

Od ekskluzije do inkluzije: proces, ki omogočajo manjšinski skupini doseči družbeno priznanje (primera najpomembnejših poganjkov ameriške in hrvaške rock kulture devetdesetih: Nirvana in Majke)

Namesto uvoda

Razpravljati o rock and rollu, njegovem vplivu in pomenu, pa tudi o njegovem večnem in stalnem redefiniranju in oživiljanju, je lahko danes, v drugi polovici devetdesetih let konca tega stoletja, ne le pretenciozno, ampak že kar malce brezupno početje. A če upoštevamo širši pomen rocka in popularne kulture nasploh, kot tudi zelo žive in vedno (vsaj v nekem segmentu) nove procese znotraj rock scene – bodisi da se kot zlahka predvidljiva kontinuiteta naslanjajo na že “izpete” stile prejšnjih desetletij ali da predstavljajo posamične ekscese in/ali izjeme, ki potrjujejo pravila – menim, da je včasih treba opozoriti na nekatere pojave, imena in trende, ki dajejo pečat času, v katerem so nastali, ali pa imajo tudi vpliv na leta, ki prihajajo. Tako se tudi eden vodilnih sociologov rocka, Anglež Simon Frith, čigar knjiga “Sociology of Rock” (1978) velja za eno od temeljnih študij o rock glasbi nasploh, že v svoji zbirki esejev, recenzij in pogledov, naslovljeni “Music for Pleasure” in s podnaslovom “Essays in the Sociology of Pop” (1988), predstavlja s svojevrstno samokritiko šolske rigidnosti svoje “Sociology of Rock”. “Zdaj sem povsem prepričan, da je era rocka končana,” piše Frith v svojem uvodniku. “Jasno, ljudje bodo še dalje igrali in uživali v rock glasbi, toda glasbeni posli niso več organizirani okrog rocka, okrog prodaje določene vrste glasbenih dogodkov mladim ljudem. Era rocka – rojena 1956, z Elvisom Presleyjem, na vrhuncu 1967 z albumom

Beatlesov 'Sargeant Pepper' in preminula 1976 s Sex Pistolsi – je bila stranpot v razvoju popularne glasbe 20. stoletja, ne pa neka vrsta masovne kulturne revolucije, kot smo predpostavljali takrat. Rock je bil zadnji romantični poskus, da se obdrži oblike glasbene ustvarjalnosti – izvajalec, umetnik in predstava kot skupna celota – , ki sta ga tehnologija in kapital napravila nepotrebne. Konec koncev je energija in razburljivost te glasbe nakazovala brezupnost takih naporov. Danes se rock uspešnice uporabljajo za prodajo bank in avtomobilov. Ko to pišem, slavi magazin 'Rolling Stone' svojo dvajseto obletnico, kot da je že od nekdaj hotel biti to, kar je postal zdaj – elegantni posrednik reklamnih kampanj najkonservativnejših ameriških korporacij na tržišču zabave za srednji sloj srednjih let,” ugotavlja Frith.

Ko je zagovarjal takrat (1970) revolucionarno, danes pa splošno sprejeto tezo, da je rock and roll prva oblika črnske etnične kulture, ki jo je ameriška bela publika integralno sprejela, je Charlie Gillet (“Anglež, ki je napisal najboljšo zgodovino nekega ameriškega fenomena”) v svoji doktorski disertaciji iz sociologije, ki je po objavi postala ena ključnih knjig o rocku, naslovljena “The Sound of the City”, v pojasnjevanju tega fenomena navajal teorije Talcotta Parsonsa o procesu, ki omogoča manjšinski skupini doseči družbeno priznanje: *“Prva stopnja je ekskluzija, ko se manjšinski skupini odreka pravica do ugodnosti, ki jih uživa ostanek družbe. Druga stopnja je asimilacija, ko so ugodnosti dovoljene posameznim članom manjšinske skupine, preostali pripadniki pa so zanje prikrajšani; favorizirani posamezniki so sprejeti pod pogojem, da prekinejo večino stikov s svojo lastno skupino in da sprejmejo ukoreninjene družbene standarde. Končna stopnja je inkluzija, ko je celotni skupini dovoljen dostop do vseh družbenih sfer brez obveznosti, da se odpove svojim posebnim značilnostim.”* Gillet opozarja, da že ves čas, odkar se popularna glasba snema, ni popolne ekskluzije črnske glasbe, ampak dve vrsti asimilacije. Ena je sprejemanje črnskih pevcev, ki so prevzemali stile, posebej prilagojene beli publiki in so bili torej le minimalno povezani s stili, popularnimi med črnsko publiko; druga je prevzemanje skladbe ali stila iz črnske kulture in njuno reproduciranje pri belih pevcih. Ameriški sociolog David Rieseman je v svojem esej “Listening to Popular Music” iz leta 1950 (!) opozoril na pomen manjšinskega okusa: *“Manjšinska skupina je majhna... Odpadništvo manjšinske skupine lahko prepoznamo v naslednjem odnosu do popularne glasbe: vztrajanje na rigoroznih standardih v relativistični kulturi; naklonjenost nekomercialnemu; vzpostavljanje zasebnega jezika in njegovo opuščanje – to velja tudi za druge vidike zasebnega stila – , ko ga začne prevzemati večinska skupina; globoko ogorčenje nad komercializacijo tako radia kot glasbenikov...”*



