

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

TOMAŽ LOVREC-PURIĆ

POPULARNA GLASBA IN RAZPAD SFRJ

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2004

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

TOMAŽ LOVREC-PURIĆ

Mentor: izr. prof. dr. MITJA VELIKONJA

POPULARNA GLASBA IN RAZPAD SFRJ

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2004

Kazalo

Uvod.....	1
1. Politične in družbene razsežnosti glasbe.....	4
2. Kultura, jezik, izobraževanje in politika od 1918 do 80-ih let 20. stol.	12
3. Jazzovski začetki jugoslovanske zabavne glasbe.....	19
4. Jugoslovanska popevka.....	25
5. Jugoslovanski pop-rock do 80-ih.....	29
6. Glasba in politična kriza v 80-ih.....	39
7. Nadvlada primitivizma – disko folk.....	46
8. Primitivna scena in "novi primitivizem".....	51
10. Devetdeseta: smrt Jugoslavije.....	55
11. Glasbena scena med in po vojnah.....	62
12. Zaključek.....	69
13. Viri in literatura.....	73

Uvod

Vsak posameznik, vsaka družba, država pa tudi glasbena zvrst je v svoji sedanjosti vidno in nevidno močno zaznamovana s svojo zgodovino. Brez razumevanja zgodovine in tradicije ne moremo popolnoma razumeti sedanjosti. Če hočemo razumeti trende, stile in zvrsti, ki se danes dogajajo v popularnih glasbenih zvrsteh v državah na področju bivše Jugoslavije, je potrebno razumeti tudi razvoj popularne glasbe tega prostora in širšega konteksta, v katerem se je popularna glasba razvijala od svojih porodnih krčev po koncu druge svetovne vojne dalje.

V svoji diplomski nalogi sem združil temi, ki sta me spremljali skozi vsa študijska leta in celo življenje – razpad Jugoslavije in (popularno) glasbo. Navidez nezdružljivi temi se z globljim pogledom v zgodovino, tradicijo in razvojem dogodkov na obravnavanem prostoru razpreta v vsej svoji prepletenosti in vzajemnim vplivom. Dejstvo, ki se nam pri tem pokaže, je, da so družbene spremembe, politika in vojne vedno bile del glasbe; in nasprotno, da je glasba vedno bila del družb(e), politik(e) in vojn(e). Posebej na Balkanu, kjer je celotno polje vidnega pomešano v navidez iracionalni svet mitičnega, je bil svet umetnosti, politike in družbenih premikov vedno neločljivo združen v težko razložljivo celoto.

V diplomski nalogi skušam popularno glasbo predstaviti skozi različne spektre luči glavnih družbeno-političnih dogodkov, ki so se na tem področju, nekoč imenovanem Jugoslavija, zgodili v skoraj 75-letni zgodovini (z vmesno pavzo med 2. svetovno vojno) skupne države sprva treh, kasneje šestih konstitutivnih, dejansko pa več desetih narodov in narodnosti. Samosvoja družbeno-politična ureditev ter prostorska in idejna razcepljenost med Zahodom in Vzhodom so popularni glasbi na prostoru bivše Jugoslavije vnesli poseben pečat. Zaznamovali in zaznamujejo jo značilnosti tako zahodnjaških kot vzhodnjaških glasbenih zvrsti – prve po zvrsti in stilu, druge po tendenci do socialne in politične angažiranosti in motivične glasbene povezanosti z ljudsko glasbo. Pisati skušam kronološko, vendar pri tem zaradi boljše preglednosti ločujem umetniške in glasbene zvrsti. Svoje pisanje osredotočam na obdobja razmaha

popularnih glasbenih zvrsti – to velja tako za popevko kot za pop-rockersko glasbo, ki jih opisujem v ločenih poglavjih, in na obdobje velike družbeno-politične krize, ki je pokojno SFRJ dotolkla v 80-ih. Pomembne politične (nove ustave) ali pa družbene dogodke (Titova smrt), ki so močnejše vplivali na omenjena obdobja, v nalogi omenjam in jih skušam predstaviti v pomenu, ki so ga kazali skozi glasbo in celotno umetnost.

V zadnji etapi jugoslovanskega življenja svojo pozornost usmerjam rastočim nacionalizmom in možni povezavi, ki jo je s popularno glasbo iz druge polovice 80-ih pri tem moč zaznati. Glasbeniki so na družbeno-politične dogodke skozi zgodovino različno reagirali. Ko je Jugoslavija kot država in ideja skozi glasbo živela v svoji veličini, je bila popularna glasba, kar se tiče reakcij na družbeno-politične spremembe, pretežno enotna. V 80-ih se je ta enotnost skrhalo in to se je v največji meri kazalo skozi oči umetnosti in glasbe. Zvrstna in stilna razvejanost, ki jo je z naglim razvojem popularna glasba dosegla v 80-ih, je bila posledica njene razvitosti. Presenetljive raznovrstnosti osmišljanja svojih realnosti in reakcije na razburkan jugoslovanski vsakdan pa so pričale o novem pluralizmu idej in deljenih mnenj, ki so v dotlejšni navidez enoten jugoslovanski prostor vnesli zmedo in nemir.

Nova situacija je v družbi in politiki dobila neslutene razsežnosti, ki so bile človeškim očem vidne šele ob razpadu SFRJ in razmahu vojn na tem področju. Takrat so se skrite povezave med nacionalizmi, politikami, družbenimi gibanji in glasbenimi zvrstmi razkrile in jasno je bilo opaziti, katere glasbene zvrsti in izvajalci podpirajo katere ideje. Nacionalistične ideje so dobile oporo v mešani zvrsti ljudsko-popularne godbe, imenovane neo-folk, pacifistično "politiko" pa je v večji meri ubrala *mainstream* pop-rockerska glasba, ki je z razpadom skupne države in gospodarskim kolapsom širšega območja izgubila svoj kulturni trg, koncertne prostore in ljudi. Redki pozivi antinacionalistov in pacifistov k miru, umirjanju napetosti in medsebojnemu sožitju so v primerjavi s pogostimi, glasnimi in prevečkrat slišanimi nacionalističnimi in šovinističnimi besedami spodpihvalcev napetosti in vojn na žalost bili pretihi. Tretji krog ljudi in glasbenikov je o kruti realnosti molčal, ni je komentiral. To se je v največji meri dogajalo v Sloveniji in taka reakcija večine politikov, umetnikov in glasbenikov je samo dokaz brezbržnosti do soljudi nekaj kilometrov južneje.

Vprašanje, ki se mi je na tem mestu od nekdanj zastavljalo, je, ali bi znani glasbeniki iz prostora bivše države s pomočjo pacifistične politike, glasnosti svojih besedil, inštrumentov, zvočnikov, sorodnih medijev, svetovnih poznanstev in ljudske mase lahko z večjo aktivnostjo v smeri antinacionalizma, strpnosti in miru bistveno pripomogli k drugačnemu razvoju dogodkov? Tudi na to vprašanje sem skušal v diplomski odgovoriti.

Logično mi je kot največja podatkovna baza za pisanje služila navedena literatura, vendar sem pomoč iskal tudi v drugih virih, ki jih ne znam in ne morem navesti. To so bili vsi neformalni pogovori, ki sem jih v svoji zdaj že skoraj desetletni profesionalni glasbeni karieri imel s številnimi glasbeniki, menedžerji, ozvočevalci in ostalimi ljudmi, ki delajo v zabavnoglasbeni dejavnosti iz Slovenije, tujine in vseh držav bivše Jugoslavije. Te pogovore omenjam, ker so močno vplivali na moje osebno mnenje in brez njih ta diplomski naloga ne bi nastala.

