

Alenka Barber-Keršovan

NA SLEDI KULTURNI IDENTITETI KAJ JE "SLOVENSKEGA" V SLOVENSKI ROCK GLASBI?¹



Navidezni paradoks

V pričujočem prispevku bomo na osnovi konkretnih primerov skušali odgovoriti na vprašanje, kaj je slovenskega v slovenski rock glasbi. Ukvarjali se bomo torej z vprašanjem kulturne identitete neke določene glasbene zvrsti.

Izhajali bomo iz predpostavke, da je pojem "identiteta" semantično soroden izrazom, kot so "odkriti", "razkrinkati", "prideliti", "umestiti", "prepoznati", "na novo spoznati", "razločiti", "označiti" in "enačiti" (prim. Fuchs et al. 1978; Bernsdorf 1985; Langenscheidt 1997) oziroma samostalnikom, kot so "oseba", "osebnost" in "karakter" (Maslow 1977). Vsi ti pojmi implicirajo, da določeno osebo ali stvar zaznavamo kot nekaj, kar ima specifične, prepoznavne in le malo spremenljive lastnosti. Lep primer tovrstne stalnosti predstavlja angleški izraz "identity card" v smislu "osebna izkaznica". Analogno temu primeru se nanaša tudi pojem "kulturna identiteta" na tiste pojavne oblike neke določene kulture, ki ostajajo več ali manj nespremenljive. Te pojavne oblike tvorijo neke vrste topološko konstanto, ki nam omogoča, da dekodiramo neko kulturo kot celoto, ki se sicer neprestano spreminja, a ima kljub temu določeno kontinuiteto in specifično izraznost.

Če upoštevamo zgoraj skicirano teoretsko izhodišče, predstavlja iskanje kulturne identitete glasbe anglo-ameriškega izvora v Sloveniji navidezen paradoks. Obstoj te glasbene zvrsti v naši deželi je namreč rezultat dramatičnih kulturnih sprememb v drugi polovici 20. stoletja, kot so vedno intenzivnejša izmenjava idej in dobrin, povečano število osebnih kontaktov med pripadniki različnih kultur, neustavljiva komercializacija kulturnega konzuma in predvsem eksplozija sredstev javnega obveščanja, ki omogoča, da najdejo kulturne dobrine svojo pot tudi v okolja,

kjer ima kultura prejemnika le malo skupnega s kulturo oddajnika.

Pod omenjenimi pogoji so postale določene oblike popularne kulture oziroma popularne glasbe internacionalni ali celo globalni fenomen (prim. Taylor 1997). Ker pa je konkretna glasbena praksa vedno umeščena v specifične, lokalno obarvane socialne, kulturne in politične pogoje (prim. Brake 1981), te kulturne oblike nimajo neke univerzalne pojavnosti, ampak le partikularne in včasih še celo izključujoče inačice (prim. Larkey 1993; Muršič 1995). Kar zadeva slovensko popularno glasbo, predstavlja nazoren primer tega mehanizma Muršičeva disertacija o punku na Tratah (Muršič 1997), torej o neki določeni glasbeni subkulturji v nekem določenem času, v nekem določenem prostoru, ki jo je bilo moč identificirati kot tako, kljub dejstvu, da je imela le malo skupnega s tem, kar so bili njega dni Malcolm McLaren in njegove "Sex Pistols" (prim. Vermorel 1987; Marcus 1992).

Medijsko pogojena internacionalizacija kulturnih dobrin gre torej z roko v roki z njihovo "regionalizacijo" oziroma "nacionalizacijo" (Faulstich 1986, 78), to je s prilagoditvijo na dane pogoje in je kot taka podvržena vrsti sprememb, ki jih kulturna antropologija opisuje s pojmi "kulturni transfer", "akulturacija", "difuzija", "transkulturacija" ali "rekontekstualizacija" (prim. Herskovits 1938; Malinowski 1949; Linton 1979; Larkey 1993). Vsem omenjenim procesom je skupno, da prejemniki kulturnih dobrin ohranjajo zavest svoje skupinske identitete (prim. Bernsdorf 1985). Zatorej nekega

kulturnega elementa ne bodo nikoli prenesli mehanično, ampak ga bodo vedno spremenili in prilagodili značilnostim obstoječe tradicije (prim. Fuchs et al. 1978). Kateri vedenjski vzorci oziroma katere vrednote in vsebine bodo sprejete neposredno, katere bodo modificirane, reinterpretirane ali rekontekstualizirane, pa je v glavnem odvisno od recipienta (prim. Linton 1979, 185), ki - v prenesenem smislu - ne more iz svoje kože, ampak lahko samo zamenja obleko.