Kurt Cobain

Grunge in Nirvana – rešitev za ameriško belsko rock kulturo devetdesetih

Vse tri teze, Frithova, Parsonsova in Reisemanova, nam lahko pomagajo pri razjasnjevanju in analizi karier in delovanja dveh izredno pomembnih belskih rock skupin devetdesetih: ameriške NIRVANE in hrvaških MAJK. Najsi zveni še tako paradoksalno, ti dve skupini, ki sta nastali in obstajali na povsem različnih straneh sveta naše globalne vasi pod vodstvom svojih pevcev Kurta Cobaina in Gorana Bareta, povezuje nekaj zares usodnih lastnosti. Seveda ni potrebno posebej poudarjati razlik, ki se glede na prostor, v katerem sta skupini delovali, razumejo same po sebi.

Ko sta na začetku leta 1986 v Seattlu na severozahodu ZDA

rock entuziasta Bruce Pavitt in Jonathan Poneman ustanovila neodvisno diskografsko hišo SUB – POP, je lahko le malokdo predvidel, kakšen vpliv bo imelo njeno delovanje in izdaje na dogajanja na ameriški, s tem pa tudi na svetovni rock sceni konca osemdesetih in devetdesetih. V času njenega nastanka je bilo ameriško neodvisno založništvo v očitni krizi. Ko sta začutila na eni strani prazen prostor in na drugi vonj energije garažnih rock skupin v mestu Seattle – sicer rodnem mestu Jimmija Hendrixa in legendarne skupine The Sonics (kar se je kasneje izkazalo za niti malo nepomembno) –, sta Pavitt in Poneman, s preiščljenimi akcijami, kot je koordiniranje tehniških opravil (razvpiti Reciprocal Studio s producentom Jackom Endinom), distribucija izdaj in koncertiranje po Evropi, uspela z recikliranjem različnih stilov, garage punka šestdesetih, detroitskega proto punka in hard rocka sedemdesetih, ustvariti “novi” prepoznaven stil rockerskega svetovnega nazora, ki so ga mediji poimenovali grunge – stil, ki je zaznamoval konec osemdesetih in devetdeseta, vsaj glede belskega rocka. Že na začetku sta izmed številnih skupin solidne kakovosti izbrala nekaj vrhunskih avtorjev in skupin, kot so Green River, Soundgarden, Mudhoney in končno Nirvana, ki je



Kurt Cobain

proslavila znamko SUB – POP, pa tudi napravila nove premike na dotedanji rock sceni in kdove kolikokrat vplivala tudi na kolege na drugi strani Atlantika, natančneje na Britanskem otočju.

Zgodba o Nirvani daje največjo specifično težo celotni subpopovski storiji. Ne le, da so 1989. posneli svoj prvenec, album "Bleach", ki je prava mojstrovina in poleg "God Balls" bratske skupine TAD in "Superfuzz Bigmuff" skupine Mudhoney zagotovo najboljša plošča novega ameriškega rocka tega leta, ampak so potrdili še najmanj tri stvari, ki so jih takoj povzdignile nad druge in na neki način pokazale, da so preprosto rojeni za voditelje: niso bili le uigrana in močna nova rock skupina devetdesetih, ampak tudi skupina s talentom za skladanje pesmi; edini od omenjene trojice so bili pripravljeni na neke vrste mali kompromis, ki je pogosto jeziček na tehtnici, da nekaj lahko še naprej raste in gre dalje, vendar pri tem ne izgubi prav nič moči, izvirnosti in intrigantnosti; in končno, Nirvana je imela Kurta Cobaina, ki je imel tudi pred svojim tragičnim koncem vsakemu velikemu in vplivnemu rock imenu tako potrebno karizmo. Rezultat tega je bil spektakularni prestop k velikemu in mogočnemu koncertu Geffen Records, za katerega so 1991. posneli drugo ploščo "Nevermind", ki se je prodajala v platinastih nakladah in definitivno ustoličila *grunge* kot svetovno relevanten novi stil, Nirvano pa kot najpomembnejšo belsko rock skupino devetdesetih.

