

kurikulumima suvremenih škola, autori razjašnjavaju zašto umjetnički odgoj i obrazovanje treba ostati sastavni dio odgoja i obrazovanja svakoga djeteta. Pokazali su kako su umjetnosti jedan od načina poticanja vještina za inovativno društvo, ali i podsjetili na primaran razlog umjetničkog odgoja i obrazovanja: intrinzičnu vrijednost umjetnosti i važnih navika uma koje one razvijaju. Sve one koji se bave umjetničkim odgojem i obrazovanjem knjiga će zacijelo potaknuti na suradnju i ulaganja u buduća istraživanja umjetničkog odgoja i obrazovanja.

Senka Gazibara

doi:10.5559/di.24.4.08

Rašeljka Krnić i Benjamin Perasović SOCIOLOGIJA I PARTY SCENA

Zagreb, Naklada Ljevak, 2013., 399 str.

Knjiga *Sociologija i party scena* Rašeljke Krnić i Benjamina Perasovića donosi nam šest poglavlja i pogovor japanskoga sociologa Toshiya Uena (pod nazivom *Otpornost kroz ritual*), kojima autori nastanak i kasniji razvoj rave kulture u Zagrebu objašnjavaju kroz perspektivu postsupkulturne teorije. U radu se iscrpnim i detaljnim objašnjavanjem nastanka i razvoja supkulturne teorije čitatelja vrlo brzo upoznaje s ključnom problematikom kojom se otvara rasprava o kritici birmingemske škole i nastanku postsupkulturnoga koncepta. Knjiga je dobar primjer za promatranje suvre-

menih supkultura u kontekstu postsupkulturne teorije, pogotovo s obzirom na primjer teorijskoga i empirijskoga podudaranja supkulturnih teorija i rave kulture. Podijeljena je na tri dijela, u kojima se preko teorijskog uvoda dolazi do predstavljanja rezultata istraživanja provedenog u Zagrebu, te se na kraju te dvije cjeline spajaju kako bi se objasnila veza između rave scene u Zagrebu i osnovnih teorijskih okvira supkulturne i postsupkulturne teorije. Knjiga je proizašla iz doktorske disertacije Rašeljke Krnić, pod mentorstvom Benjamina Perasovića, koja se u svojem radu poslužila intervjuima provedenima 2003. godine u organizaciji udruge Špica. Već u uvodnom dijelu autori ističu kako intencija knjige nije generalizacija ili objašnjavanje, kao ni pregled scene, nego želja da se na primjeru party scene objasni teorijski odnos prema supkulturama.

Prvo poglavlje, nazvano *Pojam subkulture: od Chicaga do Birminghama*, predstavlja historijski presjek supkulturne teorije od začetka koncepta na početku dvadesetoga stoljeća kroz radove autora čikaške škole do potpunog usmjeravanja pažnje na istraživanja mladih kroz radove birmingemske škole sedamdesetih i osamdesetih godina. Autori pojmove supkulture i kontrakture objašnjavaju iz teorijske perspektive simboličkog interakcionizma te Beckerova shvaćanja devijantnoga ponašanja. Osim predstavljanja perspektive birmingemske škole, Krnić i Perasović bave se i kritikom škole koja se među ostalim odnosi na jednodimenzionalno i homogeno prikazivanje (i shvaćanje) supkulture, kao i nedovoljno bavljenje pitanjem važnosti lokalnoga konteksta.

Usporedno s razvojem kritike počinje se razvijati postsupkulturna teorija, o kojoj kroz drugo poglavlje, pod nazivom *Postsubkulturne teorije i novi pojmovi*, dobivamo opširan prilog razumijevanju koncepta. Njime autori objašnjavaju karakteristike fragmentacije, diferencijacije, heterogenosti i raznovrsnosti što se očituju u teorijskom odgovoru u obliku postsupkulturne teorije koja donosi preokret u shvaćanju

supkultura mladih. Tako teoretičari kao što su Redhead i Muggleton supkulturama počinju zamjerati manjak autentičnosti, površnost i hedonizam, dok Miles čak govori o "stilističkom promiskuitetu" kod mladih. Uz nastanak postsupkulturne teorije spominju se i pojmovi novopleme te životni stil kao neki od teorijskih koncepta koji utječu na njezin razvoj. Za medij-sku upotrebu i značenje koje pojam supkultura kao "kulture unutar kultura" dobiva mnogo bliži postaje Maffesolijev pojam novoplemena, kao i Bennetov i Milesov koncept životnoga stila, koji dijele temeljno razumijevanje povezanosti fluidnosti i promjenjive prirode identiteta s utjecajem potrošački orijentiranoga društva.

