

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Kandidatka: Tina GAMS
Mentor: doc. dr. Peter STANKOVIČ
Somentor: doc. dr. Samo KROPIVNIK

"IGRA ROKENROL CELA JUGOSLAVIJA"

VREDNOTE V BESEDILIH POPULARNE GLASBE V SFRJ

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2003

1.	PREDGOVOR	3
2.	SNUBCI GLASBE	8
	2.1. VSI SNUBCI GLASBE	8
	2.2. KULTURNE ŠTUDIJE	9
	2.3. SEMIOTIKA	11
3.	ANALIZA VSEBINE BESEDIL IN ENOTE ANALIZE	13
4.	POPULARNA KULTURA IN GLASBA	18
	4.1. POMEMBOST POPULARNE GLASBE	18
	4.2. PROBLEM POPULARNEGA	19
	4.2.1. POPULARNO JE VŠEČNO	19
	4.2.2. POPULARNO JE KOMERCIALNO	20
	4.2.3. POPULARNO JE "LJUDSKO"	20
	4.2.4. POPULARNO JE POLITIČNO	21
	4.2.5. UMESTITEV ROCKA V POPULARNO	22
5.	JUGOSLAVIJA	24
6.	CENZURA IN POLOŽAJ ROCKA V SFRJ	27
	6.1. CENZURA V KOMUNIZMU	27
	6.2. GLASBENA CENZURA IN POLOŽAJ ROKENROLA	28
	6.2.1. KDO JE PRAVZAPRAV CENZOR?	30
	6.2.2. IN POSLEDICE CENZURE ?	32
7.	ANALIZA BESEDIL	33
	7.1. NAMEN IN HIPOTEZA	33
	7.2. KATEGORIZACIJA	34
	7.3. UGOTOVITVE PRVEGA PREGLEDA	36
	7.4. POGLOBLJENO BRANJE ANGAŽIRANIH PESMI	37
	7.4.1. OŽJE POLITIČNO ANGAŽIRANA BESEDILA	37
8.	INTERPRETACIJA IN ZAKLJUČEK	44
9.	PRILOGE	48

1. PREGOVOR

Včasih moramo vnovič raziskati besede;

zakaj svet se lahko premakne,

pa se besede ne zganejo.

(Georg Cristoph Lichtenberg)

Značilnosti nekega zgodovinskega obdobja se nesporno "odražajo" v njegovi infrastrukturi, še najbolj pa v kulturnih prostorih, kamor poleg ostalih kulturnih variacij sodi tudi glasba. Glasba je v tem smislu muzikološko, sociološko ter z vidika besedil, nesporen "medij" trendov in lastnosti konkretnega obdobja v najširšem smislu. Naj svojo misel ponazorim: če je bila glasba v obdobju rokokoja kičasta in sladka, je bila, nasprotno, v prevratniških obdobjih industrijske dobe realna, brutalna, agresivna in prevratniška. Ravno taka so bila njena besedila. Tako npr. punk deluje v času streznitve, negotovosti, krize, brezposelnosti in zato je njegov izgled zastrašujoč, odbojnost načrtna; kaže se sicer kot deviacija, vendar je s poulično retoriko, konceptom groze, krinko hladnosti in rušenjem tabujev produkt konkretnih družbenih odnosov. Ravno taka pa so bila tudi njegova besedila.

Predpostavka tega diplomskega dela je, da besedila popularne glasbe "posredujejo" sporočila, ki izražajo usmeritve njihovega obdobja. Še več- razgaljajo vrednostno jedro družbeno-političnega sistema, zanikajo ali potrjujejo "uradne" vrednote, sporočajo krizo obstoječih vrednot in napovedujejo (oz. celo same bolj ali manj aktivno povzročajo) prihod novih:

"Jezik ni samo (pasivno) sredstvo za sporazumevanje med ljudmi, marveč se **z njim in v njem** človekove izkušnje transformirajo v pojme, s čimer raba jezika sama postane ustvarjalna dejavnost, ki je, tako kot vse druge, družbeno določena in v skrajni sekvenci ideologizirana. Ustvarjalnost rabe jezika se najbolj značilno kaže v družbenem značaju pojmov oz. simbolov (še posebej političnih ali ideoloških), da v določenih (političnih) situacijah " proizvajajo " določeno vedenje ali vzbujajo določen vrednostni odnos do situacije. Raba pojmov ni namenjena predvsem ali izključno preslikavanju dejanskosti, ampak (tudi) vzbujanju zelene aktivnosti ali pripravljenosti na aktivnost – torej spreminjanju dejanskosti." (Splichal, 1975: 17)

Takšna ideologizirana in ustvarjalna raba jezika se neizbežno uporablja prav v glasbi. Ker ima v primeru najbolj prodajanih glasbenih izvajalcev večji medijski doseg in pojavnost, ima tako večjo možnost (večjega ali manjšega) aktivnega vplivanja na javnost. Glasba je lahko prav zato sama po sebi vzporedno javno mnenje, ali pa je vsaj predhodnica njegove kreacije.

Zakaj sem se kljub obstoju številnih klasičnih medijev odločila ravno za glasbo kot specifično alternativo?

Zato, ker je glasba vplivna in dejavna na vseh področjih našega življenja; še več, njeno vplivanje na podzavest ji pogosto omogoči manipulacijo z neko vsebino; ljudi, denimo, zadržuje v nakupovalnem centru dlje, kot bi bili sicer; določa tudi vsebinsko nit filmski situaciji, ki bi ob drugi glasbi lahko povsem spremenila kontekst; je borbeno pročelje vojske v napadu; igra čustveni simulator v obdobju pubertete itd.

Največkrat se družba njenega vpliva ne zaveda ravno zaradi njene vseprisotnosti, zato se njena sporočilnost zdi samoumevna. Glasbi se zaradi tega prepogosto dodeljuje premajhno družbeno vlogo in je družboslovje niti ne vključuje med pomembne množične medije.

Zavedajoč se njene vplivnosti, sem se odločila globlje raziskati lirična besedila kot njen (oz. eden njenih) način komuniciranja (vrednot). Kot sem omenila že na začetku, so ta na nek način javno mnenje, ki je neposredno, iskreno in zaradi samosvoje umetniške svobode veliko bolj dojemljivo za besedne preobrazbe kot katerikoli klasični medij, ki ima svoja pravila sporočanja natančno določena in dodelana, zato lahko njena besedila poslušalcu s smislom za liriko in večjo jezikovno inteligenco povejo veliko več o posameznih priokusih nekega obdobja družbe kot ostali mediji. Med drugim ravno zato, ker se s kreativno rabo liričnega jezika z lahkoto izognejo cenzorskim mehanizmom v primeru sporočanja prepovedanih opozicijskih vrednot.

Yu rock glasbo sem izbrala zato, ker menim, da je v svetovnem merilu rocka med najboljšimi. Med drugim zaradi barvitosti ritmov, živahnega mešanja stilov s pridihom etna ter specifične mentalitete inovativnih, kontradiktornih, strastnih in poetičnih tekstopiscev. Yu rock je še dandanes predmet nenehnih glasbenih priredb.

Nenazadnje se mi zdi zanimivo tudi trčenje dveh silnic: specifičnega ogrodja komunističnega režima in rocka kot uporniške glasbe. Komunizem ni bil prijazen svobodi izražanja drugačnega mnenja, le to pa je vedno brstelo v ljudeh, še posebej mladih, ki so iskali svoje stranpote v zvrsti glasbe, ki je vzklila iz libida in upora- rocku.

Navsezadnje, Jugoslavija je bila tudi "moja" država, zato kontekst njene (rock) glasbe in njen jezik poznam bolje, kot bi ga sicer.

Obdobje yu rocka, ki nam bo pokazalo obraz, je druga polovica osemdesetih, ki je z vidika besedil najbolj zanimivo in plodno obdobje. Yu rock je namreč začel svojo pot v instrumentalnih zasedbah šestdesetih let, ki so skladale in preigravale z zahoda uvožen rokenrol. Obdobje proti koncu njegove razvojne poti, kjer leži naš presek, pa je dajalo vse večjo težo besedilom eni naslednjih faz rokenrola.

Večja teža besedil v tem obdobju ima po mojem mnenju več med seboj povezanih vzrokov. Prvič, politika: ravno v času, ko je politična situacija v Jugoslaviji neznosna in napetost ljudi vse večja, izbijeta na plan politično angažirana punk in novi val, katerih glasbeni pogon so besedila. Še več, sodeč po odgovorih v intervjuju, ki sem ga izvedla s pevcem (takrat basistom) ene takrat najbolj provokativnih skupin, Zabranjenega pušenja, je bila tudi sama kreativnost tekstopiscev zaradi politične cenzure na še višjem nivoju kot bi bila sicer, saj je bila *direktna* kritika politične strukture in ideologije strogo prepovedana. Drugič, naklonjenost kapitalističnega kolesja: ne le, da je kapitalistična glasbena produkcija zahtevala zanimivo besedilo kot predpogoj za sodelovanje, ampak je rockovski liriki postavljala vse več kriterijev.

Zakaj sem izbrala za analizo ravno rock? Jasno je, da je imel punk kot uporniška glasba direkten namen kritiziranja družbe in politike. Zato je bil tu in to je dal nedvomno vedeti z neposrednimi besedili. Ne bi mi pustilo možnosti odkriti kaj drugega, kot da so politično angažirana. To je eden od razlogov, zakaj se nisem odločila za punkovska besedila. Vprašanje, ki se mi je postavilo, pa je o čem so takrat peli najbolj prodajani izvajalci popularne glasbe- tisti, ki so bili zato tudi najbolj pod lupo javnosti in establišmenta. So peli še naprej o ljubezni ali so si upali postati družbeno-kritični kljub temu, da so bili del glasbene industrije, ki ji popularnost (za razliko od punka) pomeni neprimerno več? So tvegali priljubljenost publike? Kaj nam pravzaprav komunicirajo njihova besedila in kako daleč so šli v neposrednosti sporočanja? To bomo ugotavljali v osrednjem delu naloge z analizo vsebine.

Pri tej metodi (in metodologiji analize vsebine nasploh) sem naletela na tri večje težave. Prvič, literature na temo analize vsebine je izjemno malo, pa še ta se ne osredotoči na glasbeno liriko. Drugič, uporaba analize vsebine na področju popularne glasbe boleha za pomanjkanjem metod, ki bi poleg analize teksta omogočale tudi ustrezno upoštevanje glasbenega izraza. Tretji problem tega pristopa zadeva interpretacijo vsebine. Analizirano vsebino teksta bomo klasificirali v niz kategorij, ki jim bomo pripisali določen pomen in predpostavljali, da občinstvo interpretira te iste kategorije na isti način. Zato bi morali istočasno analizirati tudi občinstvo in njegove reakcije. Večkrat se

izkaže, da poslušalci razumejo določen tekst povsem drugače, kot ga je interpretiral raziskovalec, ali pa ga sploh ne zaznajo, saj so morda, posebno pri določenih glasbenih oblikah, usmerjeni predvsem v percepcijo zvoka.

Pričujoče delo bo nosilo empiričen predznak v smislu izvajanja študije primera. Teoretični bodo le nastavki na začetku naloge, ki bodo pojasnjevali ogrožje diplomskega dela- kulturne študije, koncept popularnosti, Jugoslavija kot družbeno-politična entiteta in konstrukt njene cenzure ter umestitev rocka v vse to.

Naj omenim še dve večji težavi, na kateri sem naletela na tej poti: prva je nedostopnost formalne lestvice najbolj popularnih izvajalcev rocka, saj lestvica preprosto ne obstaja, založniške hiše pa teh podatkov po svojih besedah nimajo več. Druga težava je bila težka dosegljivost vseh 355-ih besedil. Manj kot polovico vseh sem našla na svetovnem spletu (na najmanj štitidesetih različnih spletnih mestih), več kot polovico besedil (predvsem tistih albumov ali izvajalcev, ki so pri sedanji publiku utonili v pozabo) pa sem morala prenesti na papir z zvočnega nosilca, kar je bilo sicer izredno težko in zamudno početje.

Prepričana sem, da si yu rock (in glasba nasploh) zasluži podrobnejši vpogled v tisti najvplivnejši del, ki z javnostjo najbolj komunicira- v svoje besedilo kot srž glasbene lirike, kot izpoved avtorja, ki kot posameznik pripada neki kulturi in družbi, ki ima svoje vrednote per se.

Vse to pa z željo, da v slovenski (in še kakšen) prostor popularne glasbe prispevam nov kamenček v mozaiku obravnavanega pojava.

Snage opozicije
jačajo svoje pozicije
pevaju kompozicije
i krše propozicije.

Pa pišu resolucije
hteli bi revolucije
čuvajmo institucije
vršimo egzekucije.

Kad jave službe inspekcije
da negde ima infekcije
treba dati injekcije
treba očitati lekcije.

Zbog teške situacije
u ime stabilizacije
vršimo uspešne racije
gušimo demonstracije.

Dalja centralizacija
je nužna kombinacija
za svaku od naših nacija
važna je dominacija.

Iz naše rezidencije
vodimo evidencije
o snazi inteligencije
i druge delikvencije.

Sve potpisnike peticija
čeka inkvizicija
vesela koalicija
vojska i policija.

Naše organizacije
ne vrše spekulacije
masovne likvidacije
su čiste halucinacije.

Tu nema zajebancije
inače slede sankcije.

Riblja čorba: Snage opozicije (album Istina, 1982)- ena od cenzuriranih, politično angažiranih pesmi.

Poleg mentorjema se za pomoč zahvaljujem glasbenemu kritiku Petru Janjatoviću, glasbenikoma Seju Sexonu in Darku Rundeku ter mojim prijateljem v republikah bivše Jugoslavije.