Rock'n'roll petdesetih let

Isti mehanizmi učinkujejo tudi pri rekontekstualizaciji anglo-ameriških glasbenih zvrsti, kot so beat, rock, folk, pop, rap ali techno v Sloveniji. V primerjavi z drugimi državami nekdanje vzhodne politične hemisfere tukaj sicer nobena od omenjenih zvrsti ni bila eksplicitno prepovedana oziroma podvržena resnejši represiji - z izjemo jazzu v poznih štiridesetih letih (prim. Adamič 1979) in punka v zgodnjih osemdesetih letih (prim. Malečkar & Mastnak 1985). Toda hkrati je obstajala tudi vrsta (ideološko obarvanih) predsodkov, ki sicer niso mogli ustaviti presaditve teh "negativnih izrastkov zahodne dekadence" v dolino Šentflorjansko, so pa pomembno zavirali živahnejši razvoj domače glasbene scene. Kljub omenjenim zadržkom pa lahko iz historične perspektive ugotovimo, da je rekontekstualizacija anglo-ameriške glasbe na Slovenskem potekala v fazah s podobnimi splošnimi značilnostmi kot v drugih evropskih državah (prim. Humann & Reichert 1981; Haring 1984; Larkey 1993). Prva faza se je dogajala v petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih. Glavna značilnost tega obdobja je bil relativno pasiven konzum v glavnem ameriške glasbe. Slovenski ljubitelji so spoznali to glasbeno zvrst predvsem prek tujih radijskih postaj, kot so bile "Radio Luxembourg", "American Forces", "Österreich III" in "RAI". Tudi slovenske radijske postaje so občasno vrtele rock'n'roll songe, predvsem v oddaji "Melodije po pošti", ki je bila koncipirana po želji poslušalcev. Omeniti velja tudi, da so jugoslovanske gramofonske hiše "Discos", "Jugoton" in "Kasetna produkcija RTV Beograd" izdale tudi nekaj malih plošč z uspešnicami tujih zvezd, kot so bile Pat Boone, Elvis Presley, Perry Como, Harry Belafonte, Paul Anka, Fats Domino and Catharina Valente (prim. Ovsec 1976, 42-45). Nadaljnji viri informacij so bile tuje plošče ter glasbeni

časopisi. Le-te so po navadi prinašali svojim otrokom starši, ki so imeli možnost službeno potovati v tujino, kajti meje na Zahod so bile takrat še zaprte.

Tako je imel dostop do te glasbene zvrsti le zelo ozek sloj privilegiranih mladostnikov, katerih starši so imeli radio ali celo gramofon, kar je bil v petdesetih letih pravi luksuz. Diskotek ni bilo, rock koncertov tudi ne, tako da se je ljubiteljstvo rock'n'rolla odvijalo predvsem v zasebnem okviru. Sem so sodili pikniki - tukaj so omogočili poslušanje glasbe prenosni gramofoni na baterijski pogon - šolski izleti in predvsem t. i. *hausbali*, torej domače zabave, na katerih se je - ob obvezni odsotnosti staršev - zbralo tudi po 30 mladih (prim. Barber-Keršovan 1989).

Beatlomanija in pojav prvih slovenskih rockovskih skupin

Druga faza se je dogajala v šestdesetih letih. V nasprotju s prejšnjim desetletjem, ko so spodbude prihajale iz ZDA, je v tem času na glasbeni okus mladih Slovencev in Slovenk vplivala predvsem Anglija. Osrednjo vlogo so pri tem odigrali "Beatlesi", ki so v Ljubljani povzročili pravo "Beatlomanijo". Če postavimo to prvo avtohtono slovensko subkulturo v širši politični kontekst, bomo ugotovili, da se je pojavila v razmeroma liberalnem času, ko so se meje proti Zahodu odprle in ko je socialistični režim polagoma popuščal svoj politični pritisk. Elektronski mediji so v svoje programe uvrstili več anglo-ameriške glasbe, industrija plošč je razširila svojo licenčno produkcijo in tudi modna industrija je pričela izdelovati ustrezne produkte. Na šolah so se pojavili prvi plesi z beat in rock glasbo in leta 1965 so odprli prve tri diskoteke. Zelo pomembno vlogo pri popularizaciji te glasbene zvrsti sta odigrala tudi tednika "Antena" in "Stop". V takšnem ozračju so se formirale prve slovenske rock skupine, katerih osnovna značilnost je bilo posnemanje tujih vzornikov. Te skupine so v glavnem preigravale internacionalne uspešnice, in to najpogosteje v angleščini. Sledili so jim "Mladi levi" in "Bele vrane" iz Ljubljane, ki so s pomočjo bulvarskega tiska tekmovali za kulturni status med mladimi. Pomembno rokovo središče je bil tudi Koper. Od tukaj so prišli "Faraoni", "Kalamari" in predvsem legendarni "Kameleoni", ki so

bili znani tudi v sosednji Italiji.

Prve rock skupine so imele le malo priložnosti za igranje na radiu ali za snemanje plošč. Njihova glavna dejavnost je bilo igranje na plesih. Ta situacija se je delno spremenila po letu 1968, ko je bilo pod okriljem tedanje "RTV Ljubljana" organizirano prvo rock tekmovanje. Na njem so lahko sodelovale samo slovenske skupine z lastnimi pesmimi v slovenščini. Leto 1968 pa je bilo v zgodovini slovenske rock glasbe prelomno tudi zato, ker je na festivalu "Slovenska popevka" takrat prvič zmagala rock skupina. To so bile "Bele vrane". Naslednji pomembni dogodek se je zgodil leta 1969, ko je tedanja "Zveza socialistične mladine Slovenije" poslala "Mlade leve" kot svojega uradnega predstavnika na "Mednarodni mladinski festival" v Sofijo. Omenjene dogodke lahko interpretiramo kot določeno družbeno priznanje te glasbene zvrsti, ki so jo do tedaj negovali predvsem v zasebnih krogih.