Ta prestop iz neodvisne firme k veliki diskografski korporaciji je pomenil na rock sceni devetdesetih vzpostavitev povsem novih odnosov. Kar je v vsej zgodbi vsekakor najbolj relevantno, je dejstvo, da je uspelo skupini Nirvana, čeprav je dejansko vstopila v mehanizem industrije zabave, ostati skoraj povsem "čista" in obdržati vse značilnosti svojega stila in glasbe. Močni proizvodi njenega kitarističnega hrupa ali Cabinovo sicer nemelodično toda "feelingovsko" petje, ki sta bila vendarle zapakirana v enostavne obrazce rock pesmi, sta poenotila slavaspeve vedno ostre rock kritike s splošno sprejetostjo pri recipientih. Svojo brezkompromisnost, moč in kvaliteto je skupina najbolje pokazala na tretji plošči. V trenutku, ko so vsi pričakovali novo komercializacijo zvoka, je skupina 1993. snemala tretji album "In Utero" z legendarnim underground producentom Stevom Albinijem, in ne le, da na plošči ni niti sledi popuščanja, ampak jih je privedla v spor z izdajateljem in jih predstavila kot eno največjih diverzij v zgodovini rock glasbe; ob že dokazani kvaliteti je to ustoličilo skupino v razredu redkih imen, kakršna se v rocku pojavljajo enkrat na desetletje, kot na primer Velvet Underground, Ramones, Talking Heads ali pa R.E.M., in ki spreminjajo trenutne odnose na sceni, vplivajo pa tudi na prihodnje avtorje, stile in skupine. Ali kot je zapisal neki kritik, *"plošča je mnogo milj oddaljena od večine visokonakladnih grunge pozerjev, ki so tako potrebni vseobsežnemu MTV-jevskemu totalitarizmu"*.

Kar daje tričlanski ekipi Nirvane posebno vrednost, je dejstvo, da so s svojim delovanjem, še posebej pa s postopki na tretji plošči, zares potrdili, da so uspešno odigrali vlogo trojanskega konja v industriji zabave, s čimer so izpodbili trditve nekaterih kritikov in sociologov rocka, da prevrat po punku ni več mogoč. Pravzaprav revolucionarni prevrat tipa punka zares ni mogoč, še kako pa je mogoče evolutivno spreminjanje odnosov znotraj danih obrazcev. Novi junaki rock scene devetdesetih so se popolnoma zavedali časa, v katerem so delovali; izgubili so iluzije, da lahko porušijo "mogočni Babilon", so pa dojeli, da ga je mogoče spremeniti. Od znotraj, se razume. In če je *"punk umrl tistega dne, ko so 'Clash' podpisali za CBS"*, kot je takrat zapisal Mark P., nekdanji urednik Sniffin Glue in eden najvplivnejših zagovornikov punka, lahko mirno izjavimo, da je delovanje Nirvane znotraj velikega koncerta Geffen, če že ne rešilo, pa vsaj dalo rocku novo injekcijo. Ali enostavneje rečeno: velika, močna brezkompromisna rock trojica je delovala prvobitno in naravno, le da je bila na položaju, da je to – glede na razviti sistem promo-distribucijske mašinerije velikega koncerta – lahko slišalo in videlo mnogo več ljudi. In tudi vpliv je bil večkratno večji.

Glasbeno-sociološki kontekst, v katerem se je na ameriški rock sceni pojavil novi, reciklirani žanr, je v resnici pomenil plodna tla za nastanek takšnega "novega" stila in nasploh za planetarni uspeh skupine, kot je bila Nirvana. Po eni strani vladavina velikih zvezd MTV-jevske provenience kot štaba industrije zabave, show businessa in hollywoodskega rocka, kot so naprimer Madonna, Prince, Michael Jackson ali Whitney Houston; po drugi strani pa velika ekspanzija črnske glasbene scene s stili, kot sta hip-hop in rap, ter različnih glasbenih derivatov tega žanra; in na koncu še pahljača različnih underground (pod)žanrov, kot so hardcore punk, garaga punk, novi tradicionalizem itd. Na tržišču in med novo mularijo se je tako pojavila resnična potreba po nečem novem, njihovem, močnem. Grunge in Nirvana sta se pojavila kot naročena. Mediji in vse oblike industrije zabave so zgrabili novi stil z obema rokama, tako da so obeležja grunge oblačenja preplavila ulice in klube. Vpliv mode šestdesetih in sedemdesetih je v kombinaciji z obeležji devetdesetih dajal presenetljive rezultate. Kot posledica etabliranja nove matrice in vpliva Nirvaninega planetarnega uspeha se je pojavila cela vrsta bolj ali manj uspešnih imitatorjev, kot so na primer Smashing Pumpkins, Pearl Jam, Stone Temple Pilots, Alice in Chains in mnogi drugi.