2. SNUBCI GLASBE

2.1. VSI SNUBCI GLASBE

Music itself is the supreme mystery of the science of man,
a mystery that all the various disciplines come up
against and which holds the key to their progress.
(Claude Levi- Strauss)

Glasbi kot pojavni obliki je poskušalo odstreti tančico že veliko disciplin z najrazličnejših perspektiv. Medtem, ko se je muzikologija ukvarjala predvsem z estetiko glasbenega ustvarjanja in zanikala možnost njene sociološke obravnave, so številni sociologi odvrčali ravno pomembnost filozofskega in estetskega spoznanja o glasbi. Sociologija glasbe je kot interdisciplinarno področje sicer pridobivala pomembne podatke od psihologije, antropologije, socialne zgodovine in umetnosti- v tem smislu ji gre priznati pomembno mesto in visoke zasluge za različna spoznanja o kontekstu glasbe.

Ker pa bo naše delo osredotočeno na glasbo v funkciji množičnega medija in analizo njenih tekstov kot specifičnega glasbeno-literarnega diskurza, nam sociologija glasbe pri delu ne bo v pomoč. Poiskati moramo način, ki nam bo to neposredno omogočil, način, ki bo združeval veliko obravnavanih teorij, hkrati pa nam bo lahko ponudil konkreten semiološki dostop in pristop k pojavi glasbenega diskurza.

Najprimernejše področje, ki se nam v tem smislu ponuja, so kulturne študije. Področje kulturnih študij namreč obsega vrsto orodij, ki se med seboj razlikujejo, dopolnjujejo in se ne omejujejo le na izključno disciplino, med njimi pa soobstaja semiotika kot svojevrsten samostojen pristop, primeren za vpogled v našo problematiko. Kulturne študije nam bodo lahko omogočile obravnavo konkretne popularne glasbe v konkretnem družbeno-političnem kontekstu. Preden pa preidemo k jedru obravnave, je neobhodno, da vsaj na kratko predstavimo značilnosti in kontekste našega pristopa.

2.2. KULTURNE ŠTUDIJE

Preprostega odgovora na vprašanje, kaj so kulturne študije, ni. Njena izmuzljivost je razvidna skoraj iz vsake definicije njenih avtorjev. Zakaj?

Avtor dela *Kulturne študije*, Chris Barker, meni, da je "/.../ težko določiti meje kulturnih študij kot koherentne, enotne akademske discipline z jasno določenimi samostojnimi predmeti, koncepti in metodami, ki bi kulturne študije ločile od ostalih disciplin, saj /.../ nimajo nobenega referenta, na katerega bi lahko kazali." (Chris Barker, 2000: 4,5)

Kulturne študije imajo sicer svoj fokus v popularni kulturi, a se podajajo tudi v problematiko konkretnih podrejenih skupin v družbi, zato zaobsegajo feminizem, ženske študije, rasne študije, lezbične in homoseksualne študije, medijske diskurze, mladinske subkulture itd. Ukvarjajo se torej s specifičnimi družbenimi problemi. To počnejo neusmerjeno v smislu omejevanja na določeno disciplino. So diskurzivna formacija, t.j. " /.../ formacija idej, podob in praks, ki proizvedejo načine, na katere se lahko govori o nečem, oblike znanja, povezane s specifičnim predmetom pogovora, socialno aktivnostjo ali institucijo v družbi." (Hall v Barker, 2000: 6)

Da bi razumeli tovrstno posebnost kulturnih študij, pa moramo pogledati v njeno zgodovino. Začetek kulturnih študij avtorji povezujejo z nastankom Centra za sodobne kulturne študije na univerzi v Birminghamu v začetku šestdesetih let, kjer so ¹prvi kulturologi črpali svoje koncepte o kulturi iz britanske literarne kritike 19. in zgodnjega 20. stoletja, za katero je značilno nasprotovanje levičarskim ideologijam in njihovim pripadnikom. Očitali so jim namreč duhovno revščino, pripadnost množični, "nizki" kulturi, ki pa jo je po njihovem mnenju moč preseči samo z "visoko" kulturo in klasično umetnostjo. Vendar pa sistematične kritike množične kulture niso oblikovali.

¹ Med glavna protagonista takšnega razmišljanja štejemo Thomasa Carlyleja in Matthewa Arnolda.

To so storili t.i. ²**leavisovci**, ki so že živeli v obdobju prvih stopinj popularne kulture. Ti so postavili ljudsko kulturo ob bok tradicionalni kot avtentičen duhovni in estetski izraz ljudi v njihovem vsakdanu.

Njihova nasprotna struja, ³**Frankfurtska šola kritične teorije**, je temeljila na marksizmu. Za pojav množične kulture je uporabljala termin " kulturna industrija", ki po njihovem mnenju učinkuje kot množično zavajanje, s funkcijo ohranjanja obstoječega družbenega razmerja.

Naslednja generacija kulturologov je izhajala iz delavskih okolij, zato je v koncept kulture pripela še sodobno delavsko kulturo kot del ljudske, še vedno pa zavračala popularno kulturo kot odmaknjen proizvod podjetja.

Kulturne študije so se torej razvijale v obdobju konzervativne države proti popularni kulturi in anti-demokratični tradiciji delitve kulture na elitno in popularno. (Colin Sparks v Storey, 1996: 14)

Kot odziv na to stanje sta ključni knjigi iz konca 50. let: Rihard Hoggartova *Uporabe pismenosti* (The Uses of Literacy) ter Raymond Williamsova *Kultura in družba* (Culture and Society), ki sta pognali v obtok ponovni premislek o kulturi. S tradicijo in preteklostjo sta grobo obračunali v nekaterih točkah, kar je označilo oba avtorja za pripadnika t.i. nove leve.

Kulturologi 50-ih in 60-ih let so dokončno presegli rigidni kulturni elitizem - ubrali so antropološki zorni kot, kulturne tekste pa postavljali v kontekst, kar je označevalo kulturo za nestabilen teren bitk.

Zahtevo po uvedbi še kompleksnejšega intelektualnega aparata povzroči kasnejše **neesencializem**, ki prvič kot marginalizirane prikaže ne le delavce, ampak tudi rasne, spolne, etnične in druge kategorije - nasploh je za sodobne kulturne študije **konca 80. in 90. let** značilna odprtost in relativnost. Kultura ni več samo prostor uveljavljanja hegemonije ali samo prostor njene degradacije, pač pa polje boja obeh.

² zbrani okoli literarnokritične revije *Scrunity* avtorja Levisa

³ Adorno, Hockheimer, Marcus, Benjamin

Po vpogledu v zgodovino v kulturne študije je očitno, da so le-te zaradi vse večje relativnosti in vse širšega konteksta pojmovanja kulture morale rasti in brsteti v konkretne segmente popularne kulture ter pridobivati vse širše definicije.

Zato je pomembno in potrebno analizirati čimbolj konkreten segment v konkretnem političnem okolju. Ključni premik kulturnih študij v tej smeri je povzročil ⁴**strukturalizem**, ki je zanikal pojmovanje jezika kot nevtralnega predstavnika sveta in ga postavil v odvisnost od kulture.

2.3. SEMIOTIKA

Jezik je družbena kategorija, je produkt in predpostavka družbenega razvoja.

“Jezik ni samo (pasivno) sredstvo za sporazumevanje med ljudmi, marveč se **z njim in v njem** človekove izkušnje transformirajo v pojme, s čimer raba jezika sama postane ustvarjalna dejavnost, ki je, tako kot vse druge, družbeno določena in v skrajni sekvenci ideologizirana. Ustvarjalnost rabe jezika se najbolj značilno kaže v družbenem značaju pojmov oz. simbolov (še posebej političnih ali ideoloških), da v določenih (političnih) situacijah “proizvajajo” določeno vedenje ali vzbujajo določen vrednostni odnos do situacije. Raba pojmov ni namenjena predvsem ali izključno preslikavanju dejanskosti, ampak (tudi) vzbujanju želene aktivnosti ali pripravljenosti na aktivnost – torej spreminjanju dejanskosti” (Splichal, 1975: 17)

Semiotika prenese načela strukturalizma na razmišljanje o kulturi in jo analizira kot posebni jezikovni sistem. Pomemben Barthesov prispevek v semiologiji je vpeljava distinkcije, ki pokaže kompleksnejšo naravo delovanja znakov. V jeziku zasledi prisotnost razmerij moči ter ugotovi, da je jezik zgodovinsko spremenljiv ter odraža in legitimira pozicije moči v družbi.

Njegov sodobnik Stuart Hall prvič v toku kulturnih študij preide k pomembnosti *potrošnje* kulturnih tekstov. Ljudje po Hallu nismo zgolj učinek različnih lingvističnih struktur (kot meni strukturalizem), ampak beremo kulturne tekste glede na lastne mentalne predispozicije. Kar bom tudi sama počela v pričujoči nalogi.

⁴ Kot glavne figure strukturalizma naj omenimo Saussura, Levi-Straussa, Umberta Eca in Rolanda Barthesa.

Dejstvo, da so v jezik ujeta razmerja moči, pa še bolj razdela politično-emancipatoren **poststrukturalizem**: Jacques Derrida ugotovi, da je pomen nekega znaka nujno nestabilen, večpomenski in spreminjajoč se. Pomen, ki je trenutno legitimiran kot veljaven, je le posledica uspeha neke družbene skupine, ki ima to moč v družbi, da vsili svojo definicijo tega znaka. Kateri pomen se v danem trenutku udejanji, je odvisno od tega, kdo je besedo izrekel, komu, kdaj in kje, v kakšnem kontekstu itd.. Zato je raba jezika proces "/.../zavestne selekcije znakov, ki jih komunikator izbira skladno s svojimi sporočevalskimi nameni in zaželenimi učinki rabe jezika." (Splichal, 1975)

V primeru besedil popularne glasbe, ki se posreduje najširšemu občinstvu in ima poleg tega blagovni značaj, je zato ta proces zavestne selekcije znakov še toliko bolj pomemben. Zato se bomo v analizi konteksta nastajanja besedil lotili tudi vpogleda v družbena razmerja moči tistega časa, vendar pa bo kontekst le v funkciji sobesedila. Naša poglobljena naloga bo analizirati besedila glasbenih tekstopiscev in ugotoviti, kateri znaki, simboli in vrednote so v besedilih sploh bili "prisotni".

Da bi to dosegli, bomo uporabili metodo, ki je s semiotiko neposredno povezana in analizira besedila v najširšem pomenu besede.

3. ANALIZA VSEBINE BESEDIL IN ENOTE ANALIZE

Vsako raziskovanje se nujno srečuje z analizo besedil - v najpreprostejšem smislu je vsako branje ali poslušanje hkrati tudi analiza nekega teksta, diskurza. Metoda analize vsebine je zato v korist številnim znanostim in njihovim disciplinam, največkrat pa se uporablja v sistematičnem preučevanju politično relevantnih besedil ter sporočil v množičnih medijih.

Če si vzamemo čas za kratek skok v zgodovino analize vsebine, ugotovimo, da se je prva analiza besedil v zgodovini lotevala ravno analize pesmi - v 40. letih 18. stoletja je švedska duhovščina raziskovala vrednote v 90-ih religioznih himnah (Zionove pesmi), da bi ugotovila morebitno širjenje oporečnih idej.

Dejanski vzpon analize vsebine beležimo v obdobju 2. svetovne vojne zaradi praktične potrebe odkrivanja sporočil sovražne propagande in oblikovanja ustrezne proti propagande. Metoda se je uporabljala predvsem za ugotavljanje sprememb vsebine v tisku skozi čas.

Na tej točki pa ni odveč omeniti tudi to, da so na našo žalost primeri analize glasbenih besedil redki biseri. Ukvarjanje z glasbo se omeji le na preučevanje arhitekture glasbe s strani muzikologov, kar pa nam ni ravno v pomoč.

Ne samo, da je iskati dosedanje raziskave glasbenih besedil na področju Jugoslavije kot bi iskali iglo v senu. Že analiza besedil kot metoda je bila nasploh zapostavljena in je ostala v Jugoslaviji brez odmeva.

Splichal predvideva, da je to izraz zapostavljanja empiričnih raziskav nasploh ter posebej odklonilen odnos do preučevanja politično pomembnih besedil. (Splichal, 1990: 17)

Podali se bomo torej v relativno (še) neraziskano področje v upanju, da bomo pridali nove kamenčke v mozaike analiz (liričnih) besedil, popularne glasbe, komunikologije in še česa: z analizo pesmi takrat najbolj popularnih izvajalcev rocka, ki so uporabljali glasbo in njen jezik kot medij, bomo poskušali sklepati o družbenem okolju tistega časa oz. srži njegovega vrednostnega sistema.

Tu se nam postavi vprašanje izbora metodološkega kota analize vsebine: se lotiti raziskave s kvantitativno ali kvalitativno metodo? Vsaka od njiju ima namreč svoje prednosti in pomanjkljivosti. Poglejmo zakaj.

Dolgo obstoječ kvantitativen predznak metode, ki ga je zagovarjal Berelson, je viden v razvoju metode: ta, z drugimi besedami frekvenčna analiza, je dolgo časa ugotavljala le pogostnost manifestnih elementov besedila v kategorijah izbrane analitične sheme. Kmalu so jo dopolnili z *valenčno analizo*, ki relevantne simbole razvršča v pare kategorij s polarno valenco, in ji pridali še *analizo intenzivnosti*, ki polarno ovrednoteno gradivo razvršča še po lestvici intenzivnosti. Korak dlje je pomenila *Kontingenčna analiza* - ugotavljala je pogostnost pojavljanja simbola v povezavi z drugimi simboli.

Popularni računalniški programi, ki so sami razvrščali in obdelovali preučevano gradivo, razvrščeno vnaprej v skladu s slovarji, so bili od te točke naprej izjemno priročni, vendar pa je to pomenilo še eno vrsto kvantitativne analize, za katero je čas pokazal, da lahko, če se omejimo le na njo, samemu raziskovanju bolj škodi kot koristi. Zato je kmalu dobila svoje ⁵nasprotnike, ki so zagovarjali kvalitativne metode kot korak pred pomanjkljivostmi statističnih obdelav.