Sedemdeseta leta

Tretja faza se je odvijala v zgodnjih sedemdesetih letih. Tuji mediji so postali manj pomembni, število rock skupin, ki so se pričele formirati tudi v manjših krajih, pa je naraslo. Kot nove vidike velja omeniti množično produkcijo in množično potrošnje anglo-ameriške glasbe in sorodnih dobrin. To se je lahko zgodilo pod specifičnimi pogoji razvoja socialistične industrijske družbe, ki so jo označevali tudi povečani glasbeni import, organizacija koncertov in festivalov z znanimi tujimi gosti, kot so bili "Weather Report", "Blood, Sweat & Tears", Ike in Tina Turner, Frank Zappa in pa "The Rolling Stones", ki so leta 1976 gostovali v Zagrebu. Zaznati je bilo mogoče tudi pojav avtentičnih subkulturnih ritualov in drugih oblik fenizma (prim. Tuksar 1978), začele pa so delovati tudi prve slovenske skupine z določeno kulturno identiteto.

Slovenski mladostniki so pričeli izgubljati svoje manjvrednostne predsodke in niso več nereflektirano oponašali vsake glasbene mode, ki je prišla iz Zahoda. Zgledovali pa so se tudi po nekaterih jugoslovanskih skupinah (npr. "Bijelo dugme" iz Sarajeva), ki so igrale glasbeni slog, imenovan

¹ Besedilo je bilo predstavljeno pri Splošnem seminarju na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani v sredo 9.12.1998

“jugorock” (prim. Tomc 1998, 41) - ta je bil po svoje celo bolj popularen od glasbe mednarodnih zvezd. Te težnje so podpirali tudi mediji ter industrija plošč in kaset, ki je v domačem rock'n'rollu odkrila donosen vir dohodkov.

Od “jugoslovanske” k “slovenski” kulturni identiteti

Če si postavimo vprašanje, na kakšni osnovi lahko tem produkcijam pripišemo določeno kulturno identiteto, bomo ugotovili, da predvsem na osnovi uporabljenih glasbenih drobcev, ki so bili prevzeti iz različnih lokalnih tradicij. Kar zadeva jezik, je bilo namreč veliko pesmi slovenskih skupin napisanih v srbohrvaščini. Tovrstna uporaba jezika je imela tako ekonomske kakor tudi politične razloge. Jugoslovanska glasbena industrija sicer ni bila nikoli centralizirana, tako kot v drugih socialističnih državah, ampak je vedno obstajala vrsta gramofonskih hiš, ki so se dopolnjevale oziroma si med seboj konkurirale. Toda kljub temu, da smo tudi Slovenci imeli svoje glasbene producente, je obstajalo skupno jugoslovansko glasbeno tržišče. To je propagiralo v glavnem srbohrvaške proizvode, ki niso šli v denar le na srbohrvaškem govornem področju, ampak tudi v drugih republikah. Glasbeniki, ki so hoteli uspeti, so se morali (nenazadnje tudi iz ekonomskih razlogov) prilagoditi tej situaciji. Tako je npr. celo “Buldožer”, prvi predstavnik slovenskega undergrounda, uporabljal tako slovenščino kakor tudi srbohrvaščino. Hkrati pa za tovrstno strategijo lahko domnevamo unitaristične politične tendence, ki so izrabljale popularno glasbo, da bi po ovinkih etabrirale srbohrvaščino kot skupni jezik nekdanje multinacionalne države.

Konec sedemdesetih let je postajala kulturna identiteta, ki se je deloma - kot npr. pri skupini “Bijelo dugme” - nanašala na celotno Jugoslavijo, vedno pogosteje kodirana kot nacionalna identiteta, saj se je v evforiji narodnega prebujanja pričela - podobno kot v vseh drugih delih javnega življenja - tudi popularna glasba zapirati v svoje nacionalne oziroma republiške meje. Radijske postaje so predvajale bodisi internacionalne uspešnice ali pesmi domačih glasbenikov, gostovanja t. i. jugozvezd, ki so jim včasih ploskali po celotni nekdanji Jugoslaviji, so postala redkejša, gramofonske hiše niso več sklepale pogodb

z glasbeniki iz drugih republik in njihovi produkti se niso več prodajali zunaj republiških meja.

Nadaljnje težnje k regionalizaciji anglo-ameriške glasbe v Sloveniji kaže pripisati punku poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih let (prim. Malečkar & Mastnak 1985). Ta glasbena subkultura je uporabljala izključno slovenski jezik oziroma lokalne dialekte, tako v nasprotju s transnacionalno angleščino glasbenega »main-streama«, kakor tudi v nasprotju z dominirajočo srbohrvaščino jugoslovanskega pop establishmenta. Punk je med drugim vplival tudi na skupini “Laibach” in “Borghesia”, s katerima slovenska popularna glasba ni dosegla le določene mednarodne reputacije, ampak sta ti skupini postali celo vzornik vrsti tujih glasbenih formacij.