Zgodovina jugoslovanskih popularnih glasbenih zvrsti je prepletenost zgodb velikih glasbenih junakov bivše skupne države in še večje ideje jugoslovanstva, v katero je verjela večina udeležencev skoraj polstoletne odiseje po drugi svetovni vojni. Razpad, ki se je zgodil v začetku 90-ih, se je za vse bolj ali manj prizemljene člane popularnega glasbeno-medijskega sveta zdel kot nočna mora, ki je prekinila na videz idilične sanje sožitja in lahkega življenja. Za vse "navadne" ljudi je bilo to, kar se je zgodilo v začetku 90-ih, lahko "normalno", posledica nekih zgodovinskih sosledij tokov, ki so se morali zgoditi, tisti, ki pa so živeli v svojem, "oddaljenem" glasbenem svetu, so praktično skozi noč ostali brez skupnega življenjskega prostora in brez ljudi, ki so jih imeli radi. Mnogo skupin in solistov je naslednji dan zaradi novih nerazumljenih meja in še manj razumljenih vojn prekinilo svoje jugoslovanske turneje in še zavedali se niso, da koncerti, ki so jih imeli v načrtu odigrati, ne bodo nikoli odigrani.

1. Politične in družbene razsežnosti glasbe

Tehnologija reprodukcije zvoka in množičnih medijev je razlog, da v nobenem zgodovinskem obdobju vsakdanjega življenja ni bilo toliko glasbe kot v dvajsetem stoletju. Ta vseprisotnost glasbe je nova okoliščina, zaradi katere se je njen položaj v kulturi radikalno spremenil. Vsaka glasba je družbena in je tudi družbeno skonstruirana, njene strukture pa obstajajo skozi družbeno konstrukcijo ali dobijo pomen skozi družbeno interpretacijo. Glasba je družbeno konstruirani simbolni medij, ki izkustvenemu svetu različnih posameznikov "govori" neposredno, trenutno, konkretno in globalno. Je del družbeno konstruirane resničnosti skupin ali družb, skozi katero se manifestirajo abstraktna struktura, ideologija, vrednote, identiteta in značaj manjših skupin ali pa najširših družb (Feld in Shepherd, v Muršič, 2000: 313-314).

Glasbo percipiramo na več ravneh: na somantični, kognitivni, emocionalni in pod- ali nadzavestni. Pri učinkovanju popularne glasbe sta brez dvoma v ospredju somantična in podzavestna raven, torej ritem in pulz. Oba imata dostop do podzvesti in nas spravljata v gibanje, zato sta povezana z močjo, moč pa je politična. Glasba pa lahko učinkuje tudi v nasprotni smeri, saj je z glasbo moč politične nereda in strasti tudi umiriti. Glasba je prizorišče neprestanega političnega boja v kulturni sferi. Predvsem predelana ljudska glasba, bodisi v folklorizirani ali "preporodni folk" inačici, lahko uteleša duha skupine, skupinske solidarnosti, lahko pa sprošča tudi nacionalna in nacionalistična občutja (isto: 316-317). Nešteta dejstva potrjujejo politične uporabe in zlorabe raznih glasbenih zvrsti za bujenje in mobilizacijo nacionalističnih strasti, kar se je dogajalo tudi na področju bivše Jugoslavje od konca 80-ih let dalje in je postalo najbolj očitno med vojnami, ki so prizadele to območje v začetku 90-ih.

Mnogi družboslovci v svojih delih omenjajo politično moč rock glasbe. Pri tem gre največkrat za poudarjanje politične angažiranosti rocka v smislu spopada med državo, njenimi priveski, kapitalom ter dominantno politiko na eni strani in avtonomno sfero na drugi strani ali pa razumevanje rock glasbe kot enega izmed alternativnih načinov mišljenja nasproti uniformnosti države. Drugi avtorji menijo, da je rock preveč konservativen in eskapističen, da bi lahko bil zares angažiran, saj je že s tem, ko priznava način igre, ki ga sistem in država določata preko glasbenih založb, in deluje znotraj teh

sistemskih okvirov, konformističen in nerevolucionaren. S tema nasprotnima stališčema se odpira večno vprašanje o načinu spreminjanja sveta – od znotraj ali od zunaj, vendar te uganke v svojem pisanju ne mislim reševati.

Smiselno je poudariti osnovno težnjo pop-rock glasbe, ki jo priznava večina družboslovcev. To je stremenje k užitku. Užitek spremlja slavo, ki jo glasbeniki dosežejo s svojim delom, denar, ki ga zaslužijo s koncerti, pogodbami z glasbenimi založbami in avtorskimi pravicami ob predvajanju avtorskih pesmi, veselje, ki spremlja igranje inštrumenta ter petje zase in za vse tiste ljudi, ki na koncertu poslušajo in uživajo ob glasbi iz zvočnikov, in mnogo drugih za vsakega posameznika bolj ali manj pomembnih stvari, ki spremljajo svet glasbe. Iz naštetega lahko sklepamo, da je mišljenje glasbenikov v popularnem glasbenem svetu močno zaznamovano s komponento užitka, pa naj gre za politiko, ekonomijo, kulturo ali pa za glasbo samo. V tem smislu sledi, da je svet popularne glasbe "zasvojen" z idejami odprtosti in povezovanja, saj ti pojmi v nasprotju z izolacijo, delitvami in zapiranjem v vseh pomenih povečujejo užitek ali pa vsaj možnost doseganja užitka, pa naj bo to večanje svojega dobička zaradi večjega trga ali pa samo želja po tem, da tvojo glasbo lahko sliši in z njo uživa čim večje število ljudi.

Glede na nedvomne politične razsežnosti vsake glasbe ni presenečenje, da je velike spremembe v glasbi redno spremljal odziv dežurnih dušebrižnikov in da so – nasprotno – družbena in politična dogajanja vedno vplivala tudi na razvoj glasbe. Glasba je tako proizvajalka družbene realnosti kot njen produkt. To najbolje pokažejo obdobja velikih družbenih sprememb, ki jih v nalogi obravnavam. Glasbo kot osrednji del popularne kulture so ves čas spremljale budne oči moralističnih presojevalcev. V zgodovini je bila popularna kultura pogosto tarča cenzure, obsodbe in predpisovanja (isto: 319).

Cenzura je eden izmed načinov "komuniciranja" politike oziroma oblasti do popularne glasbe. Je del širšega jezika, ki mu pravimo kulturna politika. V ožjem pomenu je kulturna politika skrb za utrjevanje, razvoj in množičnost kulture. Bolj konkretno gre za razporeditev materialnih dobrin, olajšav in drugih materialnih in nematerialnih stvari, ki jih oblast namenja kulturi po različnih kulturnih panogah. Kulturna politika bivše Jugoslavije in vseh držav, ki so iz nje nastale, je bila in je v znamenju delitve kulture na elitne (visoke) in popularne zvrsti. Po tej delitvi so do državne podpore upravičene samo

zvrsti visoke kulture, ker naj bi bile le-te zaradi svoje nekomercialne narave nezmožne preživeti brez državne podpore. Država tem panogam kulture nudi podporo, ker so zanjo bistvene in naj bi jo v določenem smislu predstavljale. Na drugi strani velja, da popularna kultura ni upravičena do državne podpore, saj je po naravi komercialna in se s svojo tržno naravo lahko "sama preživlja". Glasba je kot del kulture tudi del teh dveh svetov. Klasična, "elitna" glasba je zaradi svoje reprezentativnosti in nekomercialne narave upravičena do državnih subvencij, vse ostale glasbene zvrsti, na čelu s popularno glasbo pa do subvencij niso upravičene.