V diplomskem delu zaradi narave problema ne bomo uporabili kvantitativnih tehnik, saj je:

1. valenca posameznih delov besedila lahko ravno nasprotna valenci celotne povezanosti, zato je pomembno obravnavati strukturo besedila kot celoto;
2. nujno, da si prizadevamo odkrivati latentno dimenzijo, saj manifestne lahko interpretiramo na vrsto različnih načinov (in v našem primeru zaradi političnega konteksta pričakujem, da bo dobršna mera ravno latentnih vsebin);
3. "tudi neznatna pojavnost in posamični primeri lahko nosijo veliko težo kot sestavina konfiguracije v nekem kontekstu." (S. K. Kracauer v Splichal, 1990: 23)

Lirična besedila glasbenikov tistega časa bodo vsekakor predmet bolj interpretativne, kvalitativne metode analize besedil. V našem primeru bomo s kvalitativno analizo besedil preučevali vrednostni

⁵ Spor med kvalitativno in kvantitativno strujo izhaja že iz starega prerekanja, ali naj družbo in kulturo proučujemo z istimi metodami kot svet narave- vendar pa je spor kmalu izgubil smisel, saj so ugotovili, da je komplementarnost obeh metod še najbolj v službi optimiziranja rezultatov.

sistem, vpet v in izhajajoč iz družbeno-političnih značilnosti Jugoslavije v obdobju pred njenim razpadom.

To pa, med drugim, predpostavlja tudi (v nasprotju s kvantitativnimi tehnikami) sekvenčno analizo, ki zajema vrsto kratkih zaporednih raziskovalnih ciklov, v katerih se problem lahko preoblikuje v nek drug problem in raziskovanje je potrebno sproti "prilagajati". Zaradi muhavosti kvalitativne metode bomo že sedaj opozorili na morebitno ne-strogo sistematičnost raziskave, ki bo, v grobem, potekala v dveh fazah, ki ju bom opisala kasneje.

Naša enota analize bo obsegala eno pesem, populacija enot pa bo vseh 355 pesmi na albumih takrat deset najbolj prodajanih rock avtorjev. Od leta 1985 do leta 1990 so bili to: Azra, Bijelo dugme, Bajaga, Đorđe Balašević, Parni valjak, Prljavo kazalište, Plavi orkestar, Riblja čorba, Lačni Franz ter Zabranjeno pušenje. Celotni opus tega obdobja bomo zaobsegli zaradi neprimernosti vzorčenja, saj ne želimo "izgubiti" še tistih redkih lastovk, ki "niso želele leteti na jug".

Ob predpostavki, da večina pesmi obravnava ljubezensko tematiko ter ob dejstvu, da nas zanimajo takrat sporočane vrednote družbeno-političnega sistema, bo moja analiza potekala, kot že omenjeno, v dveh fazah.

V prvi fazi bomo izvedli pregled besedil, kjer bomo razmejili pesmi na tiste, ki so očitno ali ljubezenske ali drugače razpoloženske in tiste, ki to niso (družbene in politične) oz. se manifestno kažejo kot take, pa so latentno predmet širše družbene ali ožje politične kategorije. Nato bomo v drugi fazi opravili analitično oz. poglobljeno branje vsake enote populacije, ki sodi v zadnji dve zgoraj omenjeni kategoriji.

"/a/nalitično branje je najbolj preprosta vrsta sistematične analize besedila /.../" (Robinson v: Splichal, 1990: 6), ki vsebuje: prvič, pregled besedila, njegove zgradbe ter tematike; drugič, postavitev besedila v odnos do že znanega ter postavitev vprašanj; tretjič, poglobljeno branje, kjer iščemo odgovore na zastavljena vprašanja; četrto, ponovitev, kjer ugotovimo zanesljivost branja in razumevanja ter slednjič, ugotovitev spoznanih značilnosti besedila.

V tem delu analize besedil se bom opirala na naslednje predpostavke:

1. neko vrsto analize besedil izvajamo že pri analitičnem branju (Splichal, 1990: 29);

2. vsaka interpretacija besedila, naj bo še tako visoko standardizirano, je vsaj v določeni subjektivna;
3. analitik se mora zanašati na svoje pogosto intuitivno razumevanje jezika, ko določa pomen posamezne enote besedila.

Nato se bom podrobneje lotila družbeno-političnih ter ožje političnih pesmi tako, da bom z večkratnim branjem ugotavljala njihove lastnosti, povezave, skupne ideje ter razlike v komuniciranju sporočil. Na prvi pogled se bo bralcu morda zdelo, da bi ti dve kategoriji morda morala združiti. Tu naj zato na kratko pojasnim, da je politična kategorija namenjena enotam, ki govorijo o ožjem političnem sistemu in njegovih nosilcih in jih tako neposredno nagovarjajo. Družbeno-politična kategorija je širši pojem splošnejše družbene situacije kot posledice prve kategorije.

Zadnja faza, faza interpretacije, bo zahtevala trše zaledje. Za še tako intuitivno branje je namreč pomembno poznavanje konteksta, da lahko omogočimo čimbolj kvalitetno interpretacijo. Zato bomo vzeli kontekst kot sobesedilo nujno v obravnavo in ga bomo pri interpretaciji upoštevali.

Naj omenim še dve oviri, na kateri sem naletela od faze zbiranja podatkov do obravnavanja konteksta.

Velika prva ovira, nanašajoča se na oblikovanje populacije, je bila način ugotavljanja popularnosti. Podatki o popularnosti se lahko črpajo neposredno od založb, od prodajne mreže ali na osnovi lestvic popularnosti, objavljenih v glasbenih rubrikah nekega medija. Čeprav je zanesljivost vseh teh virov dvomljiva, bi bilo z medsebojno kombinacijo možno doseči dokaj realno sliko popularnosti v določenem obdobju. Žal založbe ne vidijo rade, da kdo brska po njihovih arhivih, trgovine pa podatkov o prodaji sploh niso zbirale. Preostanejo le še lestvice popularnosti v časopisih, pri tem pa nastopi problem neustrezne zastopanosti glasbenih zvrsti. Zato sem za nasvet vprašala kar nekaj vodilnih glasbenih osebnosti, med drugim glasbenega kritika Petra Janjatovića, ki mi je jamčil za prvih 10 najbolj poslušanih in prodajanih rock glasbenih izvajalcev. S to lestvico so se strinjali tudi vsi ostali, ki so v tem času, vsak na svoj način, sooblikovali glasbeno sfero (Gregor Tomc, Davor Sučić, Marjan Ogrinc, Dragan Bulič, Davor Rundek, Zoran Predin, Siniša Škarica).

Drugi kamen spotike, ki se nanaša na ožji kontekstualen krog, je opredelitev popularne glasbe. Opredelitev termina "popularno" je namreč veliko, ravno toliko pa je tudi glasbenih zvrsti, ki jih različni glasbeni kritiki uvrščajo v popularno glasbo - tudi meje med glasbenimi zvrstmi so zabrisane ravno toliko kot so tiste pri kulturnih študijah. Kasneje se bomo ustavili tudi pri tem, vendar se moramo najprej spopasti s terminom, ki je krovni vsem, njemu sledečim: biti popularen.

4. POPULARNA KULTURA IN GLASBA

4.1. POMEMBOST POPULARNE GLASBE

Vse, kar se je zgodilo v svetu,
se je zgodilo v rokenrolu.
(Branislav Marušić *Čutura*)

Če je utopično pričakovati vsaj približno univerzalno definicijo kulturnih študij, pa je še bolj iluzorično iskati to v domeni opredeljevanja kulture. Že Raymond Williams je trdil, da je kultura eden od dveh ali treh najbolj zapletenih besed v angleškem jeziku (Jenks, 1993: 1) in je definicij toliko, kot je avtorjev, ki kulturo vsaj približno vključujejo v svoje polje preučevanja⁶.

To ni namen mojega dela, zato se z iskanjem najprimernejše definicije ne bom ubadala. Naša naloga je odpreti vpogled, kako kulturne študije definirajo popularno glasbo (in popularno kulturo), zato se bomo nujno srečali tudi s težavo termina "popularno".

V vsakem primeru pa je neizogibno priznati, da sta popularna kultura in glasba ključni za (re)produkcijo družbenih relacij našega vsakdanjega življenja in sta njegovi pomembni spremljevalki ter njegov neločljivi del. Vendar- *katera* je popularna glasba?

⁶ Obstajata najmanj dve obči definiciji kulture, ki jo opredeljujeta povsem različno. *Prva* se nanaša na kulturo kot neko vrsto visoke umetnosti, ki je definirana in vrednotena glede na estetske kriterije neke skupnosti kreativnih ljudi. *Druga* definicija posega v široko in splošno družbeno sfero vsakodnevnega življenja- kultura je v tem primeru vseobsegajoč koncept o tem, kako živimo vsakodnevno življenje. Williams poleg prvih dveh dodaja še tretjo, ki jo opredeli kot ".../generalni proces intelektualnega, duhovnega in estetskega razvoja." (Williams v Shuker, 1994: 5)

4.2. PROBLEM POPULARNEGA

Termina "popularno" in "masovno" sta bila velikokrat predmet diskusij in problematiziranja, še posebej v povezavi s kulturo in mediji, saj je "/.../ težko definirati fenomene, ki so družbene prakse prav tako pa tudi ekonomski proizvodi ali pedagoški koncepti, ki niso statični, temveč se konstantno razvijajo." (Shuker, 1994: 2-3)

Izraz "množična kultura" se je, kot smo videli v zgodovinskem razvoju kulturnih študij, uporabljala v smislu kiča, nizke kulture, ki jo plodno razširjajo množični mediji odtujenim množicam in ima torej negativne konotacije. Ker pojem množične kulture pokriva več oblik, kot jih predvideva povezanost s sredstvi množičnega komuniciranja, se je začel vedno bolj uporabljati nevtralnejši in večobsegajoč izraz "popularna kultura".

V kulturnih in drugih študijah popularno kulturo bodisi obtožujejo ali pa govorijo njej v prid. Trdim, da takšna ločitev izhaja izključno zaradi načina, na katerega se termin "popularno" omeji in vrednoti. Poglejmo, na kakšne načine se vrednoti.

4.2.1. POPULARNO JE VŠEČNO

Na najenostavnejši in najbolj pogosto uporabljen način pojem popularno pomeni, da je nekaj splošno priljubljeno in sprejeto pri ljudeh oz. kot pravi Roy Shuker (1994: 3): " /u/porabljen kot pridevnik, "popularno" namiguje, da je nekaj - oseba, izdelek, praksa ali verjetje – splošno všečno ali odobreno s strani obširnega občinstva ali splošne javnosti." Takšno všečnost je mogoče tudi dokazati s kvantitativnimi raziskavami npr. prodanih plošč.

Tu naj opozorim na specifičnost jugoslovskega prostora, ki je eden redkih, ki ne nudi poenotene ocene oz. lestvice, katere plošče so bile v tistem času najbolj prodajane. Obstajale so sicer amaterske lestvice (npr. lestvica desetih najpopularnejših v reviji Stop in Anteni, na slovenskem radiu SLO 1, na zelo priljubljenem srbskem radiu Džuboks ali v hrvaškem Vjestniku), ki so

nastajale pod prsti uredniških kapric ali pa so jih izglasovali bralci in poslušalci. Posledica tega je bila seveda, da je bila vsaka lestvica najbolj popularnih sestavljena drugače.

Obstajajo sicer podatki o nakladah posameznih izdaj plošč, vendar podatki o prodaji ostajajo skriti očem posameznikov v glasbenih založbah.

Za ozadjem te resnične zgodbe stoji seveda scenarij množične proizvodnje, distribucije in potrošnje, kar opredeli popularno na komercialno ožino. Zakaj?

4.2.2. POPULARNO JE KOMERCIALNO

V dobi, ko je večina kulturnih izdelkov podvržena množični distribuciji, nedvomno za pojmom "popularno" stoji kompleksnejša zgodba: v obdobju kapitalizma in množičnih medijev postane to, kar je vsečno, kmalu tudi *množično* proizvedeno za *množično* javnost.

V tem smislu kritiki popularne kulture povezujejo omenjeni sporni termin z množično proizvodnjo neke dobrine (npr. kulturnega teksta) (glej Shuker, 1994: 4), to pa omejuje popularne kulturne tekste na objekte, ki so izključno predmet (množične) proizvodnje in (množične) potrošnje in torej enači popularno s komercialnim.

Očitek kritikov te vrste raste na ideologiji, da je popularna kultura večinoma vsiljena lahkoverni publiku z namenom ideološkega vzdrževanja statusa quo in obstoja kapitalističnega potrošništva, ravno tako pa je popularna glasba tista, ki je usmerjena k lestvicam. (glej Shuker, 1994: 2)

4.2.3. POPULARNO JE LJUDSKO

Za razliko od prejšnje pa kvalitativne definicije iščejo izvorne strani popularnega v ljudeh samih skozi t.i. "folk" oz. "ljudsko" kulturo. Takšna popularna kultura naj bi bila lokalno usmerjena, povezana s proizvodnjo, omejena na neko skupnost in posamezne izvajalce te skupnosti, ki jo ustvarjajo za ohranjanje svojih vrednot, skupinsko integracijo in identifikacijo. Uporablja se predvsem v smislu "tradicionalne" kulture, ki pa se pojmovno ne pokriva z "ljudsko" kulturo.

V jeziku popularne glasbe bi to pomenilo akustično izvedeno, "folk" glasbo.

V obeh različicah termina "popularno" pa naletimo na isti problem: popularno kulturo se postavi nasproti t.i. "elitne kulture" in se ji tako posledično pripiše neestetsko, množično in brutalno eksistenco, ki naj bi pripadala t.i. "nizki" kulturi. Vsekakor postane popularna kultura "/.../inferiorni del binarnega para." (Barker, 2000: 47)

Takšne estetsko opredeljene definicije izvirajo iz mehanskega dodeljevanja določenega tipa kulture določenemu družbenemu sloju. Po mojem mnenju tega seveda ne gre sprejeti, saj se na nekritičen način meša družbeno z estetskim, ne da bi se opredelilo in razčistilo njune odnose in povezave.