Čeprav že v melodijah, fraziranju in pevski tehniki prvih slovenskih rock komadov ni bilo mogoče preslišati nekaterih tipičnih značilnosti, te pesmi v glavnem niso imele kakšne določene kulturne identitete. Slonele so na dobesednem posnemanju, pri čemer slovenski mladostniki niso oponašali le mode in sproščenega vedenja tujih sovrstnikov, ampak tudi njihovo glasbo. Toda čim dlje je trajala rekontekstualizacija, tem močnejša je bila splošna usmerjenost k domači tradiciji, tem bolj so slovenski glasbeniki upoštevali lastno kulturno dediščino, tako da je slovenskost postala neusahljiv vir novih glasbenih impulzov.

“Agropop”

Za demonstracijo omenjenih mehanizmov nam bo služila zgodnja produkcija skupine “Agropop”. “Agropop”, ki se je priktalil na sceno 1985, lahko stilistično uvrstimo med “novi primitivizem” oziroma “novo komponirani narodni pop”. Ta glasbeni slog se je pojavil kot reakcija na nihilistični trušč punka, novega vala in industrijskega rocka, ki so po eni strani pripadali umetniški avantgardi in po drugi strani grozili dokončno uničiti glasbo kot estetsko disciplino. Novi primitivizem je znova odkril melodije, na katere je bilo moč plesati ter teme, ki so v nasprotju z “nihilističnosti-vse-je-sranje” filozofijo zgodnjih osemdesetih let znale spregovoriti tudi o čem drugem.

“Agropopov” vulgarni eklekticizem predstavlja kondenziran substrat zvočnega okolja, kakor ga poslušalcem dnevno ponujajo domači mediji. Plošča oziroma kaset, ki jo bomo analizirali, se imenuje

“Za domovino - z Agropopom naprej”, kar je parafraza nekdanjega pionirskega pozdrava “Za domovino - s Titom naprej”. Tudi obe strani plošče/kasete imata svoj naslov. Stran A se imenuje “Malo za šalo” in stran B “Malo za res”, s čimer “Agropop” ponovi znani slovenski rek.

“Malo za šalo”

Na strani A velja omeniti predvsem pesem “Pijanski špricer”. Ta zavestno diletantski komad je veček slovenskih napitnic, v katerem je Agropop dobesedno prevzel tako besedilo kakor tudi melodijo. Če primerjamo “Agropopov” posnetek z originalom, bomo ugotovili, da lahko najdemo spremembe predvsem v aranžmaju, čeprav se tudi tukaj pogosto prepletajo za rock tipični glasbeni prijem s tradicionalnimi elementi. Tako spominjajo npr. grleni glasovi pevcev bolj na slovensko ljudsko petje kot na “umazano” petje jazzovskega in rockovskega porekla. Harmonski postopki se deloma zgledujejo po čitalniški zapuščini. Netipična za rock glasbo je tudi uporaba harmonike, ki pa je v zvočnosti slovenske pokrajine že tako udomačena, da predstavlja “najmanjši skupni imenovalec, na katerega lahko reduciramo slovenstvo” (Jerca Mrzel na kaseti “Sklicujem zborovanje”). Kar zadeva ritem, se težki rock beat v tej pesmi križa s počasno polko. Prav tako netipično za rock glasbo, pač pa tipično za slovenske ljudske napeve, je občasno pospeševanje tempa.

Če se vprašamo, katero sporočilo prenašajo te pesmi, na prvi pogled ne bomo našli ničesar, kar bi bilo videti pomembno. Spomnimo se vrstic: “Mi Slovenci vinca ne prodamo, saj ga sami dobro piti znamo. Vince pijemo, dobre volje smo in veselo pojemo (...) En glažek je prazen, ne gremo več narazen. En glažek je prazen, ne gremo še domov (...) Slovenec mora piti, če ne dobi po riti (...) Kaj nam pa morejo, morejo, morejo, kaj nam pa morejo, če smo vesel?”

Da bi prodrl h globljemu pomenu teh vrstic, si bomo pomagali s popularnim nemškimi stereotipom, ki je strnil pojem nekdanje Jugoslavije na Tita, Avsenike in slivovko, pri čemer bomo v nadaljnjem razmišljanju posvetili svojo pozornost ključnima pojmom “alkohol” in “Avseniki”. Za dovršen del prebivalstva je namreč “Ansambel Slavka Avsenika” - kot prototip narodnozabavne glasbe - predstavljal oziroma še vedno predstavlja enega od ključnih elementov slovenske kulturne oziroma nacionalne identitete. To velja predvsem za Slovence, ki živijo v

tujini. "Na drugi strani meje postane slovenska beseda slovesna", je v sedemdesetih letih zapisala kritika ob festivalu narodnozabavne glasbe v italijanskem Števerjanu. "Tukaj postane razgovor med udeleženci prava manifestacija narodne pripadnosti" (Stare 1979, 43).

Da sodi tovrstno potrjevanje nacionalne identitete k osnovnim motivom njihovega ustvarjanja, so v naslednjem intervjuju potrdili tudi člani skupine "Slovenija":

Alenka: "Zakaj se skupina imenuje 'Slovenija'?"