Popularna glasba spada med tiste zvrsti kulture, ki se "same preživljajo", zato nimajo državne podpore. Politika je do popularne glasbe v manj neposrednem odnosu kot z zvrstmi klasične glasbe ravno zato, ker popularna glasba v večji meri ni del kulturne politike, ki jo oblast izvaja. Popularna glasba ostaja del kulturne politike samo v festivalskih glasbenih zvrsteh, kot so nacionalne popevke, tekmovanja za evrovizijsko popevko in podobne stvari, ker v teh primerih popevka predstavlja državo v mednarodnem prostoru in jo zato država tudi (so)financira. Ko popularna glasba ni del kulturne politike, med popularno glasbo in politiko oz. oblastjo največkrat ni nobene zveze. V zelo majhni meri se zveza vzpostavi takrat, ko je oblast totalitarna, popularna glasba pa se dotika politično in socialno angažiranih tem, ki oblast neposredno ali posredno kritizirajo in jo s svojo popularnostjo in možnostjo mobilizacije širših množic na nek način spodkopavajo. V tem primeru zvezo med oblastjo in popularno glasbo predstavlja cenzura v obliki prepovedi koncertov, infrastrukture in izdaje izdelkov politično in socialno sporne glasbe.

Delitev kulture in posledično tudi glasbe na dva svetova izvira že iz antike. V antičnem Rimu so imeli plebejsko (ljudsko) in patricijsko (vladarsko) kulturo – dva ločena svetova s svojimi značilnostmi, predstavniki in konsumenti. V srednjem veku ločimo cerkveno in ljudsko glasbo. Cerkevno glasbo je spodbujala, financirala in širila Cerkev, ljudska glasba pa je nastajala predvsem na trgih in festivalih, širila pa se je s petjem, po ustnem izročilu. V renesansi je vloga Cerkve v vsakdanjem življenju močno upadla, tudi glasba se je bolj osamosvojila. Tako smo v renesansi že imeli tri večje glasbene svetove – cerkveni, ki je ostal pod okriljem uradne Cerkve, umetniški, ki je nastajal z velikimi šolami skladanja (franko-flamska, beneška šola idr.) in so ga

financirali dvorski mecen, ter ljudsko glasbo, ki je imela svoj dom na trgih in povsod, kjer so se ljudje družili in zabavali (Primožič, 2000).

V 18. stoletju je klasicizem v klasično glasbo prinesel tržnost in popularni značaj. Racionalna klasicistična glasba je prvič v zgodovini postala odvisna od povpraševanja in naročil, saj je v veliki meri nastajala za potrebe gledališč, koncertov in ostalih prireditev. Delati za gledališče je pomenilo skladati opere, pisati za redne koncerte, kakor je večji del svoje kariere pisal Mozart, pa je pomenilo ustvarjati simfonije, suite, sonate ali pa koncerte (kot glasbeno obliko) za različne inštrumente. V romantiki se je z 19. stoletjem končalo popularno obdobje klasične glasbe in začel modernizem, ki je na glasbenem in kulturnem področju spremenil številne stvari. Elitna umetnost, ki je začela nastajati v obdobju romantike, je postala svet zase, bila je nad in pred realnostjo, rušila je uveljavljena pravila in si izmišljala nova (Primožič, 2000-2001).

Evropska kultura je svoj razcep na elitne (visoke) in popularne (ljudske) zvrsti doživela z romantiko v 19. stoletju. Ljudski umetniki so ustvarjali mimo pravil, kar je pomenilo estetski odpor do učene, izumetničene in klasicistično zasnovane umetnosti. Njihova dela so se prenašala predvsem po neformalnih kanalih (gostilnah, trgih in festivalih), zato je bila odprta vsem družbenim slojem. Na drugi strani se je visoka umetnost vse bolj zapirala ter ostajala odvisna od formalnega šolanja in kanalov prenašanja. Izolacija je prinesla finančno odvisnost od države. Do 20. stoletja je bila delitev na elitno in popularno glasbo močno zasidrana v mišljenju velike večine ljudi. Mejo med dvema glasbenima in kulturnima svetovoma so ohranjali izobraževalni sistemi in kulturne politike številnih držav.

Evropske države so svoje kulturne politike začele organizirano udejanjati v 20. stoletju. Kulturne politike so bistveno vplivale na razvoj kulture in glasbe v evropskih državah. Državni funkcionarji so kulturne politike svojih držav oblikovali v skladu s splošno sprejeto delitvijo kulture in posledično tudi glasbe na visoko in popularno. Ker se je klasična glasba v 20. stoletju močno oddaljila od vsakdanje kulture, je zaprtost v omejen družbeni sloj pomenila tudi odvisnost od državnega denarja. Funkcijo mecenov, ki so stoletja podpirali glasbenike in bili skoraj edini zaslužni za razvoj številnih glasbenih zvrsti, je v 20. stoletju prevzela država. Filharmonije, opere, gledališča ter

ostale kulturne in glasbene institucije visoke kulture so neposredno prišle na plačilno listo države.

V času komunistične Jugoslavije je oblast kulturno področje obravnavala kot podaljšek razrednega boja. Kultura in umetnost sta bili vpreženi v bitko za novega človeka (Tomc, 1994: 169). Kljub temu, da se je kulturna politika v Jugoslaviji od druge svetovne vojne do razpada države zelo spreminjala, je temeljno poslanstvo kulture po mnenju oblasti ostajalo isto. Zveza komunistov je razumela svoje poslanstvo na področju kulture kot bitko za osvobajanje človeka, za spojitev dolgoročnega interesa delavskega razreda z interesom kulturnih delavcev, za aktivnost komunistov v kulturnih skupnostih, za družbeni vpliv na vsebino in programsko usmerjanje sredstev informiranja, proti zlorabi kulture za reakcionarne protisocialistične in protihumanistične cilje itd. (Šali, v Tomc, 1994: 175-176).

Komunistična oblast v Jugoslaviji je v prvih povojnih letih še verjela, da popolnoma usmerja kulturno življenje v državi, vendar je kmalu ugotovila, da temu ni tako. Od 50-ih dalje je v Zvezi komunistov na področju kulturne politike potekal boj med liberalnejšo politiko, ki je dopuščala in s tem omogočala razvoj subkultur na čelu z rockersko subkulturo, in konservativno strujo, ki je celotno kulturno področje skušala podrediti politiki. Jugoslovanska oblast je svojo kulturno politiko popolnoma podredila delitvi kulture na dva svetova. Elitna kultura je bila preko kulturne politike povezana z oblastjo in politiko, v določenem smislu ju je tudi predstavljala. Bila je financirana s strani države, zato se je podrejala zahtevam, ki jih je oblast do nje imela. Te zahteve so bile od druge svetovne vojne do razpada države vedno manjše, saj je kulturno področje postajalo vedno bolj avtonomen sistem z lastnimi zakonitostmi, kljub vsemu pa je za visoko kulturo veljalo, da je bilo z oblastjo dosti bolj povezana kot popularna kultura.