4.2.4. POPULARNO JE POLITIČNO

Popularno kulturo je Grossberg opredelil in umestil v kulturne študije kot "/.../ pomemben in učinkovit del materialne realnosti zgodovine, ki učinkovito oblikuje možnosti našega obstoja. S tem izzivom - razumeti, kaj pomeni "živeti v popularni kulturi" - se srečujejo kulturne študije." (Grossberg v Shuker, 1994: predgovor)

Očitno je, da želijo kulturne študije na čimbolj neposreden način pronicati v samo tkivo sodobne popularne kulture, ki ni nekakšna visoka umetnost ali proces intelektualnega, duhovnega ali estetskega razvoja, ampak je množica posameznih tekstov in praks vsakdanjega življenja, kar pa samo po sebi popularne kulture še ne označuje kot ideološke ali politične.

Teren konflikta kultura postane takrat, ko se pred njenim pragom začnejo odvijati boji za pomen stvari ali kot pravi Chris Barker v svojem delu *Cultural Studies*: "/k/kultura se ukvarja z vprašanji deljenih družbenih pomenov, to je, različnih načinov, kako osmisliti svet. Kakorkoli že, ne lebdijo preprosto "tam nekje zunaj"; bolje, generirani so skozi znake, najbolj očitno skozi jezikovne." (Barker, 2000: 8)

Največkrat je tako, da se podrejene skupine upirajo pomenu, ki je v interesu dominantne skupine, ki razpolaga z močjo njihovega vsiljevanja. To daje kulturnim študijam nedvomno ideološko-politični predznak, ki ga kot posebnost kulturnih študij opiše Peter Stankovič v *Coolturi*: "/.../ zanimanje, ki ga izkazujejo kulturologi za popularno kulturo, spet ni neko "klasično" odmaknjeno /.../ akademsko zanimanje /.../, temveč je zelo živo in angažirano preučevanje sodobne kulture z izrecnim *politično*

zainteresiranim namenom identifikacije pomena popularne kulture pri ohranjanju ali ukinjanju različnih družbenih nepravilnosti.” (Stankovič, 2002: 12)

4.2.5. UMESTITEV ROCKA V POPULARNO

Zvrst popularne glasbe, ki jo obravnavamo, je rock, ki na nek način pripada vsem zgoraj naštetim definicijam popularnega. Po mojem mnenju bi ga lahko uvrstili v vse zgornje kategorije v odvisnosti od *časovne faze preučevanja* rocka samega. Dejstvo je namreč, da vladajoča kultura dopušča progresivno alternativno obliko kulture, dokler ta ne prične groziti, da bo prerasla v opozicijo, ki bi lahko zamajala njen položaj. Zato jo v sistem raje integrira in absorbira njeno moč. Tako usodo imajo vse oblike popularne kulture in to povzroča fazne premike oblik rocka. Nedvomno je rock *političen*. Kot tak je v šestdesetih letih predstavljal simbol identitete svetovnega mladinskega gibanja in v povezavi s političnim gibanjem nove levice predstavljal alternativno kulturo kot opozicijo afirmativni kulturi tehnokratske družbe. S tem se je v nekaterih spektrih bližal *ljudski* glasbi: to se manifestira v ukinitvi polarnosti umetnik – občinstvo (občinstvo postaja umetnik s tem, da sodeluje in vpliva na izvajanje glasbe, umetnik pa ni izdvojen nad občinstvo), ukinitve privilegiranega položaja glasbenika (zavrnitev notnega zapisa, neformalno glasbeno izobraževanje itd.)

Zaradi svoje množične poslušnosti, *všečnosti* (in s tem, popularnosti), postane rock popularen tudi v smislu *komercialnega* naboja. V trenutku, ko industrija popularne glasbe zasluti, da je na pohodu nova oblika popularne glasbe, potencialno blago, od katerega si lahko obeta razširitev tržišča in s tem nove dobičke, se začne proces asimilacije rocka v območje afirmativne kulture. Toda čim večje uspehe žanje rockovska glasba, tem večje koncesije mora plačevati kapitalu, s svojo ekspanzijo pa počasi izgublja dušo- spontanost glasbenega ustvarjanja izginja, akt kreacije se preseli v tonski studio, kjer strokovnjaki skušajo doseči s pomočjo orkestracije in elektronskih pripomočkov čim višjo stopnjo tehnične perfekcije. Koncerti postanejo zgolj postaje mamutskih promocijskih turnej in reklamno sredstvo za prodajo plošč, posredniška institucija pa je vedno močnejša.

Obdobje, ki ga preučujemo, umešča yu rock v *asimilirano* kulturo, zato pojem popularnega opredeljuje rock v bolj smislu *všečnega* in zato *komercialnega*. Ali obratno- komercialnega in zato všečnega.

Vsekakor je naš vzorec preučevanja sestavljen iz desetih najbolj prodajanih in poslušanih avtorjev v Jugoslaviji, kar pa ne pomeni, da razumem yurockovske kreacije kot brezglavo posledico kapitalističnega monstruma. Menim, da njegova ekspanzija v Jugoslaviji nikoli ni šla tako daleč, da bi se njegova "duša" izgubljala v tehnični popolnosti kot smislu in namenu, prej nasprotno. Nedvomno je tudi yu rock v dometu političnega. Rock je kot oster izraz svobodne individualne oblike izražanja političen že sam po sebi, v Jugoslaviji pa njegova retorika trči v retoriko komunističnega sistema še toliko bolj.

V nadaljevanju si bomo tudi mi zadali nalogo pridobiti vpogled v tedanjo družbeno-politično situacijo, da bi torej lahko razumeli, kdo je imel privilegij dodeljevanja pomena besedam in znakom, ter v kolikšni meri so se podrejene skupine temu dodeljevanju sploh lahko upirale glede na specifičnost političnega režima tistega časa.

5. JUGOSLAVIJA

Jugoslavijo, na noge,
pijevaj, nek te čuju-
ko ne sluša pjesmu,
slušače oluju!

(Bijelo Dugme, album Čiribiribela, 1988)

Jugoslavija⁷ (uradno ime, ki ga je nosila v obdobju, ki ga preučujemo, je Socialistična federativna republika Jugoslavija, skrajšano SFRJ) je nekdanja država v jugovzhodni Evropi, ki je obsegala 6 republik ter dve avtonomni pokrajini (v SR Srbiji), z glavnim mestom Beograd (SR Srbija). Ob svojem razpadu je štela približno 24 milijonov prebivalcev, od tega približno 40 % Srbov. Njen predsednik in maršal Josip Broz - Tito je imel doživljenjski mandat, v rokah pa tudi vrhovno poveljništvo Jugoslovanske ljudske armade (v nadaljevanju JLA). Ustava iz l. 1974 in Zakon o združenem delu iz l. 1976 sta utrdila razvoj samoupravnega socializma, " /.../ ki ga označujejo dogovorna ekonomija, gospodarska in politična decentralizacija ter samoupravljanje." (Pečjak, 1990: 21)

V času Tita je družbeno-politična ureditev stala na dokaj trdnih temeljih, čeprav se je teoretični model občasno in počasi v svojih šibkih točkah že krhal. V letu Titove smrti je dosegla Jugoslavija 30-odstotno inflacijo, začela se je zmanjševati proizvodnja, naraščati pa brezposelnost.

Gospodarska kriza se je razširila na celo državo.

V nadaljnjih nekaj letih po smrti predsednika Tita je država zaradi napačne politike preteklega obdobja kljub številnim reformam zašla v še večjo krizo. Spori so se vrstili glede finančne porazdelitve in družbene lastnine. Problem z uvozom nafte in energetska kriza, zadolževanja v tujini in staranje proizvodnih sredstev je bila kruta realnost, kateri mnogi niso hoteli pogledati v oči. Mednacionalni spori, omejevanja osebnih svoboščin in nenadzorovano zadolževanje so vzpodbudili izobražence, da so zahtevali več političnih pravic in že v letu Titove smrti predlagali ukinitvev osovraženega člana kazenskega zakonika, ki je omejeval svobodo govora in tiska⁸. V kritikah

⁷ Od l. 2003 se uradno imenuje državna zajednica Srbija i Crna gora

⁸ 133. člen, ki sankcionira t.i. sovražno propagando

razmer sta postali najbolj glasni Slovenija in Srbija, ki sta ponujali povsem nasprotujoča si programa reševanja jugoslovanske krize. Monolitnost in apatija Partije, gigantski birokratski aparat in skrivanje republiških problemov so obljubljali, da se bo prah v zraku samo še bolj vrtinčil. JLA se je že dolgo počasi pripravljala na poseg v primeru državne vojne, ki je bila vse bolj očitna, čeprav je ljudstvo živelo v prepričanju, da takšna vojna preprosto ni mogoča.

Za nas so še posebno zanimiva leta, v katerih so nastajala besedila- druga polovica osemdesetih. Takrat so se začele široke razprave in kritike glede dogmatičnega in konzervativnega vodstva, drezalo se je v same temelje sistema, vendar pa se javno v dvom ni postavljalo ne socializma ne Jugoslavije kot skupne države.

Alternativne opcije so imele svoje nosilce v časopisih in revijah, ki so prvi javno izpostavili smernice prihodnosti in začeli oblikovati vzporedno javno mnenje (npr. Nova revija, Mladina, Javnost, Praxis itd.), ki je v vsaki republiki zavzelo drugačno različico interpretacije ter začelo prvič postavljati pod vprašanje koncept socializma kot celote. Vzporedno z njimi ni hranila jezika niti umetniška sfera.

Jugoslovani so bili prvič psihično močno pretreseni. Prvič so začeli resno dvomiti, ali država stopa po pravi poti.

Leta 1986 je stopil na čelo srbskih komunistov *Slobodan Milošević*, ki je predstavljal srbske zahteve po močnejših osrednjih organih oblasti, po ponovni okrepitvi vloge ZKJ. K temu se je vse bolj odkrito nagibala tudi vojska. *Milan Kučan* pa je zahteval povezovanje z zahodom in temeljito reformiranje gospodarstva brez vmešavanja osrednje vlade in strpnejši odnos do kritik intelektualcev.

Slovenski intelektualci so marca 1987 v 57. številki "Nove revije" zapisali, da je lahko Slovenija le demokratična večstrankarska država suverenega slovenskega ljudstva, saj je kot taka prostovoljno vstopila v Jugoslavijo. Če pa ji to v Jugoslaviji ni dovoljeno, potem mora svojo pot iskati zunaj nje. Prispevke v reviji so ocenjevali za poskus razbijanja Jugoslavije.

Ključni za njen razpad pa so bili tudi nacionalni nemiri, ki so po smrti Tita dobili nevarne razsežnosti. Dejstvo je, da je imela vsaka od republik svojo politično tradicijo, kulturno dediščino ter stopnjo gospodarskega razvoja, to pa je zahtevalo ogromno kompromisov. Vendar je, upoštevajoč nacionalistične trende, Jugoslavija dobila svoj epilog v velikosrbskem konceptu, ki je posledično pripeljal za seboj slovenski program odcepitve.

Ker ZKJ ni mogel več igrati kohezivnega faktorja, je to vlogo prevzela JLA, ki je dan po razglasitvi samostojnosti Slovenije pod preobleko ustavnega določila- čuvati integriteto države, intervenirala. To je pomenilo konec Jugoslavije.

Tu se naša zgodba konča, saj besedila, ki jih bomo analizirali, segajo do leta 1990, ko še niti ni prišlo do intervencije, vendar je bila pokrovka kipečega lonca tik pred tem, da jo odžene v zrak.

6. CENZURA IN POLOŽAJ ROCKA V SFRJ

Vidi šta mi je uradio od pesme mama.

Vidi šta mi je uradio od pesme on.

Promenio je, okrenuo je,

napravio neki gadan spoj

Vidi šta mi je uradio od pesme on..

(Bajaga, Vidi šta sam ti uradio od pesme mama, album Sa druge strane jastuka 1985)

6.1. CENZURA V KOMUNIZMU

Socializem in komunizem kot ideološka temelja SFRJ sta prinesla uradne moralne vrednote socialističnega samoupravljanja, ki jih bomo primerjali s temi iz besedil- združeno delo, bratstvo in enotnost, socialistični internacionalizem, solidarnost, patriotizem in vzajemnost. Človek kot najvišja vrednota naj bi bil delaven, enakopraven, odgovoren, človečen, pošten, discipliniran, hraber, pravičen, prijateljski in ... svoboden. (Miladinović, 1976: 15)

Vendar pa je bila svoboda le del teoretičnega načrta in je kmalu in vse pogosteje zadela v zid svobode neke druge entitete- Partije. Tu se je svoboda posameznika končala. Znano je namreč, da je bila ena od osnovnih potez komunizma pregon drugače mislečih.

Državna cenzura je imela takrat zato veliko močnejšo vlogo kot danes in je bila v službi ohranjanja vzpostavljenega ideološko-političnega sistema, kjer je "/.../" oblast totalitarna, kar pomeni, da izvaja pritisk na državljana povsod. Partijski zaupniki in skriti vohljači so nadzirali ljudi na delovnih mestih, strokovnih srečanjih, zabavnih prireditvah, uredništvih, šolah, vojaških enotah, marsikje celo v družinah. Na sodišča so romali pisci, ki so v neobjavljenih člankih, predloženih urednikom, rekli besedo preveč "/.../" (Pečjak, 1990: 82). Tajna služba Jugoslavije je šla tudi tako daleč, da so bili na spisku Udbe "/.../" praktično vsi hrvaški književniki." (Pečjak, 1990: 83)

Po mnenju Vida Pečjaka so umetniki ena od treh skupin, ki so prevzemali vodstvo upora, zato ni nič čudnega, da je bila npr. v Sloveniji zaprta četrtina slovenskih književnikov.