Erika: "To ime smo izbrali zaradi narodnih instrumentov, kot so harmonika, cimbele in orglice. Pa tudi zaradi ljudi, ki prihajajo iz različnih predelov Slovenije. Ta ideja se je rodila na Triglavu. Cela skupina je šla tja s kitaro in tam smo se tudi odločili vzeti Triglav za svoj znak."

Alenka: "Ali to pomeni, da ste zelo slovenski Slovenci?"

Cita: "Ja, smo."

Franci: "Ne, jaz nisem. Jaz še nisem bil na Triglavu."

Erika: "Mi vsi ljubimo hribe."

Alenka: "Kaj je slovenskega v vaši glasbi?"

Erika: "... da pojemo o Sloveniji ..."

Cita: "... da se zavedamo, da smo Slovenci, da smo na to ponosni in da predstavljamo to deželo kot našo domovino."

Jože: "Danes je bolj moderno igrati rock glasbo - in če igraš narodnozabavno glasbo, te imajo za kmeta. Ampak jaz sem prepričan, da se mi bolj čutimo kot Slovenci kot tisti, ki igrajo rock glasbo. Nekateri med njimi pišejo celo v angleščini. Tu se moram vprašati, ali se sramujejo svojega materinega jezika? Ali pa mislijo, da so nekaj boljšega, če se spakujejo v angleščini?" (Slovenija 1986).

Da bi poudarila povedano, nastopa skupina - kot večina narodnozabavnih ansamblov - v stiliziranih narodnih nošah. In kot kaže npr. pesem "Tebi Slovenija", so tudi njihovi songi prave himne slovenski deželi:

SLOVENIJA: TEBI SLOVENIJA

Tam, kjer beseda domača živi,
dobri ljudje živijo.

Tja, kjer preživel najlepše sem dni,
znova želje hitijo.

Majhna, a lepa si, vsak te pozna,
sončna dežela moja.

Ti si, Slovenija, biser sveta,
ljubljeni dragi dom.

Tebi v pozdrav, domovina,
pesem naj zapojem,
glej, v naročju Tvojem
rad za vedno bom ostal.

Pesem budi v prsih skrito
tiho hrepenenje,
zate vse življenje
moje naj gori srce.

Ne bi na svetu enako našel,
kdo bi želel spoznati,
kdo bi mi pesem najlepšo zapel,
kakor jo zna le mati.

Tebi Slovenija zvest bom ostal,
sreča doma me čaka,
z žuljavo roko bom polje oral,
kaj bi želel se več.

V tej idealizirani podobi Slovenije, ki predstavlja našo državo kot domovino, mater in utelešenje sreče, igrajo vino in družabnost izredno pomembno vlogo, kar nas pripelje nazaj k Agropopovim napitnicam. Če analiziramo besedila narodnozabavnih pesmi, bomo namreč ugotovili, da nobeni aktivnosti ne posvečajo toliko pozornosti kot prav vinogradništvu. Te pesmi opevajo vinsko trto kot dar božji, ki ga je treba negovati s potom in žulji. Seveda pa je na svetega Martina vse delo pozabljeno in zlahtni napitek podari vinogradniku srečo in moč. Naslednji priljubljeni topos te glasbene zvrsti je opis gostilniške atmosfere, v kateri predvsem moški svoje probleme utapljujejo v vinu. V taisto atmosfero sodi tudi glasba lokalnih narodnozabavnih ansamblov, ki pogosto zvenijo prav tako diletantsko kot "Agropopov" vinilni povzetek.

Kako globoko je simbolika vina zasidrana v slovenskem avto-stereotipu, kažejo tudi promocijska gradiva, s katerimi se Slovenija prezentira v tujini. Lep primer predstavlja video, ki ga je leta 1989 izdala nekdanja "Gospodarska zbornica Slovenije". Analiza posameznih scen kaže, da je kulturna identiteta naše dežele kodirana v manjšem številu medsebojno povezanih pomenskih motivov, kot so narava, zgodovina, katolicizem, narodne noše in družabnost, personificirana v vinu, pri čemer so pivske scene pogosto povezane z naravo in narodnimi nošami ter slikajo Slovenijo kot obljubljeni deželo v enakem smislu, kot je to storila skupina "Slovenija" v obravnavani pesmi.

"Malo za res"

Če igra simbolika vina pri konstrukciji kulturne identitete tako pomembno vlogo, verjetno ni naključje, da smo si Slovenci izbrali za himno prav Prešernovo "Zdravljico" z njenim sporočilom radosti in partnerstva med narodi. Tako kot vrsta drugih narodnih stereotipov, je bila v procesu rekontekstualizacije anglo-ameriške glasbe na Slovenskem tudi "Zdravljica" predmet rokavske reinterpretacije. Skupina "Lačni Franz" je npr. sredi osemdesetih let razcefrala to nacionalno glasbeno ikono na podoben način, kot je Jimmy Hendrix v šestdesetih letih razgradil glasbeno substanco ameriške himne "The Stars Spangled Banner". Kitica "Bog živi vas, Slovenke, prelepe, zlahne rožice" je bila z mislijo, da ga ni tujega dekleta, ki bi bilo tako "seksi", kot so Slovenke, reinterpretirana tudi v pesmi "Slovenke" na B-strani obravnavane "Agropopove" kasete. V nasprotju s prvo stranjo, ki je bila naslovljena z "Malo za šalo", gre na tej strani "zares". Tukaj so pesmi nanizane po določeni dramaturgiji, ki daje prešernemu auf-biks muziciranju globlji konceptualni pomen. Pesmi "Slovenke" zato sledi navidezno naivna otroška pesmica z instrumentalno spremljavo, ki spominja na socialistične zborčke. Tretja pesem z naslovom "Samo milijon" sicer vzbuja asociacijo na Mateja Bora. Toda če so se pri Boru nanašale vrstice "Samo milijon nas še živi, umirajočih med mrliči, ki pijejo jim kri biriči" na drugo svetovno vojno oziroma na nemško okupacijo, meri Agropopov tekst na politično situacijo sredi osemdesetih let:

AGROPOP: SAMO MILIJON

Hodil sem po zemlji naši,
srečal dobre sem ljudi.
Skromni, majhni, a pošteni,
to smo mi.

Že stoletja tu živimo,
se z viharji bijemo.
Bratje, sestre, ne pustimo,
da zginemo.

Samo milijon nas se živi
Na svoji zemljici.
Samo milijon nas dobro ve,
da dobri smo ljudje.

Ta pesem potrjuje pozitivno podobo samega sebe v smislu "mi smo skromni, pošteni in dobri ljudje", prenaša pa hkrati tudi občutke ogroženosti slovenskega

naroda, to je topos, ki ga je doslej tematizirala predvsem literatura. To ni naključje, saj je obravnavana kasetna nastala v času, ko so enako sporočilo dnevno ponavljali tudi mediji in politiki. V takih okoliščinah ne preseneča, da je pesem postala hit, s katerim je na Silvestrovo leta 1986 slovenska televizija povabila na ples v novo leto.

"Če vino teče, naj še teče kri"

Za razumevanje naslednje pesmi je treba omeniti, da se je skupina "Agropop" predstavljala v stilu "kmetavzarskih anti-zvezd" in temu primerno so si za svojo maskoto izbrali rožnatega prašička. V dramatični ekonomski in politični situaciji so "prašičem", torej "normalnim Slovencem" pričeli "popuščati živci", kar je "Agropop" upesnil takole:

AGROPOP: PRAŠIČEM POPUŠČAJO ŽIVCI

Vsi sovražniki ljudstva,
kapitalisti, fašisti, teroristi!
Naj se vam tresejo hlače ...

Dovolj nam je laži,
dovolj nam je obljub,
vaši časi zdaj so mimo,
ljudstvo zdaj naj pije vino.

Prašičem popuščajo živci.

Zakaj nas mučite,
zakaj nas koljete,
kdor z ljudstvom se igra,
izbije sodu tla.

Dovolj nam je laži
Dovolj nam je obljub,
zdaj stisnimo pesti,
če vino teče, naj še teče kri.

Temu besnemu izbruhu političnega nezadovoljstva, ki se med drugim z vrsticami "če vino teče, naj še teče kri" sklicuje na Matijo Gubca in kmečke upore, sledi energični komad, ki po svoji genezi nima prav nič skupnega z rock glasbo:

AGROPOP: NA JURIS

Hej tovariši, pod orožje vsi,
tujec mora z naše zemlje.
Čaka Korotan, čaka Štajerska,
čaka sinje Jadransko morje.

Zdaj v roke puške,
zdaj naj zapoje mitraljez.
Sovrag bo čutil,
kako gorak je z nami ples.

Hej tovariši, ni nam žal krvi
za svobodno Slovenijo.

...
Hej brigade, hitite, razpodite, zatrite,
požigalce slovenskih domov!
Hej mašince, zagodi, naj odmeva povsodi
naš pozdrav iz svobodnih gozdov.

Čez poljane požgane,
tja do bele Ljubljane,
naša vojska prodre kot vihar.
Dokler tu so brigade,
kdo nam zemljo ukrade,
na Slovenskem smo mi gospodar.

...
Na juriš, na juriš, na juriš,
krik borcev vihra skozi hoste.
Sovragove vrste so goste.
Udari, napadi, usekaj, zapali,
na juriš, o hej partizan,
pred tabo svobode je dan.

...
Lepo je v naši domovini biti mlad.
V deželi, kjer so si ljudje kot bratu brat.
In toplo sonce, ki nas greje,
in morje, ki poživlja kri.
Lepo je v naši domovini biti mlad.

Z izjemo zadnje kitice predstavlja ta komad splet partizanskih pesmi, ki so desetletja veljale kot preresne za plesni ritem. Vključitev teh napevov v "Agropopov" koncept zatorej dopušča več možnih interpretacij. Ker so partizanske pesmi predstavljale zvočni simbol narodno-osvobodilnega boja, na katerega se je komunistična partija sklicevala kot na legitimacijsko bazo svojega političnega gospostva, bi prva interpretacija sugerirala, da pesem predstavlja hvalnico socializmu, saj v nasprotju z "Zdravljico" "Lačnega Franca" ne najdemo ne v tekstu ne v melodiji nobenih sledi ironične dekonstrukcije.