Trećim i ujedno najopširnijim poglavljem, nazvanim *Postsubkulturne teorije i rave kultura*, autori povezuju pitanje političnosti (osobito pitanje otpora i subverzije) s ponekad krutim, teorijskim shvaćanjem rave kulture kao apolitičnoga hedonizma. Osim toga, Krnić i Perasović bave se i temom supkulturnoga kapitala, mainstreama i undergrounda, među kojima se nalazi poveznica u shvaćanju procesa hijerarhizacije i vrednovanja raznih segmenata, odnosno oblika kulturnih praksi. Sarah Thornton tako u supkulturnu teoriju uvodi pojam supkulturnoga kapitala, idejno ga temeljeći na Bourdieuvu konceptu kulturnoga kapitala. Thornton se bavi britanskom klupskom kulturom sredine devedesetih, gdje primjećuje supkulturnu hijerarhizaciju i raspodjelu moći unutar grupa. Zaključuje kako hijerarhizacija nije svojstvena samo visokoj kulturi nego je nalazimo i unutar popularne kulture ne bi li se zadovoljila potreba za izgradnjom identiteta bliskoga nekoj grupi, u isto vrijeme jasnim distanciranjem od drugih gru-

pa. Međutim, razliku između Bourdieuova kulturnoga kapitala i Thorntonova supkulturnoga kapitala nalazimo u ulozi koju mediji imaju u nastanku, razvoju i trajanju određenih supkultura. Thornton misli da su mediji integralni u formiranju supkultura zbog moralizirajućega i stigmatizirajućega pristupa kojim se koriste. Uz to, uzima se u obzir i odnos prema pitanju političnosti (unutar) rave kulture, posebno s obzirom na utjecaj interpretacija postmodernizma u postbirmingemskim studijama. Zbog njih je rave kultura shvaćena kao jedna od aktivnosti koja se nudi na izbor u okviru slobodnog vremena pojedinca u potrošačkom društvu, bez ozbiljne ili ikakve političnosti i kritike takva društva. Međutim, ono što autori kao što su Redhead, Muggleton, Reynolds i Melechi vide kao apolitični, individualni hedonizam lišen mogućnosti konstruktivne političke kritike ili akcije, kroz analize nekih postsupkulturnih autora smatra se "suvremenom verzijom supkulturnog otpora" (str. 105). Tako Malbon, McRobbie, Pini i Ueno govore o ideji otpora na mikrorazini, koju nalaze u rave kulturi i njezinu političkom karakteru, pogotovo u pogledu konstrukcije identiteta, komunalizmu, odmaku od svakodnevnog. Još jedan argument u prilog shvaćanja potencijala političnosti rave kulture daje McRobbie, kada u svojem radu govori o rodnim ulogama na sceni. Kritizirajući "nevidljivost" žena u istraživanjima supkultura mladih, autorica ističe važnost analiziranja interakcije među djevojkama i njihovo stvaranje drugačijih strategija otpora. Krnić i Perasović u svojem radu detaljno analiziraju pitanje odnosa prema seksualnosti u rave kulturi. Upravo pojava ravea potkraj osamdesetih daje primjer dekonstrukcije tradicionalnih rodnihi uloga, do tada primjećivanih u istraživanjima supkultura mladih. McRobbie plesni podij predstavlja kao autonomni prostor za žene, lišen tradicionalno uvjetovanih rodnihi normi ponašanja. Međutim, govoreći afirmativno o shvaćanju seksualnosti i rodnihi uloga, McRobbie ipak