Množična kultura na čelu s popularno glasbo ter študentskimi gibanji in subkulturami se je v Jugoslaviji razvila vzporedno s svetovnimi trendi v šestdesetih (Tomc, 1994: 175). S tem, ko ni bila del elitne kulture, je v večji meri ostala zunaj dometa kulturne politike. Vez med oblastjo in popularno glasbo, ki je gnezdila v mladinskih subkulturah, je s tem postala tanka linija prepovedi, cenzure, preganjanja na eni ter ignorance, miroljubnega sobivanja in priznavanja na drugi strani. Komunistična oblast je imela v bivši Jugoslaviji s popularno glasbo zelo specifičen odnos. Šlo je za

mešanico prepovedi in priznavanja. Prepovedi takrat, ko je oblast cenzurirala določene izdelke, ki so bili preveč politično in socialno angažirani, priznavanja pa takrat, ko je popularna glasba slavila državo ali se ukvarjala s temami, ki se oblasti in družbene ureditve niso dotikale. S cenzuro je oblast določala smernice, po katerih se je popularna glasba morala gibati, da je lahko mirno obstajala. Sobivanje je popularni glasbi in komunistični oblasti v bivši Jugoslaviji zelo dobro uspevalo. Prva, ki je iz te veze izpadla, je bila komunistična oblast, kmalu za tem pa je razpadla tudi skupna država. Popularna glasba je te spremembe preživela, vendar je tudi ona občutila močne posledice.

V samostojni Sloveniji se odnos oblasti do visoke in popularne kulture praktično ni spremenil. Oblast je nadaljevala z ločevanjem kulture na dva svetova, tako da je visoka kultura ostala in ostaja pod državnim protektoratom. V analizi slovenskega *Nacionalnega kulturnega programa* iz leta 2000 dr. Tomc ugotavlja, da so ga pisali le desno orientirani ustvarjalci in intelektualci iz kroga blizu Nove revije. Med avtorji ni bilo niti enega zagovornika interesov popularne kulture. V slovenskem *Nacionalnem kulturnem programu* je jasno operacionalizirano vrednotenje dveh glasbenih področij. Višje strukturirana glasba naj bi bila predmet muzikoloških in filozofsko-estetskih razprav, nižje strukturirana glasba (zunajumetnostna) pa je v glavnem tržno naravnana, nastaja iz zunajglasbenih namer in potreb in je zato zanimiva le kot socialen pojav. Avtorji izrečejo na glas to, kar si učitelji, kritiki, znanstveniki ali kulturni odločevalci ponavadi mislijo potihoma (Tomc, 2002: 150).

Odnos med popularno glasbo in oblastjo se je od osamosvojitve dalje zmanjšal na minimum. Družbeni podsistemi so se, kakor se za demokratično državo spodobi, dodatno osamosvojili. Kapitalistični sistem je prinesel nadvlado gospodarskega podsistema za razliko od skoraj polstoletne nadvlade političnega podsistema nad ostalimi. Cenzura je počasi izginjala, vendar se je občasno pojavljala v primerih, kjer smo jo najmanj pričakovali – na polju morale, generirala pa jo je prerojena močna Cerkev, ki je v novi državi dobila vidnejšo vlogo.

Pri nas še vedno nismo prerasli lažne dileme med državnim in komercialnim ustvarjanjem. Državno subvencioniranje naj bi izključevalo komercialnost in obratno. Problem je, da je ustvarjanje, ki nastaja in se ponuja na trgu, že avtomatično komercialno, dihotomija subvencionirane in komercialne ustvarjalnosti pa dela tihi enačaj med

komercialnim in pogrošnim (Čopič, 1998: 32). Meja med popularno in visoko kulturo ni samoumevna, ne obstaja kot nekakšno durkheimovsko družbeno dejstvo, kot nekaj, kar v okolju zaznavamo in kar na nas učinkuje, ampak je stanje, ki se neprestano vzpostavlja, ohranja in spreminja v intersubjektivnih procesih vzajemnega učinkovanja pripadnikov moderne skupnosti. To, da se meja med pop kulturo, ki gnezdi v celovitem načinu življenja in od nje relativno izolirano visoko ustvarjalnostjo tako dolgo časa ohranja, kaže na dejstvo, da to mejo trajno vzpostavljajo akterji in institucije, ki so blizu državi oz. v naši zavesti državo sploh konstituirajo (Tomc, 2002: 140).

Popularna glasba je neločljivo povezana z družbo. Medtem ko je klasična glasba v obdobju romantike izgubila stik s širšimi množicami, za popularno glasbo velja, da je vedno nastajala za množice in bila del njih. Že sam naziv te glasbe kot popularne in njena navezanost na množične medije potrjujejo dejstvo, da je popularna glasba v osnovi naravnana na najširše množice in tržišča po celem svetu. Popularna glasba je eklektična mešanica nešteti zvrsti in stilov, ki jih pod isti dežnik združujejo moderna produkcija, sodoben aranžma in tržna naravnost. Odprtost zvrsti in stilov popularne glasbe se kaže v iskanju zanimivih glasbenih elementov, ki lahko neko zvrst popularne glasbe neločljivo navežejo na določen prostor.

V popularni glasbi odseva narava in številne značilnosti neke širše družbe ali družbene skupine. Popularna glasba iz področja bivše Jugoslavije je odražala temeljno značilnost pestre družbe jugoslovanskih narodov in narodnosti – razcep med Zahodom in Vzhodom ter napetost med modernim in tradicionalnim, ki se nikoli ne razreši. V sebi je združevala spoj zahodnjaških glasbenih zvrsti in stilov z vzhodnjaško energijo družbene in politične angažiranosti ter lokalnih glasbenih elementov, ki so jo nezamenljivo locirali na svoj prostor. Ravno zaradi tega dualizma so bile številne zvrsti jugoslovanske popularne glasbe zelo posebne in v svetu zelo cenjene. Njeno kvaliteto in mednarodno popularnost so dokazovali visoke uvrstitve predstavnikov Jugoslavije na tekmovanjih za Evrovizijo in visoke ocene mednarodnih kritikov za rock, pop in festivalsko glasbo. Yu-rock je bil v sedemdesetih in 80-ih po izboru kritikov svetovnih in evropskih glasbenih revij po kvaliteti postavljen na tretje mesto, takoj za ameriško in angleško rock produkcijo (Gordy, 2000), mnogo pop-rock skupin pa je pristalo na visokih mestih istih ocenjevalcev (prim.: Janjatović, 1998).