Kar bi zaslužilo posebno analizo in svoje besedilo, je osebnost in delo vodje in glavnega avtorja Nirvane Kurta Cobaina, ki je končal življenje s samomorom. Nesporno dejstvo je, da je Cobain v nekaj letih svoje medijske ekspanzije ustvaril enega najvplivnejših in najbolj spoštovanja vrednih rock opusov zadnjih desetih let. Način, kako je igral kitaro, stil petja in nasploh njegova

brezkompromistnost, tako v skladanju kot v obnašanju na odru in okrog njega, ga uvrščajo, in to z razlogom, v razred največjih imen rocka nasploh. Kar se na neki način vsiljuje kot primerjava, sta opusa in usodi dvojice velikanov rocka šestdesetih in sedemdesetih, ki sta prežgodaj in tragično končala leta 1970 (Hendrix in Jim Morrison), z dvema velikima avtorjema devetdesetih: Cobainom in črnim raperjem Tupacom. Levoroki Cobain je po načinu igranja kitare vsekakor bližji svojemu legendarnemu črnemu levorokemu (!) someščanu, kitarškemu virtuozu, ki ga imajo mnogi za enega največjih inovatorjev rock glasbe, toda po melanholiji in spleenu še kako soroden velikemu pesniku, "bolj evropskemu" Morrisonu; temnopolti Tupac pa je po glasbenih koreninah in dediščini, galjotovskih genih in duši, kljub



5/3: Majke, ovitek zgoščenke Razdor

brezkitarskemu izražanju skorajda Hendrixov sin, a kot frontman, upornik (soliden zaporniški staž in problemi s policijo) in showman črni Morrison devetdesetih. Kar še posebej zbuja pozornost, je dejstvo, da sta velikana šestdesetih v polnem pomenu besede živela burno in hitro, v znaku krilatice "sex, drugs and rock and roll", v tem filmu pa sta tudi končala: utrujena ter prepolna droge in alkohola kot znakov bega, a tudi upora. Cobain in Tupac, izredno nadarjena mlada avtorja, ki sta prav tako živela burno in hitro, pa sta končala tako, kot se spodobi za nasilna devetdeseta: nasilne smrti od orožja (Tupac je bil ubit v obračunu med bandami, na ulici, ko se je vračal z boksterskega dvoboja Tysson-Hollyfield, Cobain pa si je s šibrovko sam prestrelil glavo).

Družbeni kontekst konca osemdesetih in začetka devetdesetih, v katerem se rojevajo novi trendi in stil, je izredno zanimiv: bili smo priče padca berlinskega zidu in zloma komunizma na čelu z velikim rdečim imperijem ZSSR, kar je avtomatsko pomenilo konec hladne vojne in svetovne blokovske delitve. Po eni strani to pomeni zmago liberalnega kapitalizma kot doslej najbolj vzdržljivega od ponujenih družbenih modelov in boj za nova tržišča, na katera so velike korporacijske zveri že vrgle oči. A to pomeni, kot je pred kratkim napisal ameriški književnik Norman Mailer, *"živeti v kulturi, izpolnjeni z vsem mogočnim souvažtvom, ki je bilo poprej zlito s hladno vojno"*. To je doba televizijske vojne, "vojne zvezd" v zalivu, kjer so ZDA pokazale svetu, da so edina resnična svetovna supersila. To je tudi čas MTV, aidsa, interneta, terorizma in nasilja. Je predapokaliptični čas konca stoletja in tisočletja, v katerem je radikalni individualizem napravil iz Američanov *"tujce v raju"*, kot piše Aleš Debeljak v knjigi *"Temno nebo Amerike"* in dodaja da od *"zastrašujoče osamljenosti, ki dandanes pušča globoke brazgotine na dušah tolikih ljudi pod kipom svobode, loči Slovence samo kakšnih 50 let, dve generaciji"*. In ne le Slovencev, bi dodal. V takšnem kontekstu ima pojav resničnih umetnikov, kot so Lou Reed, Laurie Anderson ali David Thomas, ali naprimer Kurt Cobain, ki razkrinkavajo ameriški sen in kažejo njegovo temnejšo stran, pomen, ki ni le kulturološki.