ističe postojanje reproduciranja tradicionalnih obrazaca raspodjele radnih uloga kada govori o postojanju razlike u kulturnoj produkciji među ženama i muškarcima u kontekstu organizacije partyja, DJ-inga i slično. Pred kraj ovoga poglavlja autori spominju i dvije važne i neizostavne teme u rave kulturi, od kojih se jedna odnosi na upotrebu droga, a druga na važnost i značenje plesa. Govoreći o upotrebi droga i procesu supkulturalizacije, Krnić i Perasović govore o različitim ulogama koje polaze od čisto funkcionalne (dodatna energija ili inspiracija) do simboličke (označuje određeni stav i životni stil). Spominju i primjere te povijesni kontekst nastanka i upotrebe nekih vrsta droga koje dovode do onoga što Malbon naziva oceanskim iskustvom, odnosno osjećajem solidarnosti i povezanosti. Uz to, autori navode i važnost smanjenja štete (eng. *harm reduction*), koji odmiče od uobičajenoga i dominantno senzacionalističkoga pristupa upotrebi droga. Kada govore o značenju plesa u rave kulturi, neki ga autori (Ueno) smatraju još jednim oblikom otpora i iskazivanja političnosti aktera, zbog čega svakako zahtijeva dublje razumijevanje.

Četvrto poglavlje, pod nazivom *Naznaka nastanka glavnih glazbenih pravaca i rave kulture*, kronološki predstavlja nastanak glazbenih pravaca od housea, detroitskoga techna, acid housea i ravea do trancea. Već na početku vidimo kako je sam nastanak housea i detroitskoga techna osamdesetih godina povezan s tadašnjim specifičnim lokalnim i regionalnim, političkim kontekstima New Yorka, Chicaga i Detroita, a koji se temelji prije svega na stvaranju kreativnog odgovora na rasističke i homofobne društvene okolnosti, kao i na kom-

pleksnoj ekonomskoj i političkoj situaciji u deindustrijaliziranom i osiromašenom Detroitu. Osim povezivanja raznih vrsta i tradicija glazbenih pravaca, kasniji razvoj acid house pokreta i stvaranje privremenih autonomnih zona, kao i razvoj posebnih odjevnih stilova ranih ravera, dovodi do fragmentacije scene i stvaranja specifičnih podscena i supkulturnih praksi.

Petim poglavljem, nazvanim *Rave kultura i scena elektronske glazbe u Zagrebu*, autori predstavljaju rezultate istraživanja scene elektroničke glazbe u Zagrebu 2003. godine u organizaciji udruge za zdraviju supkulturnu scenu Špica. Istraživanje se sastoji od 20 polustrukturiranih intervjua i 5 fokus-grupa i njihova se važnost najvećim dijelom sastoji od činjenice da se, osim pionirskog rada Tea Matkovića s početka dvijetisućitih, studije o supkultura u Hrvatskoj nisu bavile pojavom i razvojem rave supkulture. Tako neki autori, kao što je Steve Redhead, zaključuju kako je *crossover* navijačke scene i ravea fenomen karakterističan isključivo za britansku scenu, iako sjećanja i iskustva aktera iz Hrvatske mogu potvrditi suprotno. Zbog heterogenosti scene u Hrvatskoj Krnić i Perasović na temelju podataka istraživanja klasificiraju aktere s obzirom na njihove glazbene preferencije – od onih čije su granice pripadnosti najjasnije, do onih čiji životni stil nije čak striktno vezan uz samu rave kulturu. U svakom slučaju, preferencija samoga glazbenog stila ponekad govori mnogo više od same pripadnosti određenoj sceni. Riječ je zapravo o posebnoj obliku interakcije, normama ponašanja, vrijednostima ili vizualnoga stila koji takva pripadnost nosi sa sobom, kao i nekih drugih karakteristika koje autori spominju kada zaključuju da "ipak postoji određeni stupanj homologije između glazbene preferencije, odabira droga i stila" (str. 272). Još jedan od bitnih zaključaka istraživanja govori u prilog Thorntonovoj ranije spomenutoj teoriji supkulturnoga kapitala, koja se i na zagrebačkoj sceni iskazala kao važan distinktivan kriterij među različitim grupama unutar same rave