Poleg prej omenjenega 133. člena Kazenskega zakona SFRJ je bil zgovoren tudi 157. člen, ki je govoril o žalitvi SFRJ: " /k/dor sramoti socialistično federativno republiko Jugoslavijo, njeno zastavo, grb ali himno, njene najvišje organe ali njihove predstavnike, oborožene sile ali vrhovnega poveljnika, se kaznuje z zaporom od 3 mesecev do 3 let." (Kazenski zakon SFRJ, 1976:)

Kot lahko vidimo, zakon ne specificira načinov, ki bi konkretizirali in opredelili udejanjanje žaljenja SFRJ- kar je seveda puščalo odprt prostor za zlorabo in manevriranje z zakonom. Meja med privatnim in javnim je bila skorajda zlita: zasebno dejanje, ki se je odmikalo od predstave "rdeče garniture", je kmalu postalo žaljenje socialističnih čustev.

Ker so bile predstave o žaljenju stvar interpretacije, cenzuro težko ukleščimo v kalup vzrokov in posledic. Različni funkcionarji so zaradi raznovrstnih vzrokov cenzurirali in kaznovali kogar se jim je pač zdelo potrebno kaznovati.

Vendar pa je Jugoslavija v primerjavi z ostalimi komunističnimi sistemi sodila po avtoritativnosti nekam na sredino lestvice in je zato bila znotraj komunizma relativno svobodna v primerjavi Rusijo ali Romunijo, kar potrjujejo takrat dejavni glasbeniki in novinarji: " /s/pecifičen položaj Jugoslavije takrat je omogočal veliko boljše prepuščanje "zahodnih novosti" kot v drugih državah, zastrupljenih s komunizmom /.../" (Žikić, 1999: 26). Jasno o tem spregovori tudi Ristić v knjigi *Fatalni ringišpil: hronika beogradskog rokenrola 1959-1979*:

"Vsak establišment poizkuša kontrolirati vse mogoče in bilo bi neumno govoriti, da tu ni bilo tako. Vendar vseeno mislim, da je bilo do tiste mere, ki ni omejevala kreativnost. Establišment v tistem času ni bil tako drastičen, v smislu da, če nisi bil direktno in odprto politično angažiran, si lahko imel veliko svobodo ustvarjanja. Nisi mogel iti na Terazije in se dreti "Dol vlada!", vendar si skoraj vse drugo lahko počel, imel si celo tudi materialne stimulanse. /s/pominjam se /.../ ko je Tito imel govor v Splitu proti abstraktni umetnosti –abstraktna umetnost zato še ni doživela prepovedi. /.../" (Ristić v Žikić, 1999: 79)

6.2. GLASBENA CENZURA IN POLOŽAJ ROKENROLA

Politika in glasba sta bili nedvomno povezani v tesen simbiotski odnos. Politika je, med drugim, poskušala držati povodce v svojih rokah s cenzuro, ki je bila najbolj očitna na začetku rokenrola v šestdesetih letih, ko so: " /.../ mladinski aktivisti šli po ulici in kogar so videli z malo daljšimi lasmi,

so ga na silo postrigli; kdor je imel strašno ozke hlače na zvonec, jih je moral pod prisilo sleči... Torej kakršna koli manifestacija zahodne kulture je bila sumljiva." (Petar Janjatović v intervjuju T.G.)

Od cenzuriranja najbolj manifestnih elementov neke subkulture (kot je npr. imidž), se je fokus v sedemdesetih letih prenesel bolj na prisotnost političnih asociacij, pa tudi asociacij na takrat nemoralne vsebine: spolnost, droge, homoseksualnost itd. Cenzura je torej naredila svoj premik od forme k vsebini.

Kako pa je bilo s cenzuro v osemdesetih - obdobju, ki ga preučujemo?

Moja domneva pred začetkom raziskovanja te teme je bila, da bo cenzura, v strahu političnih funkcionarjev, da ne izgubijo "igre", vse bolj rasla in bo ambicija "zadržati Jugoslavijo živo" pred seboj uničevala vse kali, ki bi lahko nekoč vzklike v nekaj sistemu neprijaznega, vendar pa ni bilo tako.

Rokenrolu je oblast pustila živeti bolj kot ostalim oblikam umetnosti, saj je bil dober za imidž države, povzročal je vtis demokracije v državi oz. kot je rekel Janjatović v intervjuju, bil je: "/.../ lažni bedž demokracije na sivem partijskem sakoju."

Titova cenzura že v osnovi primerjanja z ostalimi komunističnimi državami ni bila pretirana, medtem, ko so v Romuniji proslavili padeč predsednika Ceausesca z rock koncertom "/.../ saj se je bilo ukvarjati z rockom za časa Ceausesca praktično nemogoče, prvič zato, ker je bilo za nakup električne kitare potrebno odšteti sedemnajst mesečnih plač, še bolj pa zato, ker so oblasti na rokenrol gledale kot na prevratniško dejavnost." (Ivačković, 1997: 184)

Cenzura pa je po Titovi smrti še naglo padala. Titova smrt je prinesla razpad države in nove svobode: republiški funkcionarji niso videli dlje od boja za oblast in niso imeli časa, energije ali razumevanja za vrsto novih glasbenih pojavov v Jugoslaviji. Razmahnila sta se punk in novi val. Sovjetska zveza je razpadala skupaj z ostalimi komunističnimi državami in pritisk na politično jugoslovansko garnituro je bil še večji. Zato niso imeli časa "menjati cenzorskih varovalk".

Vendar pa je cenzura vseeno delovala dovolj, da direktni ali asociativno proti-državni elementi v javnost niso prišli po legalni poti, vsaj na začetku ne. Zakaj?

6.2.1. KDO JE PRAVZAPRAV CENZOR?

Za nas zanimivo in ključno je dejstvo, da uradno cenzure v Jugoslaviji sploh ni bilo. Objekt cenzure so imenovali "verbalni delikt" ali pa "kič".

V smislu obravnavanja verbalnega delikta jo je zastopal 133. člen Kazenskega zakona.

Pod imenom "kič" so jo zastopale *Komisije za šund na Republiških ministrstvih za kulturo*, ki so na eleganten način izločevale elemente, ki so se jim zdeli "kič", kot so ga same prefinjeno poimenovali. V primeru suma na politično zavzetost teksta so ta ministrstva podala zahtevo za "strokovno analizo", ki je velikokrat romala tudi na zasedanje komisije Predsedstva Centralnega komiteja Zveze komunistov Jugoslavije za informativno-propagandno delovanje. Na mojo žalost in presenečenje so takšne obravnave in prepovedi podpirale in celo vzpodbujale tudi Zveze socialistične mladine Jugoslavije, v nekaterih primerih pa so se jim pridružile užaljene Zveze borcev. Prijave na sodišče je lahko izvedel tudi kakšen lokalni čuvaj miru v imenu "verbalnega žaljenja patriotsko socialističnih občutkov občanov".

Cenzure formalno ni bilo, dejansko in nenapovedano pa je bila povsod: "/e/den od problemov, resnici na ljubo, je ležal v dejstvu, da je ta roka, čvrsto stiskajoč partijsko knjižico, napadala iz zaledja in nenadno. Ko so jo opazili, je bilo že prepozno." (Žikić, 1999: 16)

Ne glede na uradne infrastrukture je bil najmočnejši in najbolj ključen dejavnik *uredniška samo-cenzura*. V medijske in založniške hiše so bili namreč postavljeni ljudje z državne varnosti, ki so prikrito kontrolirali dogajanje in poskušali najti zrno suma, na katerem bi si zgradili kariero.

Za takšen nadzor pa so bili neizobraženi: "/n/edopustno veliko število ljudi, od TV urednikov do mladinskih funkcionarjev, je bil nagnjen k temu, da se uvršča in govori v imenu "rock generacije", še posebej v obdobjih ko je to bilo "kul", vendar je malo njih vedelo ali vsaj slutilo, za kaj gre." (Žikić, 1999: 65)

6.2.2. KAJ JE BIL PREDMET (SAMO)CENZURE?

Samocenzura je delovala na vseh stopnjah nastajanja glasbenega izdelka. Pod vprašaj se je postavljalo ovitek albuma (zaradi "vulgarnosti" npr. niso objavili ovitka skupine Bijelo Dugme Bitanga i princeza), njegov naslov, največkrat pa sama besedila, kjer so ponavadi nastajale težave. Le-te so lahko nastale že pri naslovu pesmi (tako so npr. spremenili naslov ene najbolj znanih pesmi Prljavega Kazališta "Mi pijemo" v "Mi plešemo", Riblji Čorbi pa spremenili "Još jedan usran dan" v "Još jedan šugav dan").

Nekaterim besedilom so izločili besedo, verz, vrstico, kitico ali kar cel del pesmi, velikokrat pa so prepovedali objavo kar *celotnega teksta* (npr. "Snage opozicije" Riblje čorbe).

Prag problematičnosti so določali uredniki, ki so velikokrat bili brez ustrezne izobrazbe in kar sami sporno nadomestili s svojimi kriteriji sprejemljivega (tako je npr. Jugoton zamenjal naslov albuma skupine Bijelo Dugme iz "Hoću, bar jednom da budem blesav" v "Eto, baš hoću!", ovitek za prej omenjeni sporni album pa je naredil kar Jugotonov hišni oblikovalec).

Od urednikov je bilo torej odvisno, koliko bodo liberalni do tiska plošč, glasbena skupina pa se je lahko odločila za založniško hišo, ki je imela milejše kriterije (tako je šla npr. Riblja čorba od Jugotona k PGP RTB).

Primerov cenzuriranja besedil v Jugoslaviji je bilo ogromno, založbam pa niti ni bilo potrebno cenzuriranja argumentirati. Pesem Plavega orkestra "Bolje biti pijan nego star" se jim je enostavno zdela najbolj žaljiva pesem, ki so jo kadarkoli napisali. Velikokrat pa so bili argumenti prav smešni-srbskega izvajalca Bajago so obtožili, da se drogira in navaja mladino k drogam zato, ker je na enem od koncertov nosil "rasta" majico.

Prav tako so bile vsakršne razlage osvobojene Komisije za šund, ki so debi album Lačnega Franza Ikebana označile za šund in prepovedale, skupini Prljavo kazalište pa zaradi pesmi, ki je (po njihovem mnenju) obravnavala homoseksualnost, niso oprostile plačila davka na ploščo.

Uredniki torej niso le brisali in spreminjali besed, stavkov ali kar cele pesmi, podob albumov in njihovih imen, ampak so izvajali cenzuro tudi na širšem ekonomskem polju- določile so večjo prodajno ceno in plošče niso oprostile davka.

6.2.3. POSLEDICE CENZURE

Poleg skrčenega ali spremenjenega materiala za album je lahko kaznovane skupine doletelo tudi blažje kazensko "šibanje". Skupina je morala pripisati k pesmi komentar, da ta ne govori o prepovedani stvari, nekateri izvajalci pa so morali pred koncerti napisati obrazložitve tekstov in podpisati, da jih bodo izvajali na lastno odgovornost. Na radijskih postajah je bil lahko njihov album uvrščen v spiske prepovedanih pesmi in njihov album opremljen z "navodili za uporabo", radijska postaja pa jim je lahko poljubno onemogočala predvajanje radijskih oglasov za turnejo ali koncert. Če so zaposleni prekršili pravila predvajanja, so bili lahko suspendirani za določen čas.

Posledice so bile lahko usodne za glasbeno skupino. Morda je bralcu najbolj znan primer izjave pevcu Zabranjenega pušenja na enem od prekinjenih koncertov: "Crko´ maršal! Mislim na pojačalo." (kjer je seveda mislil na ojačevalec znamke Marshall in ne maršala Tita), na skupino se je sprožil pregon, nadaljnji koncerti pa so bili odpovedani. Nekaj let jih ni bilo ne na radijskih ne na televizijskih programih, skupina pa je morala na vrsto informativnih zagovorov. (Iz intervjuja T.G. s pevcem skupine Zabranjeno pušenje Davorjem Sučićem)

Glasbene skupine so imele tudi možnost sodelovanja z oblastmi v smislu prepevanja hvalnic sistemu in Titu, kar jim je prineslo ure snemanja v težko dostopnih snemalnih studiih in dogovorjen prostor na radiu. V poglobljeni analizi naših besedil bomo videli, če so se za hvalnice dejansko tudi odločili.

7. ANALIZA BESEDIL

Glasba je osebni dokument vsakega časa.

(skladatelj Zoran Hristić)

7.1. NAMEN IN DOMNEVA

Namen tega dela naloge je v prvi vrsti pokazati, da je tovrstno raziskovanje glasbenih besedil možno in potrebno ter, da tudi sorazmerno majhne in skromne raziskave lahko pomenijo pomemben doprinos k zakladnici spoznanj o družbenih pojavih. Po drugi strani pa želimo na empiričen način ilustrirati in preveriti nekatera teoretična razmišljanja, podana v prejšnjih poglavjih.

Cilj empirične raziskave bo torej z uporabo analize vsebine kot tehnike preveriti predpostavko, da besedila popularne glasbe posredujejo določena sporočila, ki izražajo določene vrednostne usmeritve njihovega obdobja.

V skladu s tem in s težnjami naše raziskave moramo sprejeti nekaj predpostavk, ki jih na tem mestu ne moremo dokazovati:

1. vrednostne usmeritve, ki jih izražajo besedila popularne glasbe, imajo na poslušalce določen vpliv- na tisti del poslušalstva, pri katerem proces oblikovanja vrednot še traja, delujejo kot eksogeni dejavnik oblikovanja vrednot;
2. pri tistem delu poslušalstva, ki ima vrednote že urejene v nek relativno trajen sistem, je preferenca določene zvrsti popularne glasbe v veliki meri rezultat osebne vrednostne usmeritve, zato je ta vpliv omejen predvsem na potrjevanje in utrjevanje le-te;
3. sporočila delujejo na ta način, da se poslušalec bolj ali manj identificira z vokalistom. Psihološki mehanizmi identifikacije delujejo v spregi s (psevdo)individualizacijo.

7.2. KATEGORIZACIJA

Kot sem omenila pri metodologiji diplomskega dela, sem najprej opravila pregled vseh besedil, napisanih v letih od 1985 do 1990.