Majke – kolovodje povojnega hrvaškega rocka

Nekoliko deset tisoč milj naprej, tostran Atlantika, v celo za tukajšnje razmere majhnem mestu in "največjem železniškem vozlišču na Balkanu" Vinkovcih, se je že v prvih letih osemdesetih pod vplivom punka razvila močna postpunkovska scena, iz katere so izšla nekatera relevantna imena hrvaškega rocka (Satan Panonski, Pokvarena mašta, Nepopravljivi, Kojoti, Majke...), tista najboljša predodrejena za lučenosce velikega povratka rocka na Hrvaško v devetdesetih. Jasno, govor je o skupini Majke, ki deluje v različnih

fazah in zasedbah pod vodstvom karizmatičnega pevcu in tekstopisca Gorana Bareta že od leta 1984. Kariera Majk, predvsem pa njihovega vodje Bareta, je prepolna nenavadnih dogodkov in preobratov, vrednih scenarija kakšnega ameriškega filma B produkcije.

Vinkovski rockerji, ki so formirali svojo glasbeno matrico na izkušnjah rhytm and bluesa, garažnega rocka in punka, so z dosledno vztrajnostjo izoblikovali poseben in brezkompromisen rockerski svetovni nazor, kakršnega doslej v teh krajih še nismo videli. Vztrajno in trdoglavo vztrajanje na resnični rock pesmi brez podleganja publiki je po trinajstih letih delovanja, brezštevlnih koncertnih nastopih in štirih studijskih stvaritvah šele v sezoni 1996/97 poželo vsesplošno priznanje kritike in publike. Skupina je v svojem dolgoletnem dokazovanju in prodoru proti vrhovom top list doživljala razne krize, vzpone in padce: 1989. je v prometni nesreči tragično preminil kitarist Marin Pokovac, eden utemeljitev skupine, zaslužen za njen izvorni kitariski sound; 1990. posnamejo prvi album "Razum i bezumlje", ki velja med mnogimi kritiki za mojstrovino domačega rocka, na splošno sprejetje pa bo moral še počakati; 1992., po odhodu kitarista Duspare k Hare Krišni, posnamejo z novim kitaristom Zoranom Čalićem album "Razdor". Še naprej negujejo tradicijo rocka šestdesetih, tokrat celo s primesmi kurentnega žanra grunga. In končno 1996. posnamejo odlično ploščo "Vrijeme je da se krene", s katero zasedejo vse vrhove top list, kot tudi prva mesta video rock oddaj. Majke so definitivno postali splošno mesto na rock lestvicah pri Hrvatih, frontman Bare pa, ki mu je istega leta od prevelike doze heroína umrla soproga, je s svojim brezkompromisnim stilom in pojavo priskrbel sebi in skupini kulturni status. Nekaj podobnega se je v teh krajih zgodilo edino še rock skupini Azra in njenemu leaderju Branimiru Štuliću Johnnyju.

Kar je še posebej zanimivo, je glasbeno-sociološki kontekst, v katerem je skupina šele zdaj, sredi devetdesetih, uspela s svojim stilom nagovoriti širši krog poslušalcev. V hrvaški popularni glasbi so se v devetdesetih zgodile velike in radikalne spremembe. Po prvih večstrankarskih volitvah, ko so kumunisti izgubili oblast, po tem, ko si je Hrvaška izborila samostojnost in po dobro znanih vojnih dogodkih stvari nikoli več ne morejo biti enake kot prej. Vsi procesi, ki so se dogajali v novi, postsocialistični družbi, so se razumljivo izražali v vseh segmentih popularne kulture, torej tudi v rock glasbi.