2. Kultura, jezik, izobraževanje in politika od 1918 do 80-ih let 20. stol.

Ideja o državi vseh južnoslovanskih narodov se je med maloštevilnimi slovenskimi, hrvaškimi in srbskimi izobraženci rodila v 30-ih letih 19. stoletja. Za oblikovanje vsejužnoslovanske (jugoslovanske) narodne identite, ki bi vključevala Slovence, Hrvate, Srbe in Bolgare, so bili najbolj zagreti Hrvatje z Ljudevitom Gajem na čelu (Velikonja, 2003: 85). Bistvena stvar, ki so jo ideologi južnoslovanske države

poudarjali, je bila, da se bo nova država rodila zaradi jezikovne, kulturne in zgodovinske povezanosti južnoslovanskih narodov. Politika je bila iz začetnih debat izvzeta. Novo narodno enotnost naj bi širila predvsem kultura, jezik in izobraževanje. Na začetku je bilo za rojstvo nove države najpomembnejše nova oblika južnoslovanstva – vehementnega ideološkega zagovarjanja neke presegajoče kulture, ki bi s svojo centripetalno silo izenačila centrifugalne sile, delujoče s strani posameznih lokalnih kultur (Wachtel, 2003: 12-42). Nosilni steber nove kulture naj bi bil skupen jezik vseh južnih Slovanov. Izobraženci so menili, da so jezikovne razlike tako majhne, da se jih s pravilnim pristopom da izničiti. Kot zgled so postavljali zedinjenje Italije ali Nemčije, kjer so se v 19. stoletju pod isto državo, z istim jezikom in isto kulturo združile številne, tudi zelo različne etnične, verske, kulturne in jezikovne skupine. Južnoslovanski narodi naj bi imeli v tem smislu celo lažje delo.

Po prvi svetovni vojni se je 1. decembra 1918 rodila nova južnoslovanska večnacionalna državna tvorba – Kraljevina SHS. Politiki so kmalu po združitvi v praksi okusili velike verske, jezikovne, gospodarske in politične razlike med tremi konstitutivnimi narodi. Povsem so pozabili na glavno integracijsko silo – kulturo. Kulturna politika je bila do druge svetovne vojne v senci notranjepolitičnih nesoglasij in sporov, zato do načrtnega nastajanja nove, unitarne jugoslovanske kulture ni prišlo. Na vseh kulturnih področjih, vključno z glasbo, so v kraljevini do druge svetovne vojne bivale nacionalne kulture in ljudske glasbe, ki pa so novo državo, leta 1929 preimenovano v Jugoslavijo, samo trgale na kose, namesto da bi jo okrepjevale. Najmočnejše vezno tkivo na kulturnem področju, ki je kljub razkolom ostalo trdno, je bil srbohrvaški jezik. Ta je sicer bil izhod v sili v primerjavi z idejo o skupnem južnoslovanskem jeziku vseh treh konstitutivnih narodov nove kraljevine, vendar je pomenil trden temelj skupne države. Sprti politiki, uspešen atentat na kralja in vedno manjše mednacionalno sodelovanje znotraj države so postavili piko on i. Natrgana Jugoslavija je kmalu po napadu sil osi (Nemčije, Italije, Madžarske in Bolgarije) aprila leta 1941 razpadla v vsega nekaj dneh.

Povojna Jugoslavija je bila v znamenju predsednika Tita, enopartijske vladavine Komunistične partije in mitološkega slavljenja narodnoosvobodilnega boja. Medetnično sovraštvo, grozote ter poveljni poboji so bili s strani uradne politike pometeni pod

preprogo, politično situacijo je stabilizirala centralizacija države in koncentracija politične moči v eno samo stranko, ki je imela vse vzvode oblasti v svojih rokah. Komunistična oblast je na kulturnem področju kritizirala pokojno kraljevino, saj le-ta ni imela izdelane kulturne politike, in približno do leta 1953 vsilila centralističen in neprožen kulturni model. Prva povojna leta so bila v znamenju ustvarjanja nadnacionalne jugoslovanske kulture, ki bi opevala novo socialistično stvarnost, narodnoosvobodilni boj, rojstvo nove Jugoslavije, zgodovinsko in kulturno povezanost jugoslovanskih narodov, s katero bi se lahko identificirali vsi jugoslovanski narodi. Kasneje je bila ta zamisel opuščena, vendar ne zaradi nezmožnosti po ustvarjanju takšne kulture.

V glasbi ideja o novi kulturi s socialrealistično osnovo ni zaživela, na drugih kulturnih področjih pa je bilo ravno nasprotno – ideja se je izkazala kot uresničljiva. Dobili smo nekaj literatov, z nobelovim nagrajencem Ivom Andrićem na čelu, ki jih je komunistična oblast slavila kot kulturne ikone novega časa. Tudi kiparji, slikarji, arhitekti in ostali umetniki so s svojimi deli začeli ustvarjati novo kulturo novega časa. Njihova nadnacionalna dela so v principu bratstva in enotnosti slavila predvsem enotnost. Na jezikovnem področju se je ta enotnost osredotočila na dokončno potrditev skupnega srbohrvaškega jezika na srbohrvaškem govornem področju. To idejo je še v 50-ih in 60-ih zagovarjala večina jugoslovanskih izobražencev, nasprotovali pa so ji nekateri nacionalno zavedni hrvaški intelektualci. Leta 1954 se je z novosadskim sporazumom tudi uradno rodil skupni srbohrvaški jezik (Cipek, 2003: 79). Izven srbohrvaškega govornega področja, vključujoč republike, pokrajine in dvojezična področja je veljala in bila budno spremljana jezikovna enakopravnost drugače govorečih narodov in narodnosti.

Proti koncu 50-ih se je kulturna politika obrnila v drugo smer. Takrat je državno politično vodstvo začelo opuščati idejo o nadnacionalni jugoslovanski kulturi, nasploh je bil pomen kulture potisnjen v ozadje. Prevladalo je mnenje, da je za ohranitev Jugoslavije pomembna samo močna in enotna partija s Titom na čelu. V novih jugoslovanskih ustavah iz leta 1963 in 1974 se je manifestiral očiten partijski premik iz principa enotnosti k principu bratstva. Novi federalizem je poudarjal večnacionalnost, narodom je med drugim priznaval tudi pravico do odcepitve. Oblast je v novih ustavah s poudarjanjem pravic posameznih narodov posredno priznala potrebo po jačanju

partikularnih narodnih kultur. Na kulturnem področju je to pomenilo zmago kulturnega partikularizma nad unitarizmom, to pa je državo iz kulturnega vidika začelo trgati na kose. Centrifugalni učinki opuščanja zveznega nadzora so bili najbolj vidni na področju literature in izobraževanja. Združevalna petdeseta, ko je bilo pisateljem iz državnega vrha "ukazano", naj v svojem pisanju poveljujejo vse, kar je bilo povezano z jugoslovanstvom, so se spreobrnila v "separatistična" šestdeseta, ko je zmagala opcija svobodnega pisanja, ki jo je zagovarjal hrvaški pisatelj Miroslav Krleža. Na področju izobraževanja so republike v šestdesetih začele uveljavljati manjši zvezni nadzor in v učnih programih težile k poudrjanju lastne zgodovine, kulture in jezika (Wachtel, 2003: 48-55). V Zagrebu je zahteva po samostojnem hrvaškem jeziku, ki bi bil ločen od srbsčine, postajala vse glasnejša in je vključevala željo po enakovrednosti štirih jezikov v Jugoslaviji – hrvaškega, srbskega, slovenskega in makedonskega (Cipek, 2003: 79-80).