Seveda pa lahko beremo/interpretiramo isti komad tudi popolnoma drugače, kajti kljub svojemu poljudnemu imageu je bil "Agropop" pozni slednik slovenske punk scene in je kot tak deloma prevzel njene estetske kode in provokacijske strategije. Med drugim je sem sodila tudi subverzija skozi afirmacijo, kar pomeni, da si je punk prilastil kode in simbole socialistične oblasti z namenom, da bi se na temelju ironične identifikacije s socialistično ideologijo le-ta prevesila v svoje nasprotje.

Dejstvo, da se je v poslednji kitici omenjenega komada "Agropop" poslužil fragmenta himne nekdanje "Zveze socialistične mladine Slovenije", bi to hipotezo potrdila, saj je slovenska punk scena to himno pogosto uporabila v podobnem kontekstu. Po tej logiki omenjeni komad ne predstavlja hvalnice, ampak kritiko socialističnega režima. Obstaja pa še tretja možnost, saj je obravnavana kasetna izšla sredi osemdesetih let, ko je postajala napetost med posameznimi narodi nekdanje multinacionalne države nevzdržna, tako da bi lahko bile vrstice, kot so "Hej tovariši, ni nam žal krvi za svobodno Slovenijo" in "Na Slovenskem smo mi gospodar" naperjene proti srbskemu unitarizmu. Če je "Agropop" skušal posredovati to sporočilo, potem sugerira ovitek kasete, ki kaže do zob oboroženega prašička, da so bili Slovenci pripravljene za svojo neodvisnost voditi tudi oborožen boj, kar se je nekaj let kasneje izkazalo kot potrebno.

Sklep

V sklepu lahko ugotovimo, da je kulturna identiteta slovenske rock glasbe kompleksen splet različnih elementov, v katerem so različne plasti slovenske tradicije rekontekstualizirane na različnih nivojih. Kljub temu, da teh elementov ne moremo strniti na skupni imenovalac, lahko trdimo, da je naša kulturna identiteta kodirana predvsem v jeziku. Vse pesmi, ki smo jih analizirali, so bile napisane v slovenščini. Vsebovale so teme, imena, jezikovne kode in politične parole, ki so splošno znane - tudi pri tistih plasteh ljudstva, ki ne poznajo njihovega izvora.

Kot je zapisal Altermatt, predstavlja v Evropi jezik najpomembnejši simbol posameznih kultur (prim. Altermatt 1996, 125). Da ta trditev velja tudi za Slovenijo, kaže nenazadnje dejstvo, da se je slovenska kulturna oziroma narodna identiteta konstituirala predvsem preko literature. Tukaj velja omeniti npr. zbornik esejev o slovenstvu z naslovom "Slovenska misel" (Pogačnik 1987), politično vlogo "Društva slovenskih pisateljev" ali pa dejstvo, da so bili temelji slovenske državnosti položeni v "Novi reviji" kot literarnem časopisu. V kontekstu, v katerem igrata jezik in literatura osnovno vlogo pri konstrukciji kulturne identitete, zatorej ne preseneča, da so se tudi rock skupine imenoval "Martin Krpan" in "Deseti brat" oziroma da smo v "Agropopovih" pesmih našli nekaj referenc na slovensko literarno tradicijo.

Kar zadeva glasbo, najdemo v "Agropopovi" ironični produkciji reinterpretacije najrazličnejšega izvora, od ljudskega izročila preko čitalniške tradicije pa tja do partizanskih pesmi. V nekaterih primerih je skupina prevzela celotne pesmi, v drugih značilne melodije, ritme, melodične fraze ali harmonske povezave. Zelo pomembno vlogo igrajo tudi ikonografski elementi. Tako je bil npr. na ovitku "Agropopove" plošče "Pesmi s Triglava" neizogibni prašiček zataknen med očkove tri glave. In kakšno vlogo igra Triglav kot simbol slovenstva, nenazadnje priča tudi dejstvo, da predstavlja konstitutivni element grba in zastave slovenske države.

Poleg omenjenih glasbenih, tekstovnih in ikonografskih stereotipov pa vsebuje slovenska kulturna identiteta tudi vrsto fiziognomičnih variabel. Ker je kultura v večji meri psiho-socialni kot materialni fenomen (prim. Linton 1979, 208), se nanašajo te variable na podzavestne vrednote in implicitne vedenjske vzorce. Zanje je značilno, da imajo zelo visok emocionalni naboj in predstavljajo tisti del skupinske osebnosti, v katerem počiva kolektivni spomin nekega določenega občestva. Le-ta nam daje občutek zavesti samega sebe kot del določene skupnosti in polarizira realnost v domače, slovensko, nam pripadajoče v nasprotju do tujega, od zunaj vnesenega ali nečesa, kar je treba izključiti iz slovenske kulture. S tem je potegnjena meja med neko določeno *in-group* ter vsemi ostalimi *out-groups*, tako da ima kulturna identiteta hkrati integrativno in tudi disjunktivno funkcijo (prim. Giesen 1991).