Tako se je v začetku devetdesetih pojavil hrvaški dance, nov glasbeni trend z vsemi odlikami in specifičnostmi, ki je ob veliki podpori medijev in vodilnih menedžerjev izrinil druge glasbene obrazce. Razlogi za nastanek hrvaškega dancea so trije: 1. hrvaška pop glasbena tradicija, 2. lokalni socialni in politični okvir in 3. svetovno glasbeno dogajanje. Glavna značilnost tega novega glasbenega trenda ja spoj ritma, prevzetega iz svetovne dance produkcije, in melodije, ki direktno referira na melodije hrvaške



Majke, ovitek zgoščenke Milost

zabavne glasbe, ki ima nedvomno dolgo tradicijo. Propadanje srednjega sloja (kar se je neposredno kazalo na kupni moči glasbenih recipientov), izvajanje nove glasbe v diskotekah na playback, zapiranje klubov in nezmožnosti organiziranja nastopov v živo, odhod velikega dela moške populacije na fronto, menjava generacij na glasbeni sceni, migracije prebivalstva, procesi ruralizacije in provincializacije popularne kulture in drugi pripadajoči momenti in procesi so povzročili skoraj popolno marginalizacijo skupin in avtorjev rockerske provenience. Šele s koncem vojnih spopadov leta 1995, vzpostavitvijo mirnodobnih življenjskih razmer in začetkom okrevanja srednjega sloja, kakor tudi s prebujanjem urbanih elementov in urbanega načina življenja, so bili ustvarjeni pogoji za vrnitev rock and rolla in živih koncertov na Hrvaškem. Zanimivo je, da je nove okoliščine prvi dojel največji zvezdnik hrvaškega dancea Toni Cetinski s svojim menedžerjem, ki je prvi od dancerjev ustanovil band in začel izvajati pesmi v živo. V teh novih okoliščinah je nekaj novih

skupin – Majke, Kojoti, Hladno pivo, Pips Chips and Video Clips – izrazito rockovske provenience ob pomoči že izkušenih rockovskih sil – Psihomodo pop, Let 3, KUD Idijoti – izkoristilo svojo priložnost in definitivno vrnilo rock v domače medije. Tako zadnji dve leti na novih, zdaj že tradicionalnih festivalih – poletnem na Šalati in božičnem z imenom “Fiju briju” – , na katerih nastopajo izrazito rockerske sile, dočerajšnji alternativci (!) zbirajo na desettisoče razigranih privržencev.

Kolovodja celega vala novih hrvaških rockerskih sil, pa tudi najmočnejši in najrelevantnejši dejavnik, je skupina Majke. S svojim rockerskim izrazom spravljajo stare in mlade generacije rockerjev in mladine, ki ni zasičena zgolj s plastično konfekcijsko pop pesmijo hrvaškega dancea zadnjih nekaj let. Uporniški diskurz rockerskih Majk se povsem ujema z uporom novih najstnikov dozorelih v sivini vojne in povojnega obdobja. Anarhične in uporniške pesmi, kot so “Vrijeme je da se krene”, “Izazivajmo nered” ali “Mene ne zanima”, naletavajo na plodna tla pri nezaposleni mladini, razočaranih povratnikih s prve bojne črte in novih generacijah študentov. Bare pa je človek, ki mu je mogoče verjeti. In mu verjamejo. Ko se je na protestnem shodu zaradi odvzemanja koncesije najpopularnejšemu zagrebškemu radiu 101 na osrednjem mestnem trgu Bana Jelačića novembra lani zbralo več kot 120.000 ljudi, je bila pesem, ki je bila glavni leitmotiv celotne fešte in pesem – poziv v etru popularnega radia, “Vrijeme je da se krene” Baretovih Majk. Če namreč upoštevamo podatek, da ima rock med Hrvati bogato tradicijo (že konec petdesetih je “hrvatski Elvis” Karlo Metikoš alias Matt Collins izvajal rockovske pesmi: Drago Mlinarec in Grupa 220 so v šestdesetih izdali prvo avtorsko ploščo, ki ji je sledila še cela vrsta skupin: v sedemdesetih je rock pesem v glavnem veljala za običajen žanr: v zgodnjih osemdesetih je hrvaško glasbeno sceno preplaval močan impulz new wava, v okviru katerega se je pojavilo nekaj imen in avtorjev – Azra, Film, Haustor, Paraf, Prljavo kazalište – , ki so lahko z močjo svoje poetike gladko konkurirali angleškim kolegom in skupaj s slovenskimi – Pankrti – in beograjskimi – Šarlo akrobata, Električni orgazam, Idoli – tvorili močno gibanje v takratni skupni državi, ki je bilo po mnenju mnogih takoj za britanskim najmočnejše v Evropi), potem je najmanj kontradiktorno in čudno, da skupina, kot so Majke, ki uporabljajo nekakšen bazičen, klasičen obrazec rhythm and bluesa z vsemi variacijami na podano temo, postane nova in vodilna stvar v rocku druge polovice devetdesetih. Pravzaprav bi bilo povsem normalno in naravno, da bi takšna skupina, če upoštevamo njeno že zdavnaj izpričano moč in kvaliteto, zavzela mesto, ki ji pripada – nekje povsem blizu new wavu v času, ko se je pojavil –, v zgodnjih osemdesetih, če take skupine na žalost ni bilo že v sedemdesetih. Kajti njena poetika, pa naj bo še tako prvinska, iskrena in brezkompromisna, se vendarle naslanja na populistični

diskurz klasičnih rock zasedb in nadaljuje tradicijo velikih rock and roll skupin v bivši državi, kot so Azra (če za sedaj zanemarimo Štuličeva pesniška besedila), Riblja čorba in Bijelo dugme.