Zabavno glasbo nova politična situacija ni pretresla tako kot je ostalo kulturo. Svoboda, ki so jo glasbeniki dobili po informbiroju v petdesetih, je zaznamovala razvoj na celotni glasbeni sceni. Petdeseta in šestdeseta so prinesla ekspanzijo različnih stilov avtorske glasbe po vsej državi. Začelo se je z plesno jazzovsko vokalno in inštrumentalno glasbo, kasneje pa je kraljevala jugoslovanska popevka. V popevki se je na glasbenem področju za razliko od nekaterih ostalih kulturnih področij ideja o univerzalni jugoslovanski kulturi v popolnosti uresničevala. Glasbeniki šestih republik so plodno sodelovali z enim samim ciljem – delati glasbo za celotno jugoslovansko publiko. Iz materialnega vidika je bilo to povsem logično – ustvarjati glasbo samo za lasten narod je pomenilo omejiti se na kupno moč manjših narodnih ali jezikovnih okvirjev, na drugi strani pa so Jugoslovani kot celota v številkah v tistem času predstavljali skoraj 20-milijonsko publiko. Glasbena popularnost v Jugoslaviji je nekaj pomenila tudi v svetu – že v 50-ih in 60-ih je nekatere najbolj popularne jugoslovanske glasbenike slava popeljala v svet.

Glasbena globalizacija, ki je svet obšla z množičnimi mediji je za glasbenike pomenila odprtost, še bolj pa neomejenost na okvire državnih meja. V filozofskem smislu je bila glasba vedno neomejena, saj so glasbeniki od nekdanj ustvarjali glasbo za neomejeno poslušalstvo. Čeprav je vsaka glasba omejena s tem, da izhaja iz določenega sociokulturnega konteksta in predstavlja v glasbenem smislu manifestacijo le-tega, pa to

ne pomeni njene načrtne omejenosti na poslušalstvo iz istega sociokulturnega konteksta. Nasprotno, marsikdaj je določena glasba kot predstavnica in oris nekega zaprtega okolja ravno zaradi tega zanimiva za poslušalce po celem svetu. Primerov je nešteto in segajo od klasične pa vse do etno glasbe z vsega sveta. Močno glasbeno-kulturno ozadje jugoslovanskega prostora, glasbeno znanje in ustvarjalnost vodilnih jugoslovanskih glasbenikov, njihova miselna neomejenost in privrženost jugoslovanski ideji so bili razlogi, da se je zabavna glasba v 50-ih in 60-ih tako bliskovito razvila na skupni državni ravni.

Sedemdeseta so na kulturnem in izobraževalnem področju med republikami prinesla dokončen razkol. Filozofska usmeritev izobraževanja se je preusmerila iz poudarjanja jugoslovanske identite k deljeni, partikularni narodni identiteti. Na političnem področju so se pojavili prvi znaki nacionalizmov. Izstopala je Hrvaška, kjer so imeli v začetku 70-ih veliko politično krizo, ki se je končala z zamenjavo takratnega partijskega vodstva. Zvezno partijsko vodstvo se je na ta način vsaj kratkoročno znebilo političnih separatistov, kulturni separatisti pa so nemoteno nadaljevali s svojim delom (Wachtel, 2003: 215-218). Poleg izobraževanja je bilo iz vidika ohranjanja celovitosti Jugoslavije tudi v 70-ih podobno problematično literarno področje. Literati so svoja dela pisali že povsem iz vidika lastnega naroda, vse bolj popularna so postajala dela, ki so poudarjala nepremostljive razlike med narodi Jugoslavije.

Na glasbenem področju so bila sedemdeseta v luči jugoslovanskega pop-rocka. Pop-rock manija je obnorela jugoslovansko mladež, ki je množično drla na koncerte svojih priljubljenih skupin in solističnih izvajalcev ter kupovala njihove glasbene izdelke. Jugoslavija je po zahodnjaškem vzoru prvič dobila prave glasbene zvezde in njihove oboževalce, vendar na povsem svoj način. Glasbeniki so zahodnjaški pop-rock začinili z ljudskimi motivi z Balkana, ki so se prilegali kulturnim okusom jugoslovanskih narodov, zato je novi pop-rock sredi sedemdesetih že zavladal jugoslovanski glasbeni sceni. Glasba je v sedemdesetih po svoji vsejugoslovanskosti še vedno izstopala iz separatistične kulturne sredine. V večini ostalih kulturnih področij je že zavladal narodni partikularizem, na glasbenem področju pa se je to dogajalo samo v narodnih glasbah. Tudi narodne glasbe posameznih narodov so na svojem področju izgubljale bitko s ponarodelo vsejugoslovansko glasbo, ki so jih nekateri narodni glasbeniki

uspešno ustvarjali z namenom izkoriščanja projugoslovanskega prepričanja takratne večine prebivalcev Jugoslavije. V ta namen so nastajale kasete in plošče vsejugoslovanske ljudske glasbe, ki so na svojih ovitkih namesto običajnih slik imele kar jugoslovansko zastavo. Primer je kompilacijska kaset raznih izvajalcev s preprostim naslovom *Jugoslavija* in z ovitkom – sliko Tita in peterokrake zvezde (izdal Jugoton).

Poleg glasbe sta bila gledališče in film edino umetniško področje, na katerem so umetniki vseh jugoslovanskih republik od druge svetovne vojne dalje plodno sodelovali in ustvarjali umetnost, ki ni bila omejena z republiškimi mejami. Jugoslovanska filmska produkcija je bila v sedemdesetih v polnem zagonu. Snemali so se predvsem filmi s projugoslovansko vsebino, narodna gledališča pa so redno sodelovala ter si tako kot filmarji med seboj sposojala igralce, režiserje in scenariste. Glasbeniki, gledališčniki in filmarji so v sedemdesetih jeziček na tehtnici jugoslovanske kulturne scene še vedno pretehtali na projugoslovansko združevalno stran, vendar je vse bolj razcepljeno izobraževanje po republikah zaradi separatistične vzgoje bodočih generacij pomenilo veliko grožnjo Jugoslaviji v prihodnosti.

Osemdeseta so nakazovala, kaj bi se lahko z Jugoslavijo zgodilo v prihodnosti. Za literarno področje bivše Jugoslavije je veljalo, da je vedno anticipiralo dogajanje v politiki, zato je ravnanje elitne skupine literatov bilo ključno za kristalizacijo nacionalističnega razmišljanja med politiki in kasneje med prebivalstvom (isto: 239-254). Srbski intelektualci so s pisateljem Dobrico Ćosićem na čelu sooblikovali razvpiti srbski nacionalistični *Memorandum*, ki ga je podprla Srbska akademija znanosti in umetnosti, njegovi izsledki pa so v javnost prikapljali leta 1986. Slovenija je svojo nacionalistično "pismo" dobila marca leta 1987 v 57. številki *Nove revije*, kjer so vodilni slovenski pisatelji jasno izrazili željo po samostojnosti in odcepitvi od skupne države (Pirjevec, 1995: 357-386). V začetku plodno sodelovanje intelektualcev iz različnih jugoslovanskih republik pod jugoslovanskim pisateljskim združenjem sredi 80-ih je bilo pri boju za svobodo govora le upanje, ki se je hitro razblinilo. Kasneje so intelektualci iz cele Jugoslavije pri iskanju kompromisov in premoščanju nacionalnih razlik dokazali isto nesposobnost kot njihova republiška politična vodstva. Dokaz za to je bil razpad jugoslovanskega pisateljskega združenja, ki je bila prva večja jugoslovanska institucija,

ki je razpadla že spomladi 1989, torej še pred razpadom Zveze komunistov in skupne države (Dragović-Saso, 2003: 268-269).