V tem obdobju je 10 najbolj popularnih jugoslovanskih rock skupin (z letno prodajo preko milijon primerkov) napisalo 355 besedil.

Od desetih izvajalcev so trije srbski (Đorđe Balašević, Bajaga & Instruktori in Riblja čorba), trije hrvaški (Parni valjak, Prljavo kazalište in Azra), trije bošnjaški (Plavi orkestar, Bijelo Dugme in Zabranjeno pušenje) in slovenski Lačni Franz. Ostale skupine niso dosegale tolikšne prodaje plošč, zato jih v obravnavo nismo vključili, makedonske pa so bile bolj v dometu etna in ne rocka oz. rokenrola.

Pri prvem pregledu sem razdelila tekste v štiri širše kategorije:

- a) ljubezenske pesmi
- b) širše razpoloženjske pesmi
- c) družbeno-politične pesmi ter
- d) politične pesmi

ad a)

V kategorijo "**Ljubezenske pesmi**" sem uvrstila pesmi, v katerih odnosi med besedami jasno izražajo ljubezensko motiviko.

Nekaj primerov takšnih verzov:

"/n/eću da pitam dušo šta si nočas radila,

u mome srcu gorcu travu si posadila.

Ne slušam zato šta mi ljudi govore.

Ja nočas pijem samo zbog ljubomore /../" (Bajaga, Vesela pesma, album Prodavaonica tajni, 1988, PGP RTB)

"/j/a nosim samo samoću i tugu-

ko zna šta sad ona oseća.

Ne smem da uključim radio-

muzika na nju me podseća /.../ " (Riblja čorba, Prokleto sam, album Osmi nervni slom, 1986, PGP RTB)

ad b)

"**Širše razpoloženske pesmi**" je sklop, v katerega sodi širši spekter razpoloženj, ki pa ne obravnava ljubezni v kakršnemkoli smislu, niti iz pesmi ni moč sklepati o družbeni ali politični situaciji, npr:

"/p/rvi sneg je mladi kravi odkril četrti letni čas

in ji pobarval med rogovi koder sivih las.

Obstala je med vrati hleva, čisto brez besed.

Bog ve, kaj pod brzolo skriva ta izbuljeni pogled /.../" (Lačni Franz, Čustveno stanje mlade krave, druge največje slovenske živali, album Na svoji strani, 1986, Helidon.)

ad c)

Če je tekst opisoval splošne družbene razmere v Jugoslaviji (kot posledico političnega sistema) ne omenjajoč ožje-političnega sistema samega (ali njegovih akterjev), sem besedilo uvrstila v **družbeno-politično kategorijo**:

Primer besedila:

"/s/uti glupačo daj šuti,

ne pričaj mi samo o političi,

ljubav, samo vodi ljubav,

ili ću i sam da te prijavim /.../" (Priljavo kazalište, Prisluškuju nam susjedi, album Zaustavite Zemlju, 1988, Suzy.)

"/m/oj život nije toj priči nalik,

ja imam srp i čekić metalik,

i čekova za još par vekova...

Na mom su putu mutne baruštine.

Hiljadu rupa odavde do skupštine /.../" (Đorđe Balašević, Neki se rode kraj vode, album Panta Rei, 1988, Jugoton.)

ad d)

Če je bilo med besedami in njihovimi zvezami ali simboliki in asociacijah dovolj nazorno, da se kakorkoli nanašajo na ožjo politično situacijo, sistem ali njegove vodilne osebnosti oz. funkcije, sem jih uvrstila v ožje **politične**, npr.:

"/u/palim radio da čujem,

gde su drugovi cenjeni-
da vidim koji su bednici
na kojoj sednici večeras smenjeni /.../
Postoje opravdane sumnje da sam pravi genije,
samo šta više nemam pojma šta bih s tim.
O, zakaj nisam vanzemaljac iz SR Slovenije?
Lepo mi dodje da se odcepim /.../" (Đorđe Balašević, O bože, album Tri posleratna druga, 1989, Jugoton.)

"/r/adnici i radnice-
ne budite gladnice,
uvek ima kolko treba
govana i hleba. /.../
Vojska vrši obrede
u čast svoje pobede,
troše naše zarade,
da naprave parade /.../" (Riblja čorba, Južna Afrika 85 (Ja ću da pevam), album Osmi nervni slom, 1986, PGP RTB.)

Kategorizaciju si bralec lahko ogleda v prilogi, kjer so podatki razdeljeni glede na glasbeno skupino, njen album z letom izdaje ter skupne seštevke po kategoriji ter po posamezni glasbeni skupini.

7.3. UGOTOVITVE PRVEGA PREGLEDA

Kot sem predvidevala že na začetku, je bila v tem času več kot polovica (54,37 odstotkov) pesmi ljubezenskih, 26,17 odstotkov je bilo širše razpoloženskih, 9,6 odstotkov družbeno-političnih in nekaj več kot 9,86 odstotkov direktno političnih.

V grobem bi torej štiri kategorije lahko združili v dve: 80,54 odstotkov ljubezensko in drugače izpovednih pesmi ter 19,46 odstotkov družbenih in političnih.

Prva ugotovitev, ki se nam ponudi na splošno tematskem nivoju prvega branja je, da poleg ljubezni nenavadno visoko kotirajo vrednote, ki se tičejo političnega sistema. Očitno je, da je tedanjim glasbenim izvajalcem dogajanje v državi veliko pomenilo, da tolikšen odstotek pesmi obravnava družbeno-politično situacijo in njene vrednote.

Na prvi pogled je odstotek politično zavzetih pesmi sicer majhen v primerjavi s prevladujočo kategorijo ljubezenskih in razpoloženskih pesmi. Vendar pa, če ga primerjamo z odstotkom takšnih pesmi pred ali po tem obdobju, bomo ugotovili, da danes komaj kakšna glasbena skupina še prepeva, denimo, protikapitalistične ali podobne pesmi. Težko bi si upali celo trditi, da je morda le kakšen promil celotnega glasbenega repertoarja takšnega. Trenutno v Sloveniji v tem smislu deluje le duet Slon in sadež, več tega pa je v Srbiji, kjer so politične razmere še vedno nezadovoljive. Đorđe Balašević je npr. tudi po vojni nadaljeval s politično angažiranostjo. Njegovi koncerti so postali prava javna čistilnica, saj je jasno podpiral mladinsko gibanje Otpor (pesem "Živeti slobodno"), napadal Američane ("Dok gori nebo nad Novim sadom"), lastne voditelje ("Legenda o Gedi Gluperdi ") itd.

Torej, že v prvi fazi analize - v fazi hitrega branja - pridemo do sklepa, da obstaja jasna povezava med politično situacijo in odstotkom njej namenjene poezije in da je bil delež družbeno zavzetih pesmi v Jugoslaviji izjemno visok. To je eden pokazateljev, da pesmi nekega obdobja odkrivajo vrednostno jedro tega obdobja oz. krizo le-tega ter napovedovanje novih vrednot.

7.4. POGLOBLJENO BRANJE ANGAŽIRANIH PESMI

7.4.1. OŽJE POLITIČNO ANGAŽIRANA BESEDILA

Jugoslovanski rock je bil ves čas svojega obstoja deležen hudih obtožb. Njegove vrednote so bile velikokrat postavljene pod vprašaj in izpostavljene kot problem. In to ne toliko kot estetske ali moralne vrednote, ampak kot politične vrednote. Zato smo se odločili opazovati njegova stališča do avtoritete, konformizma in družbeno-politične aktivnosti. Od 355-ih besedil je bilo 35 takih, ki so se ob politiko obregnile neposredno.

Najprej smo podrobneje analizirali politične tekste, jih kategorizirali ter vzporedno s tem uvrstili v najbolj pogoste tematske sklope. Vsako kategorijo smo podkrepili z nekaj primeri verzov (če bralec

želi vpogled v ostale primere, jih lahko pridobi pri avtorici naloge. Gradivo je namreč preobsežno, da bi ga lahko vključila v prilogo.)

Opozorim naj še, da je kategorizacija relativna v smislu pripadanja posameznih idej v izključno eno od kategorij. Le-te se namreč medsebojno prepletajo in dopolnjujejo in zato posamezno sporočilo lahko pripada dvema ali celo več kategorijam.

Ugotovitve in kategorizacija:

Po pozornem poglobljenem branju tega dela naše populacije sem v drugi fazi raziskave prišla do naslednjih ugotovitev:

1. vsako besedilo je v celoti posvečeno izključno politični kategoriji in se ne prepleta s kakšno drugo kategorijo;
2. besedila politični sistem obravnavajo neposredno; zelo malo je tekstov, ki bi se skrivala za metaforami. Bralca in oblast nagovarjajo brez sence dvoma, da gre za politično kritiko. Velikokrat do te mere, da uporabljajo za izražanje gneva psovke, npr. "/.../ nadjite drugog, ko vas jebe. / Ja sam budala samo za sebe." (Riblja Čorba, Dvorska Budala, album Istina, PGP RTB) ali "/ž/ivi bili, živi bili / imbecili i debili. / Blago tebi, blago meni, / unišćiće nas kreteni " (Riblja Čorba, Tu nema boga, nema pravde, album Osmi nervni slom, PGP RTB) ali pa Azrin More pricks than kicks na albumu Zadovoljština: "/.../ samo da se sačuva vlast, / jednom slava, drugom mast. / Moj goli prik / sam protiv svih /.../" ;
3. razen dveh besedil, ki pripadata skupini Bijelo Dugme, so vsa ostala besedila zelo negativno nastrojena do političnega sistema.

Kritika v besedilih se osredotoči predvsem na naslednjih pet lastnosti političnega sistema, naštetih po vrsti od najbolj do najmanj zastopane:

- a) politično stanje v državi (27,7 %),
- b) odnos oblasti do državljanov (21,5 %),
- c) vprašanje svobode in cenzura (20 %),
- d) družbeno-ekonomsko stanje v državi (17 %),
- e) odnosi med jugoslovanskimi narodi (13,8 %).

Poglejmo, katere kritične momente vsebuje posamezna kategorija.

a) Politično stanje v državi pesmi obravnavajo z uporom in zaskrbljenostjo ter izražajo sledeča opazanja in dogajanja v državi: paranoičen strah oblasti pred potencialnimi opozicijami; bolešno varovanje obstoječih institucij; škodljiv trend vse večje centralizacije države; usodno sodelovanje vojske in policije in njuna prevelika vloga; prevelik poudarek na formalni vlogi ustav in zakonov in stroge sankcije za prekrške; pisanje zakonov za zaščito lastnega hrbta in oblastniki kot nikoli kaznovana zaščitena vrsta; obsojanje komunistične partije zaradi manipulacij in nepripravljenosti na konkretno delovanje ter nesposobnosti empatije; njena skorumpiranost, zbirokratiziranost; grob prepad med ustavno teorijo in vsakodnevno prakso; prehitro menjavanje funkcionarjev in njihovo samovoljno odstavljanje; samozadostnost vojske in njeni obredi v dokazovanje lastne moči; okostenelost in nepripravljenost na spremembe itd.

Nekaj primerov verzov:

"/v/ojska vrši obrede
u čast svoje pobede.
Troše naše zarade,
da naprave parade /.../
Napisali ustave,
da mozak zaustave.
Napisali zakone,
da se bolje zaklone /.../" (Riblja čorba, Južna Afrika 85 (Ja ču da pevam), album Osmi nervni slom PGP RTB.)

"/š/ta će mi parče hartije
Gde piše da sam član mafije?
Pa makar jebao čvorka,
makar mi sledila čorka.
Neču da budem član mafije /.../
Ja bi sve mafijske drugove
pravo u fabričke krugove,
da malo osete strugove
ili na njivu za plugove.
Neču da budem član mafije /.../" (Riblja čorba, Član mafije, album Ujed za dušu 1987, PGP RTB.)

"/.../ vesela koalicija -
vojska i policija /.../" (Riblja Čorba, Snage opozicije, album Istina, 1985, PGP RTB.)

"/n/aš soliter je veselo zdanje,

talasa masa, ljulja ga stalno.

Sad je doveden u prizemno stanje,

al zamišljen je samo monumentalno

Takvog nema na svetu okruglom:

fasada drži, a temelji klize /.../” (Đorđe Balašević, soliter, album Panta Rei, 1988, Jugoton.)

b) Odnos oblasti do državljanov: neprimerno obnašanje oblasti leti predvsem na pretvarjanje in sprenevedanje; izkoriščanje in izigravanje ljudi za lastno korist; načrtno zaviranje intelektualnega razvoja in prisiljevanje povelečevanja državnih simbolov; zapravljanje denarja državljanov za nepotrebne protokole; laganje v sodnih postopkih in neizpolnjevanje obljub itd.

Nekaj primerov verzov:

”Sve potpisnike peticija

čeka inkvizicija /... /

Čuvajmo institucije,

vršimo egzekucije /.../” (Riblja čorba, Snage opozicije, album Istina, PGP RTB.)

”/s/lede me lica koja govore-

oni su zločesti po pravilu.

Prilično lepo maltretiraju,

o bato bato, eliminiraju /.../” (Đorđe Balašević, Sve je otišlo u Honduras, album Bezdan, 1986, Jugoton.)

”/t/u nema boga,

nema pravde

i zato odlazim odavde.

I nas će ko naše očeve

zbog viših ciljeva nabiti na kočeve. /.../” (Riblja čorba, Tu nema boga, album Osmi nervni slom, 1986, PGP RTB.)

c) Relativnost svobode in vprašanje cenzure: pesmi, ki pripadajo tej kategoriji, izražajo enormno mero strahu in želje po svobodi. Govorijo o dušenju demonstracij in prepovedi podpisovanja peticij; potrebi po izhodu iz države; o pomanjkanju privatne sfere (ekonomske in osebne) in nezmožnosti vplivanja posameznika na lastno usodo; o nenehnemu strahu pred ”velikim bratom” in prisluškovanjem; o preveliki vlogi nadzora; o informativnih razgovorih, racijah, pretepanju, zapiranju; o skrbnih evidencah o intelektualcih in delikventih itd.

