall, G., in Birchall, C. (ur.). *New Cultural studies. Adventures in Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Žižek, S. 2002. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Žižek, S. 2010. *Začeti od začetka*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Žižek, S. 2013. *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical materialism*. London, Verso.

INTERNETNI VIRI BREZ RAZVIDNIH AVTORJEV:

Internetni vir 1: <http://www.curtisbrown.co.uk/richard-hoggart/> (dostopno 7. 3. 2013)

Internetni vir 2: <https://www.bookey.app/quote-book/the-division-of-labor-in-society> (dostopno 11. 6. 2024)

Internetni vir 3: <https://www.goodreads.com/author/quotes/42041.Max-Weber> (dostopno 14. 8. 2024)

Internetni vir 4: https://www.azquotes.com/author/17636-Donna_J_Haraway (dostopno 11. 9. 2024)

KAZALO

UVOD.....	5
1. KAJ SO KULTURNE ŠTUDIJE?.....	9
2. NASTANEK BRITANSKIH KULTURNIH ŠTUDIJ	15
2.1. Intelektualni in zgodovinski kontekst nastanka kulturnih študij.....	15
2.1.1. Britanska literarna kritika 19. in zgodnjega 20. stoletja	16
2.1.2. Socialni kontekst nastanka kulturnih študij.....	26
2.2. Začetniki kulturnih študij.....	30
2.2.1. Richard Hoggart	30
2.2.2. Raymond Williams	35
2.2.2.1. Marksizem.....	40
2.2.3. E. P. Thompson	65
2.2.4. Pomen začetnikov kulturnih študij.....	66
3. SEDEMDESETA LETA	69
3.1. 3.1 Strukturalizem.....	70
3.1.1. Strukturalno jezikoslovje Ferdinanda de Saussura.....	70
3.1.2. Strukturalizem v znanostih o človeku	74
3.1.3. James Bond kot struktura	76
3.1.4. Semiologija.....	80
3.1.4.1. Roland Barthes	80
3.2. Strukturalizem v kulturnih študijah: vpliv semiologije	89
3.2.1. Vkodiranje in odkodiranje v televizijskem diskurzu.....	90
3.2.2. Preučevanje televizije	95
3.2.2.1. Analize tekstov	95
3.2.2.2. Študije recepcije.....	100
3.2.3. Mladinske subkulture.....	102
4. KULTURNI POPULIZEM	119
4.1. Madonna kot nehegemonski tekst.....	122
4.2. Kritike kulturnega populizma	127
5. SODOBNE KULTURNE ŠTUDIJE: KOMPLEKSNI UČINKI POPULARNE KULTURE.....	131
5.1. Krogotok kulture	133
5.2. Artikulacija	136
5.3. Poststrukturalizem	141
5.3.1. Michel Foucault	141
5.3.2. Jacques Derrida	151
5.4. Identitete.....	157
5.4.1. Nacionalne identitete	166

5.4.2. Spolne identitete	171
5.4.3. Diaspora	181
5.4.4. Hibridnost	183
5.4.5. Orientalizem.....	185
5.5. Reprezentacija	189
5.5.1. Konstrukcija	189
5.5.2. Stereotipi	191
5.5.3. Izključenosti	193
5.5.4. Intertekstualnost in polisemičnost.....	196
5.5.5. Opozicijske reprezentacije	199
6. METODE KULTURNIH ŠTUDIJ	209
7. KRITIKA »BRITANSKOSTI« KULTURNIH ŠTUDIJ IN NJIHOVA INTERNACIONALIZACIJA	217
8. NOVI ČASI?	223
8.1. Modernost	223
8.2. New Times razprava	229
8.3. Imperij	232
8.4. Postmodernost.....	235
8.5. Metamodernost	242
8.6. Tehnofevdalizem, platformni kapitalizem, psihopolitika in razpad množične kulture.....	245
9. DRUŽBENA OMREŽJA	255
10. IZZIVI ZA PRIHODNOST	265
10.1. Ekologija.....	265
10.2. Posthumanizem	268
10.3. Umetnost.....	270
10.3.1. Ranicièrjevi režimi umetnosti.....	270
10.3.2. Umetnost kot badioujevski dogodek	276
ZAKLJUČEK	281
Literatura	283