Jugoslovanska popularna glasba, pa naj je bila to popevka, pop-rock ali pa trši rock'n'roll, je bila na svojem vrhuncu nadnacionalna, vsejugoslovanska in je na nek način kulturno združevala bratske narode v skupni državi. Medijsko izpostavljeni člani večine vodilnih skupin so o sebi govorili kot o Jugoslovanih, niso se identificirali kot Srbi, Hrvati, Slovenci ali kakšen drug jugoslovanski narod. Tako so propagirali Jugoslavijo kot državo, Jugoslovane kot poseben narod, svojo glasbo pa kot jugoslovansko glasbo. Glasbeniki so skupaj z umetniki iz nekaterih drugih umetniških področij ustvarjali transetnično umetnost, ki je delovala onkraj republiških, narodnih ali etničnih meja. V popularni glasbi se je na nek način udeleževal filozofski koncept projugoslovanskih izobražencev iz 19. stoletja. Ti so trdili, da se bo z novo državo rodil tudi nov tip človeka, nova civilizacija, ki naj bi v sebi združevala vse najboljše lastnosti posameznih narodov, prav tako pa naj bi se rodila nova kultura kot zmes najboljših prvin iz južnoslovanskih narodnih kultur (Wachtel, 2003: 18).

Jugoslovanska popularna glasba je v določenem smislu predstavljala del nove kulture jugoslovanskih narodov in narodnosti, katere ideja se je rodila v daljnjih tridesetih letih 19. stoletja. Nastajala je spontano, s plodnim sodelovanjem glasbenikov iz najrazličnejših sociokulturnih okolij iz vseh šestih jugoslovanskih republik in v sebi združevala vse najboljše lastnosti z glasbenega področja skupne države. Odprtost glasbenikov se je še bolj odražala v dejstvu, da se niso zapirali v meje lastne države. Svoje znanje in svoja dela so delili z Evropo in s celim svetom. Najbolj prodajane plošče jugoslovanske popularne glasbe so nastajale med domačimi mesti in svetovnimi prestolnicami, delali pa so jih jugoslovanski glasbeniki z evropskimi in svetovnimi sodelavci.

Politično podprtost nastajanja vsejugoslovanske popularne glasbe lahko iščemo samo v tem, da je državna oblast preko kulturne politike podpirala festivale popularne glasbe po celi državi. Šlo je za idejo o vsejugoslovanski popularni glasbi, ki bi združevala bratske narode tudi v plesnih ritmih, veselih melodijah in tekstih. Razpis je od avtorjev zahteval, naj na festivale prijavljajo vesele skladbe s primesmi nacionalnega melosa, kar lahko smatramo kot zahtevo po načrtnem ustvarjanju določene glasbene zvrsti. Ker ima

vsak razpis na glasbenih festivalih do prijavljenih določene zahteve, ustvarjanju jugoslovanske popularne glasbe ne moremo dati pretirano političnega ozadja. Sicer je komunistična oblast oboževala popevko kot svojega otroka, vendar se po začetni ideji ni vmešavala v delo glasbenih ustvarjalcev in izvajalcev popevke. Politika se je v popularno glasbo najbolj neposredno vmešavala le s cenzuro, ko je po mnenju urednikov glasbenih založb politično in socialno preveč angažiranim tekstopiscem bilo prepovedano svojo kritično besedo širiti med množice s popularno glasbo.

3. Jazzovski začetki jugoslovanske zabavne glasbe

Začetki jugoslovanske zabavne glasbe segajo v leta po drugi svetovni vojni, ko se je država še postavljala na noge po tragediji, ki je pretresla svet v 40-ih letih 20. stoletja. V prvi polovici 20. stoletja je v glasbenem svetu kraljevala plesna jazzovska glasba, kakršno so svoj izvajali orkester Glenna Millerja in podobni. V letih druge svetovne vojne in po njej je bila ta glasba glasnik svobode, zato so jo ljudje zelo radi poslušali. Bila je ritmična, spevna in nanjo se je zlahka dalo plesati na nešteto načinov. Orkestralni ali simfonični jazz, ki so ga po večini izvajali beli orketstri iz ZDA, pa ni bil jazz v pravem pomenu besede. Imel je nekatere elemente jaza, kot je bil *swing* ritem in fraziranje, vendar so mu manjkali pravi jazzovski zvok, improvizacija in interpretacija. Šlo je bolj za zabavljaško stran jaza z repertoarjem, ki je temeljil na vokalnih skladbah.

Pri nas so plesni orkestri, ki so zabavni ali simfonični jazz največkrat izvajali, jazz širili z jazzovskimi popevkami, evergrini in v določeni meri tudi z dixielandom.

V Jugoslaviji so orkestri in posamezniki začeli jazzovsko zabavno glasbo izvajati že zelo zgodaj, v prvih desetletjih 20. stoletja. Mladi, znanja in novosti željni glasbeniki so z igranjem in petjem oponašali svoje idole, ki so jih redno poslušali po radiu in takrat redkih gramofonih. Nova glasba se je igrala po plesih, plesnih krožkih in kavarnah, vendar je druga svetovna vojna pomenila njen konec. Okupator je poslušanje in izvajanje ameriške glasbe prepovedal in zahodnjaško zabavno glasbo potisnil v ilegalo. Glasbeniki so se začeli skrivaj družiti po hišah in kletih, poslušali pa so stare predvojne plošče in redkokdaj ujeli zvoke tujih radijskih postaj, ki so predvajale zabavno glasbo. Okupator je neupoštevanje prepovedi marsikdaj kaznoval tudi s smrtjo (Luković, 1989: 8).

Osvoboditev jugoslovanskih mest leta '44 in '45 je pomenilo ekspanzijo popularnih glasbenih zvrsti. Beograščani so svoj osvoboditveni dan 21. oktobra 1944 proslavljali v kinu, kjer so ruski vojaki zastoj vrteli ameriški film *Sun valley serenade*. Glasbo za ta film je izvajal orkester Glenna Millerja in čarobni zvoki jazzja so hitro očarali prebivalce osvobojene jugoslovanske prestolnice, kasneje pa tudi ostalih velikih mest (isto: 11). Orkester Glenna Millerja je bil uradni orkester ameriške vojske, skupaj s svobodo je širil tudi jazzovsko glasbo. Težko pričakovana svoboda je v Jugoslavijo prišla skupaj z jazzom.

Po drugi svetovni vojni so v Jugoslaviji zavladali Tito in Komunistična partija. Razhod z Zahodom in ZDA ter koketiranje s politično in družbeno ureditvijo Sovjetske zveze sta na glasbeno področje vnesla nemir in kaos. Titova oblast z visokim partijskim funkcionarjem Milovanom Đilasom na čelu je obsodila jazzovsko zabavno glasbo kot dekadentno in sovražno, igranje te glasbe pa je bilo obsojeno kot širjenje sovražne ideologije. Stalinistični poster iz 40-ih let, na katerem je pisalo, da za tipičnega jazzovskega glasbenika velja, da "danes igra jazz, jutri bo izdal domovino" (Tomc, 1989: 79) in Đilasov članek iz leta 1947, v katerem je ZDA obsodil kot "jugoslovanskega največjega sovražnika, jazz kot njihov produkt pa prav tako" (Ramet, 2002: 128), je na jugoslovanske radijske postaje prinesel preplah, saj so uredniki morali iz programa umakniti večino jazzovske glasbe.