Vendar daje odgovor na to vprašnje prav nelinearen, svojevrsten in nelogičen razvoj hrvaške rock scene. Na kratko: pred petnajstimi leti je bila takšna zasedba za pojme takratne mainstream scene precej alternativna in so jo po sili razmer tudi zrinili v tako imenovano alternativo, kjer zaradi njene klasične matrice sploh ni njeno mesto. Pač pa na začetku devetdesetih, v eri prevlade diskoidnega, eskapističnega CRO-danca, Majke in njim podobni preprosto niso imeli možnosti za uspeh. Šele s postopnim odmiranjem hrvaškega dancea in vzpostavljanjem normalnih razmer za običajen razvoj glasbene rock scene v povojnem obdobju je dozorel čas za skupine, kot so Majke. Da bi bilo sploh mogoče naprej. Čas revivalov, ki mesari po zahodnjaški sceni, je šele pred nami.

Nirvana in Majke – bratski osebi v vesolju in globalni vasi

Tisto, kar po mojem mnenju tako močno povezuje skupini, ki sta delovali na različnih prostorih, oddaljenih več deset tisoč milj, ni le zgodba o srečanju "bratske osebe v vesolju". Ali o podobni senzibiliteti. Niti o popolni predaji peklenskemu življenju resničnega rockerja. V resnici ju povezujejo mnogo globlje stvari. Prvinski imeni, Majke in Nirvana, sta najtoplejši imeni sodobnega rocka. Kitare so seveda glavna obeležja njunega zvoka. Vinkovci in Seattle? Zdi se, da sta primerna za primerjavo: tako v enem kot v drugem mestu sta se razvili potentni rock sceni, iz katerih sta kot najkakovostnejša produkta in kolovodji izšli prav skupini Majke in Nirvana. Obe mesti sta ovrgli tezo o provinci v rock glasbi in od takrat, poleg angleškega Manchestra, ne le da se uvrščata na svetovno globalno rock karto, ampak sta dokaz teze o decentralizaciji rock scene (mimogrede, ali ni svetovno znana skupina Laibach iz majhnega slovenskega mesta Trbovlje). Ena in druga skupina imata podobno pot: od skoraj anonimne, majhne, neodvisne diskografske hiše (Majke so svojo prvo kaseto obelodanili pri zasebni neodvisni založbi Slušaj najglasnije Zdenka Franjića) postaneta zvezdi večjih novih založnikov in tako odpirata pot novim procesom v rock diskografiji. Niti govoriti ni treba o raritetnih povezavah tipa: Majke so vodilna rock skupina v državi, od koder je po rodu Chris (Krst) Novoselić – basist Nirvane, ki so ga na vrhuncu popularnosti imenovali "najpopularnejši Hrvat na svetu": ali o dejstvu, da je bil eden zadnjih koncertov Nirvane pred nesrečno smrtjo Kurta Cobaina 27. februarja 1994 v Ljubljani, v Sloveniji, kjer rock fani cenijo skupino Majke do oboževanja.