scene. Bitan faktor takve veće fragmentacije i heterogenosti leži u komercijalizaciji i omasovljenju scene, zbog kojih se pregrupirala u više manjih, raznovrsnih scena. Osim toga, rezultati istraživanja pokazuju kako je iskustvo zagrebačkih aktera prema seksualnosti i rodnim ulogama podudarno s ranije primijećenim redefiniranjem rodnih odnosa i tradicionalnih rodnih uloga unutar rave kulture.

Zadnje poglavlje, naslovljeno *Sociologija i party scena*, zaokružuje supkulturne i postsupkulturne teorijske koncepte kojima se autori bave u prvom dijelu knjige s empirijskim nalazima predstavljenima u drugom dijelu kako bi ispitali postojanje povezanosti s teorijskim nalazima autora koji su se bavili nekim drugim aspektima supkultura, ali i rave supkulturom u svijetu. Iako postsupkulturni teoretičari često nestalnost i promjenjivost identiteta shvaćaju kao jednu od važnih karakteristika suvremenih supkultura mladih, autori u tome pronalaze teorijsko neslaganje s obzirom na dugotrajnu uključenost aktera koja je primijećena na zagrebačkoj sceni obuhvaćenoj istraživanjem.

Knjiga *Sociologija i party scena* Rašeljeke Krnić i Benjamina Perasovića korisno je štivo svima onima koji se zanimaju za područje supkulture mladih, ali zbog načina na koji je pisana predstavlja dobru osnovu za one koji se tek žele upoznati sa supkulturnom teorijom i njezinim razvojem. Također, riječ je o važnom doprinosu znanstvenoj literaturi koja se bavi supkultura mladih u Hrvatskoj. Zbog svojega sveobuhvatnog pristupa temi supkulturnih teorija i rave kulture daje odličan primjer kako teorijski povezati suvremene supkulture i njihove rituale, prakse, norme i vrijednosti.

Vanja Dergić

doi:10.5559/di.24.4.09

Anita Dremel (Ur.) ŠTO ŽENA UMIJE Zagorka, rad, rod, kulturalna proizvodnja i potrošnja i vizualne reprodukcije književnosti

Centar za ženske studije, Zagreb, 2014., 240 str.

Centar za ženske studije izdao je zbornik tekstova *Što žena umije: Zagorka, rad, rod, kulturalna proizvodnja i potrošnja i vizualne reprodukcije književnosti*, koji se navezuje na dva znanstvena skupa i otvara dvije aktualne teme – vrednovanje rada te kulturnu proizvodnju, potrošnju i vizualne reprodukcije književnosti. Kako u uvodu napominje urednica Anita Dremel, odnos roda i rada za Zagorku je bio važan, jer je ova novinarka i spisateljica, vrlo suvremeno, rad držala osnovnim čimbenikom ženske emancipacije. Pitanje kulturne proizvodnje i potrošnje u Zagorkinu je slučaju relevantno, jer su njezina djela dobro prolazila kod publike, no zbog toga su ih mnogi podcjenjivali kao "niže" književne oblike, klišeje koji podilaze publici, tzv. "šund literaturu za kravarice". O tzv. verzivnom potencijalu Zagorkinih romana – činjenici da je ženske likove često stvarala emancipiranima, a onima iz nižega staleža davala napredne ideje – progovara se tek relativno nedavno. Za revalorizaciju Zagorkina života i djela brine se Centar za ženske studije u Zagrebu, koji organizira i godišnji znanstveni skup "Marija Jurić Zagorka – život, djelo i nasljeđe". Rezultat tih skupova nije samo plodna akademska razmjena teoretičarki, aktivistkinja zainteresiranih za Zagorku i šire feminističke teme nego i zbornici izloženih radova. Dosad su objavljeni zbornici *Neznana junakinja: nova čitanja Zagorkine* (2008), *Mala revolucija*