Nazadnje je treba poudariti še, da kulturna identiteta ni nekaj statičnega, ampak je podvržena stalni konstrukciji, dekonstrukciji in rekonstrukciji. Zato lahko vsebuje tudi elemente, ki so bili prevzeti od drugod in so torej neki specifični kulturi sprva tuji, zato jih določeno občestvo sprejme kot svoje šele takrat, ko jih nabije z novimi in včasih originalu celo nasprotujočimi sporočili in pomeni (prim. Larkey 1993, 23). Kot smo to ponazorili z obravnavanimi primeri, je tako v desetletjih rekontekstualizacije rocka na Slovenskem ta glasbena vrst ne samo postala domača, ampak se je celo slovenizirala do te meje, da je postala pomemben nosilec kulturne identitete na množični osnovi.

Viri in literatura:

- ALTERMATT, U. 1996: Das Fanal von Sarajevo: Ethnonationalismus in Europa. Zürich.
- BARBER-KERŠOVAN, A. 1989: Tradition and Acculturation as Polarities of Slovenian Popular Music. V: S. Frith (ur.), World Music, Politics and Social Change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music. Manchester in New York, str. 73-89. 3
- BERNSDORF, W. (ur.) 1985: Wörterbuch der Soziologie. Frankfurt/Main.
- BOSSA, T. 1989: Akkulturation und interkulturelle Kommunikation. Ist jede Verwestlichung kulturimperialistisch? Gegenwartskunde 29/2.
- BRAKE, M. 1981: Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung. Frankfurt/M, New York.
- FAULSTICH, W. 1986: Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte. Teil 3. Rottenburg-Oberndorf.
- FUCHS et al. 1978: Lexikon der Soziologie. Opladen.
- GIESEN, B. 1991: Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit. Frankfurt/Main.
- GRAČANIN, T. 1985: Agropop. Mladina, 25. 10. 1985, str. 38-39.
- 1986: Agropop. Melodije polja in sonca. Mladina, 7. 2. 1986, str. 43.
- Haring, H. 1984: Rock aus Deutschland West. Reinbek bei Hamburg.
- Herskovits, M. J. 1938: Acculturation. The Study of Culture Contact. New York.
- HRIBAR, T. 1990: Slovenska osamosvojitvev in kultura. Nova revija 9, str. 544-563.
- HUMANN, K & C. L. Reichert (ur.) 1981: Euro-Rock. Länder und Szenen. Reinbek bei Hamburg.
- Internationales Forum für Gestaltung 1998: Globalisierung/Regionalisierung. Kritisches Potential zwischen den Polen. Ulm.
- INTERVJU z Bojanom Adamičem, avgust 1979.
- INTERVJU s skupino Slovenija, 23. 8. 1986.
- LANGENSCHIEDT 1997: New Concise German Dictionary. English German - German English. Berlin, München.
- LARKEY, E. 1993: Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria. New York etc.
- LIPP, W. (ur.) 1984: Industriegesellschaft und Regionalismus. Untersuchungen zu Europa. Köln.
- Linton, R. 1979: Mensch, Kultur, Gesellschaft. Stuttgart.
- OGRINC, M. 1985/86: Agropop. Pesmi polja in sonca. Glasbena mladina 4, str. 21.
- POGAČNIK, J. 1987: Slovenska misel. Eseji o slovenstvu. Ljubljana.
- MALEČKAR, N. & T. Mastnak (ur.) 1985: Punk pod Slovenci. Ljubljana.
- MALINOWSKI, B. 1949: Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze. Zürich.
- MARCUS, G. 1992: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk. Kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert. Hamburg.
- MASLOW, A. H. 1977: Motivation und Persönlichkeit. Freiburg in Breisgau.
- MURŠIČ, R. 1995: Besedila punk rock skupin iz Slovenskih gor. Legitimacijski odsev lokalne mladinske podkulture z globalnimi razsežnostmi. Traditiones 24, str. 341-352.
- 1997: Dinamika medkulturnega stika. Odnos med rokovo podkulturo in lokalno kulturo na Tratah v Slovenskih goricah. Doktorska naloga na

- Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Tipkopis. OVSEC, D. 1976: Beatlemania v Ljubljani. Neobjavljen tipkopis.
- SNOJ, V. 1987: Slovenski narod in Nova revija. Problemi/Literatura?, str. 186-194.
- STARE, M. 1979: V Števerjanu dobijo viže drugačno dimenzijo. Stop, 2. 8. 1979, str. 43.
- Vermorel, F. & J. 1987: Sex Pistols. The Inside Story. London.
- TAYLOR, T. D. 1997: Global Pop. World Music, World Markets. New York.
- TOMC, G. 1989: Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju. Ljubljana.
- Tome, G. 1998: Trdoživi jugorock. Delo, 30. 4. 1998, str. 41.
- TUKSAR, S. 1978: Prisutnost pop i rock glazbe u jugoslovenkom glazbenem životu. Zvuk 10. Zagreb.
- ZUCKER, M. 1983: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart.

Diskografija:

- Agropop: Pesmi s Triglava. RTVL, SOKOJ.
- Agropop: Za domovino z Agropopom naprej! RTVL, SOKOJ.
- Ansambel Slovenija: Tebi Slovenija. RTVL, SOKOJ.
- Lačni Franz: Sirene tulijo. Helidon, SOKOJ.

Videografija:

- Center for tourist and economic promotion. Chamber of economy of Slovenia (1989): Experience Slovenia.