Posebno poglavje sta leaderja, pevca in tekstopisca Kurt in Bare. Oba sta doživela najbolj neposredne izkušnje s heroinom, iz objema katerega se na žalost nista uspela izviti niti Kurt niti Baretova žena Mirjana, kar se je še kako čutilo v besedilih njunih pesmi, pa tudi v iskreni in nadvse prepričljivi vokalni interpretaciji. Zagotovo bi se lahko z občutljivo in zapleteno osebnostno strukturo enega in drugega pozabavali psihiatri, a to bi bila že neka druga zgodba. S sociološkega vidika ju je zanimivo analizirati glede na tisto, kar Mike Brake imenuje soodnos mladinskih podkultur in njihovo povezovanje s širšimi problemi strukture, posebej s problemi družbenega razreda. *“Vsa človeška bitja se morajo soočiti s problemom različnega vključevanja tistega, kar nekdo čuti, da je, in kako nekdo čuti, da ga sprejemajo drugi (v osnovi s posredovanjem ‘pomena drugih’),”* sklepa Brake. S “pomembnejšim drugim” mislimo na pojem, ki izvira iz socialne psihologije G. H. Meada in ga je razvila teorija simbolne interakcije. Pojem se nanaša na spoznanje, da so v fragmentarnem in diferenciranem svetu mnenja določenih drugih, s katerimi akter stopa v kontakt, zanj pomembnejša od mnenj akterjev, ki so za njegov razvoj postranskega pomena. “Pomembni drugi” so lahko posamezniki (npr. starši), skupine (vrstniki), referenčne skupine ali celo posameznik sam. Kar posebej fascinira, je dejstvo, da sta oba ustvarjalca, ob vsej svoji kaotični osebnostni strukturi, ob vsem neurejenem življenju (vaje – snemanja – turneje...), uspela najti adekvaten jezik, s katerim sta se lahko adekvatno izražala. Tako sta dokazala, da imata poleg talenta tudi določeno dozo razboritosti in premišljenosti. *“Če hočete sporočiti nered, je treba najprej izbrati primeren jezik, celo če ga je treba razrušiti. Če je hotel naprimer punk biti opisan kot kaos, je moral najprej biti ‘osmišljen’ kot hrup,”* je zapisal Dick Hebdidge v knjigi “Podkultura: pomen stila”.

Če postavimo delo in kariero skupin Nirvana in Majke v kontekst na začetku tega besedila citirane teze Talcotta Parasonsa o procesu, ki omogoča manjšinski skupini doseči družbeno priznanje, ter predpostavimo, da sta manjšinski skupini v tem primeru v sami zasedbi, bi lahko rekli, da sta stopnjo ekskluzije (ko se manjšinski skupini odreka pravica do ugodnosti, ki jih uživa ostanek družbe) prešli na začetku svoje kariere, ko sta bili v garaži in ko sta naleteli na splošno nesprejemanje ostanka družbe, proti kateremu sta s svojim hrupom, gnevom in kritiko usmerjali svoj upor: drugo stopnjo, tako imenovano asimilacijo (dovoljevanje ugodnosti posameznim članom manjšinske skupine, preostali pripadniki pa so zanje prikrajšani – favorizirani posamezniki so sprejeti pod pogojem, da prekinejo večino stikov s svojo lastno skupino), sta ti zasedbi, to lahko mirno rečemo, preskočili in uspeli doseči končno stopnjo, tako imenovano inkluzijo (ko je celotni skupini dovoljen dostop do vseh družbenih sfer, brez

obveznosti, da se njeni člani odpovedo svojih posebnih značilnosti). Namreč, s splošno sprejetostjo pri publikli in kritiki, ne da bi se morali odpovedati svojega brezkompromisnega rockerskega stila, zvoka in stališč, sta zasedbi Nirvana in Majke (ena hitreje in prej, druga počasneje in kasneje) uspeli "zriniti svojo stvar skozi" in doseči zavidljiv status, ki jima kot manjšinskima skupinama omogoča doseči družbeno priznanje. To je še en dokaz, da je rock kultura ustvarjena na notranji kontroverzi: kot spontana reaktivna formacija diskriminirane populacije, ki išče mesto in priznanje v meščanski družbi, ki ji sicer tudi pripada. Spopad z okolico in hrepenenje po priznanju od prav te okolice je le ena od značilnosti, pa tudi protislovij rock kulture.

Za Kurta Cobaina in Gorana Bareta bi lahko našli tisoč primerov, ki bi okarakterizirali njuno divjost, svobodo in neoviranost. Pa vendar, tisto, kar sta morala napraviti in sta napravila, je še najbolje izrazil Theodore Roszak v svoji knjigi "Kontrakultura": *"... zanj in ne samo zanj – v naši družbi ni bilo izhoda. Kadar je postavil povsem primerno vprašanje, mu petnajst strokovnjakov na podiju ni znalo odgovoriti. On pa je pronicljivo zadel bolešno ameriški odgovor: 'Napravi to sam. Če zate, mladi človek, ne obstaja skupnost, jo ustvari sam.'"*

Branko Kostelnik je dolgoletni vodja hrvaške alternativne rock skupine Roderick, iz osemdesetih, publicist in teoretik popularne kulture. Trenutno dela v Muzeju sodobne umetnosti v Zagrebu in je vpisan na podiplomski študij sociologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. Z nekoliko spremenjeno inkarnacijo svoje skupine (Roderick Novy) pripravlja novo ploščo.