Nekaj primerov verzov:

"/v/ukovi zavijaju i reže.
Lepa moja čuti, ne galami,
svi pametni odavno već beže,
samo mi smo tu ostali sami /.../" (Riblja čorba, Crvena su dugmad pritisnuta, album Ujed za dušu, 1987, PGP RTB.)

"/t/iho, reko sam joj tiho,
da ne čuje niko,
da ne čuju susjedi.
Glasno, ne govori glasno-
zar ti nije jasno,
da su kao KGB?" (Prljavo kazalište, Prisluskuju nas susjedi, album Zaustavite Zemlju, 1988, Suzy.)

"/.../ Šuti dušo- bolje je.
Zašto tražiš nevolje?
Hoćeš da nas razdvoje?
Zar ne čitaš novine? /.../
I bolje pjevaj "bla, bla, bla,
jer to nikog ne dira,
pa će da te sviraju
po cijeli dan na radiu. /.../" (Parni valjak, Ovce, album Sjaj u očima, 1988, Jugoton.)

"/.../ I stara kaže "Dragane, šuti!
Skrati jezik – mogu te čuti!" /.../" (Zabranjeno pušenje, Dan republike, album Pozdrav iz zemlje Safari, 1987, Diskoton.)

"/n/a usta hanzaplast,
da ne ogovaraš vlast /.../" (Riblja čorba, Orao, album Ujed za dušu, 1987, PGP RTB.)

"/.../ i sve što nesme da se kaže
ja provučem kroz šansonu /.../" (Đorđe Balašević, Šansona, album Panta Rei, 1988, Jugoton.)

d) Družbeno-ekonomsko stanje v državi govori o težki situaciji z namenom dosega stabilizacije in pomanjkanju izbora osnovnih človeških dobrin; o revščini in mešanju politike v šolski sistem; o zmedi vrednot in naraščajočem nacionalizmu ter sprenevedanju itd.

Primeri.:

"/v/ečera je gotova,
ima puno otrova.
Svi jedemo splačine
na različite načine. /.../
Radnici i radnice,
ne budite gladnice-
uvek ima kolko treba
govana i hleba. /.../" (Riblja čorba, Južna Afrika 85 (Ja ču da pevam), album Osmi nervni slom, 1986, PGP RTB.)

".../ I stara kaže " Jesi normalan, Dragane?

Zatvaraj prozore - ne radi grijanje /.../ " (Zabranjeno pušenje, Dan republike, album Pozdrav iz zemlje Safari, 1987, Diskoton.)

e) Odnos med narodi v pesmih sporoča željo po povezanosti in prijateljstvu ter strah pred nacionalizmom. Sporočilnost zadeva boj narodov za dominacijo in opozarjanje na isto "kri" in složnost; obsojanje obstoja JNA in poudarjanje univerzalne potrebe po prijateljstvu; žrtvovanje za kateregakoli jugoslovanskega prijatelja in obsojanje pobijanja Albancev na Kosovu; obsojanje federalnega naraščajočega trenda turbo-folk glasbe, bazirane na nacionalizmu; opozarjanje na pojav geografskega začrtovanja mej itd.

Na primer:

".../ čovjeka do čovjeka,

ruku da za svakoga /.../

Bilo Stambol, Pešta Bečlija,

svi su ljudi ovde isti /.../ " (Plavi Orkestar, Stambol, Pešta, Bečlija, album Soldatski bal, 1985, Jugoton.)

".../ Svako pleme crta svoju granicu,

svi bi hteli svoju stranicu.

Tope se snovi kao sante,

Komandante. /.../ " (Đorđe Balašević, Requiem, album Panta Rei, 1988, Jugoton.)

".../ A na šestom nadstropju

neki skupovi tužni.

Oni se ne družu sa nama -

mi smo suviše južni. /.../ " (Đorđe Balašević, Soliter, album Panta rei, 1988, Jugoton.)

Pregled pesmi v dimenziji časa kaže na to, da se je število politično angažiranih pesmi vsako leto razen zadnjega povečevalo. Iz leta 1985 v 1986 je njihov delež narasel kar za 133%, v letu 1987 pa za 14%. V letu 1988 je odstotek politično angažiranih pesmi poskočil kar za 75% in v naslednjem, zadnjem letu upadel za kar 86%. Temu pripomore tudi dejstvo, da je bilo denimo v letu 1988 izdano tudi dvakrat več albumov kot leta 1989.

Zanimivo je tudi, da Tita nobena od pesmi direktno ne omenja. O njemu na očitajoč način pojejo Azrina "Tko to tamo pjeva", Balaševićev "Requiem" in "Nedelja kad je otišo Hase" Zabranjenega pušenja. Očitno je, da kljub temu, da je sistem Tita branil (v času njegove smrti in dolgo po njej se

je na radiu npr. vrtela le klasična glasba), to ni motilo nikogar. Besedila obsojajo predvsem vojsko, policijo ter nerealen sistem, ki se ne drži obljub in socialističnih vrednot, ki jih je postavil sam.

Družbeno-politična dimenzija nosi iste značilnosti kot politična, vendar z nekaterimi razlikami. Analiza 34-ih pesmi z družbeno-politično tematiko je pripeljala do ugotovitve, da sporočajo iste težave ter izražajo iste vrednote kot politično-angažirane. Razlika od prejšnjih je v tem, da to počnejo bolj metaforično, mehko in v povezavi z ostalimi tematikami. To sporočajo bolj v obliki zgodbe, medtem ko politične to počnejo z dialogom ali kar direktnim nagovorom poslušalca in oblasti. Število družbeno-političnih tekstov se je z leti zmanjševalo obratno sorazmerno z ožje političnimi.

Primer:

"/p/od budnim okom mi smo odrasli,
da ne bi griješili .

Šezdeset osme još premali,
da bi je shvatili.

Od nas niko nema hrabrosti

za sutra pitati /.../ " (Prljavo kazalište, Pod sretnom zvjezdom mi smo rodjeni, album Zlatne godine, 1985, Jugoton.)

8. INTERPRETACIJA IN ZAKLJUČEK

Rock glasbeniki Jugoslavije so v času njenega akutnega razpadanja nedvomno opravljali funkcijo glasnika naroda kot opozicije oblasti. Državljeni se namreč v strahu pred členi kazenskega zakona niso upali upirati in javno preveč pritoževati. Če primerjamo literaturo, ki obravnava družbeno-političen razpad SFRJ, ugotovimo, da (na konkretniji način) govori o istih problemih, ki jih sporočajo glasbena besedila, napisana pred njenim razpadom. Potrdili smo torej tezo, da glasbeni teksti avtentično postavljajo zrcalo družbenemu obdobju, v katerem so bili napisani in lahko zavzamejo mesto neke vrste kulturne literature.

Pisci in izvajalci besedil so bili v svojem početju nedvomno pogumni. Izpostavljali so teme, s katerimi so se politiki bali soočiti ali spopasti. Ena takih je zagotovo bila denimo rak rana Jugoslavije, Kosovo. Izpostavljanje takšnih tem je bilo tvegano za kariero politikov, katero je, na simbolni ravni, namesto njih tvegala glasbenik- npr. Đorđe Balašević v svojem tekstu albuma Bezdani "Ne lomite mi bagrenje" in Bajaga v "Rimljani". S takšnimi dejanji je glasba kot medij nedvomno kreirala vzporedno javno mnenje ter opravljala funkcijo "javne katarze".

Na začetku naloge sem izrazila močen dvom, da se bodo rock glasbeniki na račun upora politikom odrekli kapitalističnemu glasbenemu kolesju in tvegali svojo popularnost. Pa vendar smo ugotovili, da so postavili na kocko lastno napredovanje, nekateri so ga tudi za določen čas celo bili prisiljeni prekiniti. Niso se torej odločili za vpetost v uspešno pot v igri kapitala, temveč za igranje vloge močne alternative komunistični oblasti. Niso se odločili za snemalne ure v težko dostopnih studiih, temveč za prepoved predvajanja na radiu. Niso prepevali hvalnic Titu, ampak so grobo kritizirali njegovo zapuščino. Bili so glas ljudstva, ki je želelo stopati po poti socializma v zastavljeni obliki, zato so se pogumno postavili po robu njegovi izkrivljeni podobi.

Spraševali smo se tudi, katere vrednote je glasba izražala. Podtalno je komunicirala ravno tiste, ki so jih vodilni postavili, pa jih niso izpolnjevali. Pisci kot predstavniki državljanov so želeli živeti solidarnost, samoupravljanje, in ostale socialistične vrednote, o katerih je oblast le govorila. Dognali smo tudi, da o teh vrednotah direktno večinoma niso prepevali v smislu, da bi jih omenjali.

Ker jih je že oblast imela polna usta na vsakem koraku, so jih izražali posredno- s prstom so kazali na tiste, ki so pravila in vrednote postavili in so jih v praksi kršili. Opozarjali so tudi na globok prepad med teorijo in prakso.

Ne le, da so se odločili za upor v času železnega komunizma, ko so bili opeharjeni za možnosti ustvarjanja, to so počeli, kot smo ugotovili, celo iz leta v leto bolj direktno. Naša raziskava je pokazala, da se je odstotek neposrednega nagovora povečeval na račun zmanjševanja mehkega namigovanja. Skupine, ki so se prej poigravale z metaforami, so dobivale vse večji pogum. Kot prvo je svoj prispevek nedvomno dal pojav novega vala in punka, kot drugo pa je oblast vse manj pozornosti posvečala glasbenim pojavom, ker je bila prezaposlena sama s seboj. Zato se je cenzura zmanjševala, kar so opazile tudi glasbene skupine in to s pridom izkoristile. Tretjič, nekatere glasbeni izvajalci so najbrž ugotovili, da lahko napredujejo na lestvici popularnosti, če pokažejo določeno mero junaštva, saj se je njihova ciljna publika, mladi, očitno s tem identificirala. Četrto, verjamem, da so glasbeniki pri neuspešnosti vplivanja z besedili na oblast samo, nase skušali opozoriti z bolj direktnimi, velikokrat tudi žaljivimi besedami. Če že ne oblasti, so v medijski vojni pridobili pozornost velikega dela državljanov, ki je tudi sama zato vse bolj opažala početje vodilnih politikov. Petič, po besedah yurockovskega glasbenika v mojem intervjuju je prepoved izražanja negativnih čustev do države sprožila še večjo željo po prepovedanem in s tem še dodatno stimulirala glasbeno srenjo, da se zoperstavi. Še več, avtorji so iskali nove in nove stranpote v izražanju in s tem dosegali vse višji nivo glasbene lirike.

Zanimiva je tudi opazka avtorja Ivana Ivačkovića v biografiji Bajage "Obe strane jastuka", da so ključni provokatorji ravno sinovi oficirjev JLA, npr. Bora Đorđević, Bajaga, Džoni Štulić, Goran Bregović, Boris Bele itd. Avtor pravi, da je dejstvo, da oficirska disciplina, četudi se ne vsiljuje nasilno, najde svojo protiutež v uporu, ki pa ima v rocku svoj najbolj plemenit izraz.

Na začetku diplomske naloge sem predvidevala, da bodo sporočila izražena na latentni lirični ravni- vprašala sem se, kako daleč bodo skupine sploh šle v svoji direktnosti. Po analizi sem spoznala, da so šli tako rekoč "do konca". Oblast, policijo, vojsko in ostale predstavnike režima so žalili in kleli za ceno tveganja lastne usode in usode glasbene skupine.

Seveda je bila neposrednost sporočanja odvisna tudi od pozicioniranja glasbene skupine na trgu oz. od stila njihovega tekstopisca. Naša populacija obsega namreč zanimiv razpon v odnosu do oblasti.

Plavi Orkestar in Bijelo Dugme (obe sta bošnjaški skupini) sta sodili v koncept jugoslovanstva. Jugoslavijo sta branili in njene politike nista obsojali. Bijelo Dugme je bilo, na primer, celo že na začetku kariere poklicano, da poje Titu za novoletno noč. Te pozitivne korelacije z oblastjo se je osvobodilo šele malo po pojavu novega vala. Plavi orkestar je svoje koncerte, denimo, začel z Internacionalo in tudi sicer uporabljal partizansko in socrealistično ikonografijo. Parni valjak je imel npr. le eno pesem, uperjeno proti oblasti, ostale skupine pa so drezale v sistem neprimerno močnejše. V tem je absolutno prednjačil avtor Riblje Čorbe Bora Đorđević, ki je bil celotno glasbeno pot vztrajno v sporu in boju z mediji in oblastjo, ker je izražal svoj globok gnus do političnega dogajanja z vsak dan novimi kletvicami.

Kako pa je publika, ki je kupovala plošče, reagirala? Takšne in podobne raziskave so velika črna luknja v prostoru jugoslovankega glasbenega trga. Raziskave na te teme ne obstajajo, povratne informacije s tržišča pa so bile slabe in neobdelane. V Jugoslaviji ni obstajala niti ena na tržišču zasnovana, verodostojna in redna top-lestevica.

Jugoslovanška oblast je imela do rocka shizofren odnos. Po eni strani je imela rock za subverzivno delovanje, saj je bilo skozi njega osvobojeno ravno to, kar naj bi bilo potisnjeno pod pritiskom splošno sprejetih družbenih norm, na drugi strani pa je rock formalno dopuščala. Na tem primeru naj bi se namreč dokazala njena demokratičnost in tolerantnost.

Dokazali smo, da je kultura konfliktno polje in da so njeni akterji posebej senzibilni za družbeno-politična dogajanja. Dokazali smo, da je popularna glasba (in glasba nasploh) neverjetno vpliven množični medij, vzporedno javno mnenje ter glas ljudstva v času družbeno-političnega dogajanja; ko pa je le-to izrinjeno v preteklost, postane glasba avtentična literatura tega obdobja. Njena besedila kor rock lirika ne le da odražajo in kljubujejo vrednotam obdobja, ampak jih s kreativno uporabo jezika tudi aktivno spreminjajo ter napovedujejo nove vrednote neke "nove družbe". In bolj je tekstopisec tržno popularen, bolj njegova ideologizirana beseda lahko določa odnos poslušalca do stvari, idej, vrednot in predmetov ter tako bolj spreminja dejanskost. Nova dejanskost pa je zopet prvi člen spirale ponovnega vrednotenja glasbenikov in cikličnega odvijanja zgodovine. To je najbrž le del argumentov zakaj je potrebno popularno glasbo uvrstiti v resno družboslovno raziskavo in obravnavo v sklopu množičnih medijev.

Glasba in politika sta torej nedvomno povezani. In če je rock v osemdesetih v Jugoslaviji doživel svoj vrhunec, je z razpadom države umrl tudi sam. Nova politična oligarhija, ki jo je zastopal Milošević, je odprto prezirala mestni duh in podpirala kavarno in novoskladane folk narodnjake. Ti so dobivali privilegirano obravnavo in udarne termine na državnih in lokalnih TV postajah. Po besedah skladatelja Zorana Hristića je šlo za sistematsko poneumljanje naroda, s katerim bi bilo lažje manipulirati. Rock glasbeniki pa so odbili služenje uradni propagandi- ali so se umaknili in molčali, ali pa so odkrito blatili režim, kar v Srbiji, na srečo (in hkrati nesrečo), počnejo še sedaj. Glasba in človek delita namreč skupno lastnost- ne izgubita, če padeta. Izgubita, če se nehata boriti.

Ob zaključku se vedno ozremo na začetek, da pregledamo in ocenimo pot, ki smo jo prehodili, da vidimo, ali smo se približali ciljem, ki smo si jih zastavili.

Naš prvi cilj je bil podati nekatere nove poglede na pojave in procese, ki so del našega vsakdana in o katerih ozadju se navadno sploh ne vprašujemo.

Drugi cilj je bil preveriti hipotezo, do katere so nas pripeljala teoretična razmišljanja, na empiričnem gradivu z uporabo analize vsebine.

Marsikateri strani problema smo se le dotaknili. Veliko več bi bilo treba povedati o ozadju posameznega glasbenega izvajalca- tako bi njegova besedila bralec lažje razumel.

Veliko bolj bi morali argumentirati tudi umestitve posameznih pesmi k posamezni kategoriji in semiološke lastnosti posameznega teksta. Koristno bi bilo nadaljevati tudi v analiziranju vsebinskih sklopov posameznih kategorij in vključiti v obravnavo tudi ostale, bolj garažne skupine, ki so bile takrat šele na svojem začetku, pa vendarle v kvaliteti na nivoju najbolj prodajanih. Zanimivo bi bilo popularni rock primerjati z ostalimi zvrstmi v domeni angažiranosti in v dimenziji časa.

Lahko bi odpirali še nove in nove hipoteze, opozarjali na nove in nove probleme, toda s tem bi presegli osnovni cilj, ki smo si ga zadali- zaorati ledino.

Če je pričujoče diplomsko delo vsaj vzpodbudilo nova razmišljanja in je lahko vsaj delno izhodišče za kako drugo delo, sem dosegla svoj namen.

9. PRILOGE

IZVAJALEC	NASLOV ALBUMA	LETO	ŠT. PESMI	SKUPAJ	LJUB.	DRUGO	D-P	POL.
BAJAGA	Sa druge strane jastuka	85	11	29	4	6	1	0
	Jahači magle	86	9		4	2	2	1
	Prodavaonica tajni	88	9		7	0	2	0
Skupaj:					15	8	5	1
AZRA	It aint like in the movies...l	86	47	87	19	22	6	0
	Balkanska rapsodija	88	29		17	7	2	3
	Izmedju krajnosti	87	11		6	3	1	1
Skupaj:					42	32	9	4
PRLJAVO KAZALIŠTE	Zlatne godine	85	9	19	5	2	2	0
	Zaustavite zemlju	88	10		7	1	0	2
Skupaj:					12	3	2	2
LAČNI FRANZ	Na svoji strani	86	8	23	4	1	2	1
	Sirene tulijo	87	7		2	1	1	3
	Tiha voda	89	8		2	5	1	
Skupaj:					8	7	4	4
RIBLJA ČORBA	Istina	85	10	41	4	4	0	2
	Osmi nervni slom	86	10		3	3		4
	Ujed za dušu	87	11		7	1		3
	Priča o ljubavi obično ...	88	10		5	1	1	3
Skupaj:					19	9	1	12

PLAVI ORKESTAR	Soldatski bal	85	11	36	8	2	1	0
	Smrt fašizmu	86	13		12	1	0	0
	Sunce na prozoru	89	12		10	2	0	0
Skupaj:					30	5	1	0
PARNI VALJAK	Pokreni se	85	9	26	9	0	0	0
	Andjeli se dosadjuju	87	8		8	0	0	0
	Sjaj u očima	88	9		6	1	1	1
Skupaj:					23	1	1	1
ZABRANJENO PUŠENJE	Dok čekaš sabah sa ...	85	10	38	4	5	1	0
	(dvojni)	85	8		3	2	2	1
	Pozdrav iz zemlje Safari	87	10		4	2	3	1
	Male priče o velikoj ljubavi	89	10		3	3	2	2
Skupaj:					14	12	8	4
BIJELO DUGME	Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo	86	9	18	6	2		1
	Čiribiribela	88	9		8			1
Skupaj					14	2		2
ĐORĐE BALAŠEVIĆ	OO3	85	10	38	5	5	0	0
	Bezdan	86	10		4	4	1	1
	Panta rei	88	9		3	1	1	4
	Tri posleratna drugova	89	9		4	4	1	0
Skupaj:					16	14	3	5
SKUPAJ				355	193	93	34	35

Tabela 7.1.: Rezultati pogubljenega branja: umestitev besedil v kategorije

Opomba:

Intervjuja s srbskim glasbenim kritikom Petrom Janjatovičem in pevcem glasbene skupine Zabranjeno pušenje Sejom Sexonom se nahajata na glasbenem nosilcu in v pisni obliki pri avtorici naloge.

Prav tako se nahaja pri avtorici vseh 355 analiziranih besedil, ki jih je bilo zaradi preobsežnosti nemogoče vključiti v prilogo, še posebej s svojimi prevodi v slovenščino.

10. LITERATURA IN VIRI

10.1. LITERATURA

1. Alasmutari, Pertti (1995): *Researching culture: qualitative method and cultural studies*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delphi.
2. Barker, Chris (2000): *Cultural Studies, Theory and Practice*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delphi.
3. Debeljak, Stankovič, Tomc, Velikonja (2002): *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Študentska založba, Ljubljana.
4. Ezzey, Douglas (2002): *Qualitative analysis: practice and innovation*. Routledge, London.
5. Frith, Simon (1986): *Zvočni učinki: mladina, brezdelje in politika rock and rolla*. Tiskarna Novo mesto, Novo mesto.
6. Miller, Toby, Alec McHoul (1998): *Popular Culture and everyday Life*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delphi.
7. Neuendorf, A. Kimberly (2002): *The content analysis guidebook*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delphi.
8. Shuker, Roy (1994): *Understanding Popular music*. Routledge, London-New York.
9. Silverman, David (1994): *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delphi.
10. Splichal Slavko (1990): *Analiza besedil: statistična obravnava jezikovnih podatkov v družboslovnih raziskavah*. FSPN raziskovalni inštitut, Ljubljana.
11. Storey. John (1996): *Cultural Studies & The Study of Popular Culture: theories and methods*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
12. Storey John (1996): *What is Cultural Studies?*. Arnold, London.

10.2. VIRI

10.2.1. GLASBENI VIRI

1. Azra, *It aint like in the movies at all* (trojni). Diskoton, 1986.
2. Azra, *Prodavaonica tajni*. Diskoton, 1987.
3. Azra, *Balkanska rapsodija* (dvojni). Jugoton, 1989.
4. Bajaga, *Sa druge strane jastuka*. PGP RTB, 1985.
5. Bajaga, *Jahači magle*. PGP RTB, 1986.
6. Bajaga, *Prodavaonica tajni*. PGP RTB, 1988.
7. Balašević, Đorđe, *003*. PGP RTB, 1985.
8. Balašević, Đorđe, *Bezdan*. Jugoton, 1986.
9. Balašević, Đorđe, *Panta rei*. Jugoton, 1988.
10. Balašević, Đorđe, *Tri posleratna druga*. Jugoton, 1989.
11. Bijelo dugme, *Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo*. Kamarad – Diskoton, 1986.
12. Bijelo dugme, *Čiribiribela*. Kamarad – Diskoton, 1988.
13. Lačni Franz, *Na svoji strani*. Helidon, 1986.
14. Lačni Franz, *Sirene tulijo*. Helidon, 1987.
15. Lačni Franz, *Tiha voda*. Helidon, 1989.
16. Parni valjak, *Pokreni se*. Jugoton, 1985.
17. Parni valjak, *Andjeli se dosadjuju*. Jugoton, 1987.
18. Parni valjak, *Sjaj u očima*. Jugoton, 1988.
19. Plavi orkestar, *Soldatski bal*. Jugoton, 1985.
20. Plavi orkestar, *Smrt fašizmu*. Jugoton, 1986.
21. Plavi orkestar, *Sunce na prozoru*. Jugoton, 1989.
22. Prljavo kazalište, *Zlatne godine*. Jugoton, 1985.
23. Prljavo kazalište, *Zaustavite zemlju*. Suzy, 1988.
24. Riblja čorba, *Istina*. PGP RTB, 1985.
25. Riblja čorba, *Osmi nervni slom*. PGP RTB, 1986.
26. Riblja čorba, *Ujed za dušu*. PGP RTB, 1987

27. Riblja čorba, *Priča o ljubavi, obično ugnjavi*. PGP RTB, 1988.
28. Zabranjeno pušenje, *Dok čekaš sabah sa šejtanom* (dvojni). Jugoton, 1985.
29. Zabranjeno pušenje, *Pozdrav iz zemlje safari*. Diskoton, 1987.
30. Zabranjeno pušenje, *Male priče o velikoj ljubavi*. Diskoton, 1989.

10.2.2. ČLANKI IN PRISPEVKI

31. Denski W. Stan (): Popular Music and Communication (v: Music, Musicians and Common Language Communication)
32. Pasuljević, Maja (2003). " Oteto od zaborava - Kako su se pankeri borili protiv Njih ". Status, št. 11, str. 14 – 23.
33. Ramet, Sabrina Petra (1994). " Shake, Rattle and Self-management: Making the Scene in Yugoslavia" (v: Rocking the State: Rock Music and Politics in eastern Europe and Russia, Westview press Boulder-San Francisco-Oxford.)
34. Stankovič, Peter (2001): " Appropriating 'Balkan': Rock and Nationalism in Slovenia. " Critical Sociology, vol. 27, no. 3, str. 98-115. Brill Academic Publishers, Boston, Leiden, Cologne.
35. Janjatović, Petar (2003). " Vodič kroz istoriju angažovane rock muzike ". Status, št. 11, str. 25 – 36.
36. Kovič, Brane (2003). " Bebavi cenzorji ", Mladina, št. 17, str. 61.

10.2.3. MONOGRAFIJE

37. Bennett, Tony (1998): Culture: a reformer's Science. Sage, London, Thousand Oaks, New Delphi.
38. Dragnich, N. Alex (1995): Yugoslavia's disintegration. East European monographs, Boulder.
39. Horvat, Branko (1989): ABC jugoslavenskog socializma. Globus, Zagreb.
40. Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije (1985): Podkulture 1.
41. Ivačković, Ivan (1997): Sa druge strane jastuka: priča o Bajagi & Instruktorima. Centar za geopoetiku, Beograd.

42. Janjatović, Petar (1994): Pesme bratstva i detinjstva, antologija rok poezije SFR Jugoslavije 1967-1991. Čip,
43. Janjatović, Petar (2001): Ilustrovana ex Yu rock enciklopedija. Prometej, Novi Sad.
44. Magaš, Branka (1993): The destruction of Yugoslavia: tracking the Break-up 1980-92. Verso, London-New York.
45. Mamula, Branko(2000): Slučaj Jugoslavija. CID Podgorica, Podgorica.
46. Mesec, Blaž (1998): Uvod v kvalitativno raziskovanje. Visoka šola za socialno delo, Ljubljana.
47. Miladinović, Milan (1976): Moralne vrednosti u udruženom radu. Privredni pregled, Beograd.
48. Pečjak, Vid (1990): Kako se je podrł komunizem: psihosocialna analiza dogodkov v nekdanjih in sedanjih socialističnih državah. Samozaložba, Ljubljana.
49. Štulić, Branimir Johnny (1994): Nemam više ni s kim a ni protiv koga: biografija & intervju & poezija. Biblioteka Heroina, Subotica.
50. Tomc, Grega (1994): Profano: kultura v modernem svetu. Študentska organizacija Univerze, Ljubljana.
51. Vreg, France (2000): Politično komuniciranje in prepričevanje: komunikacijska strategija, diskurzi, prepričevalni modeli, propaganda, politični marketing, volilna kampanja. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
52. Životić, Miladin (1969): Čovek i vrednosti. Prosveta, Beograd.
53. Žikić, Aleksandar (1999): Fatalni ringišpil: hronika beogradskog rokenrola 1959-1979. Geopoetika, Beograd.

10.2.4. ZAKONI

54. Kazenski zakonik Socialistične federativne republike Jugoslavije (1976). Uradni list SR Slovenije, Ljubljana.
55. Kazenski zakon SFR Jugoslavije in Kazenski zakon SR Slovenije (1982). Uradni list SRS, Ljubljana.

10.3. INTERNI VIRI

56. Intervju z glasbenim kritikom Petrom Janjatovićem v Beogradu, dne 19. 4. 2003 v Domu omladine

57. Intervju s sedanjim pevcem (in prejšnjim kitaristom) Zabranjenog pušenja, Sejom Sexonom v Ljubljani, dne 18.4. 2003

58. Pogovor z basistom skupine Haustor, Davorjem Rundekom v Novem sadu, dne 4.7.2003