Cenzura je močno vplivala na programe radijskih oddaj z zabavno glasbo. Prepovedano je bilo predvajanje pesmi v angleškem jeziku in melodij, ki so bile "po naravi kapitalistične". Zaželeni so bili šlagerji, ki v besedilih obravnavajo klasične socialrealistične teme – delo v tovarni, obdelovanje njive s traktorji, druženje ob delu v zadrugah idr. Oblast je bila alergična na jazzovske improvizacije, vsak ton nad C je bil razglašen kot reakcionaren in nespodoben za jugoslovansko publiko. Kljub cenzuri jazz ni izginil iz jugoslovanskih radijskih valov. Glasbeniki so ga še vedno igrali po kavarnah, vendar se o tem ni govorilo naglas. Beograjski poslušalci jazza so imeli svoj največji vir glasbenih posnetkov v ameriški čitalnici v centru mesta, kamor so redno zahajali poslušat jazz, marsikdaj jih je pred čitalnico zato čakala policija. Radijski sodelavci, med katerimi je bilo ogromno mladih glasbenikov, so jazz kljub prepovedi v določenih terminih še vedno vrteli po radijskih oddajah. Popularnost jazza med poslušalci je naredila svoje, saj so le-ti marsikdaj zahtevali jazzovske skladbe po željah (Luković, 1989: 16-20).

Gledano s področja kulturne politike je bila le-ta v povojnih letih pod vplivom politike, ki so jo vodile druge socialistične države, predvsem Sovjetska zveza (Tomc, 1994: 169). Po drugi svetovni vojni se je državno vodstvo sprva posvetilo rojevanju nadnacionalne jugoslovanske kulture, ki ni bila vezana na kulture posameznih narodov, ampak na narodnoosvobodilni boj in socialistične vrednote poveljne Jugoslavije. Na celotnem kulturnem področju so od kulturnikov zahtevali, naj ustvarjajo nadnacionalno kulturo z omenjenimi temami in v njih posvečujejo novorojeni jugoslovanski narod. Isto se je dogajalo tudi v glasbi. To so bila leta Djilasa in sorodnih partijskih duš, ki so obsojali kakršnokoli zahodnjaško zvrst. V glasbi je neuspešno poveljno formulo kaj hitro zamenjalo Stalinovo načelo, da je lahko umetnost tudi "nacionalna po obliki, dokler je socialistična po vsebini" (Wachtel, 2003: 167). To je pomenilo željo po ustvarjanju šlagerjev kakršnekoli oblike, vendar s socrealistično vsebino. Tudi ta partijska želja ni bila uresničena, saj se v poveljnem obdobju ni rodila nobena omembe vredna glasba s socrealistično tematiko.

Med največjimi popularizatorji jazza v bivši Jugoslaviji je bil že v prvih poveljnih letih skladatelj, aranžer in dirigent Bojan Adamič. Po vojni je začel voditi ljubljanski Plesni orkester, repertoar orkestra pa je sestavil s skladbami takrat aktualnih jazzovskih velikanov – Glenn Millerja, Ray Browna, Duke Ellingtona idr. Adamičev orkester je širil

pozitivno energijo in plesni ritem zabavnega jazza po nekaterih večjih mestih v Jugoslaviji. Leta 1947 se je Adamič z radijskim vodstvom odločil prirediti koncert v Beogradu. Jazzovski repertoar je vročekrvno beograjsko publiko obnorel, nekatere partijske funkcionarje pa v tolikšni meri razjezil, da so Adamiča po koncertu odpeljali na policijsko postajo na zaslišanje. Pridige na postaji so bile za tista leta običajne – Adamič naj bi s svojo kapitalistično glasbo, ki je brez estetske in umetniške vrednosti, širil ameriško propagando. Seveda policija in lokalni politiki legendarnemu partizanu in majorju z medaljo hrabrosti niso nič naredili, vendar je orkester moral za naslednji beograjski koncert zamenjati repertoar, v časopisih pa so ga javno napadli in okrcali. Večnemu uporniku niso mogli do živega – še naprej je s svojim orkestrom izvajal jazz, že kmalu pa je politika obrnila drugačno smer in Adamič je svoje glasbeno prepričanje še lažje širil med poslušalce (Luković, 1989: 36-40).

Politika je še močnejše kot v prvih povojnih letih v glasbo zarezala po letu 1948 in informbiroju. Konec tega leta se je zgodila nepričakovana prekinitev vez s Sovjetsko zvezo, Jugoslavija se je s Titom na čelu obrnila proti Zahodu. Politični obrat na Zahod je v začetku petdesetih skupaj s prihodom nekaterih elementov zahodnjaške politike skozi stranska vrata k nam prinesel tudi zahodnjaško kulturo z njenim paradnim konjem – popularno glasbo na čelu. Po burnem Titovem sporu s Stalinom so z radijskih programov uredniki morali hitro umakniti ruske pesmi in melodije iz Vzhoda. Tako je nastal prazen prostor, ki ga je lahko zapolnila zahodnjaška zabavna glasba, že nekaj let kasneje pa je bil vse večji del programa namenjen lastni produkciji. Odprtje Jugoslavije na Zahod je v glasbene vode prineslo svežino, vse zahodnjaške popularne glasbene zvrsti od rocka do jazza so se začele neprimerno hitreje razvijati kot v državah vzhodnega bloka. Tam je namreč veljala močna cenzura, ki je glasbo vzhodnih držav hotela zapreti za zahodnjaške vplive (Ramet, 1994).

Bojan Adamič je svoje svobodnjaško jazzovsko glasbeno prepričanje po informbiroju stežka, ampak vztrajno širil tudi v politične kroge. Kljub uradni necenzuriranosti je bilo v sami partijski strukturi mnogo različnih prepričanj in nekateri vplivni politiki so svoja konservativna stališča do glasbe hoteli udejanjati tudi v radijskih programih. Glasbeno izobraženi in partijsko zavezani "insiderji", kakršen je bil Adamič, so dejavno pripomogli k padcu jazzovskega tabuja v jugoslovanski uredniški radijski

politiki. Na številnih političnih debatah, ki so jih radijski uredniki in strokovni sodelavci posvečali problematiki jazzovske glasbe v Jugoslaviji in vprašanju predvajanja jazzovske glasbe po jugoslovanskih radijskih postajah, je Adamič argumentirano prepričeval nasprotnike k nesmiselnosti njihovega konservativnega ravnanja. Nemalokrat se je o jazzu na neformalnih pogovorih pogovarjal tudi z državnim vodstvom in samim predsednikom Titom. Ta mu je na nekem sprejemu dejal, da sam sicer ne mara jazza, ampak to ne sme v praksi nič pomeniti. Adamič je Titu odgovoril, da hočejo nekateri politiki vsako Titovo mnenje spremeniti v zakon, vendar ga je Moša Pijade ohrabil z opombo, naj s svojo partizansko medaljo hrabrosti, voljo in avtoriteto, ki jo na glasbenem področju ima, sam naredi red na tem področju (Luković, 1989: 46). V določeni meri se je to v petdesetih tudi zgodilo.

Petdeseta so na področju kulturne politike prinesla velike spremembe. Kakor sem v prejšnjem poglavju omenil, je jugoslovanska oblast okoli leta 1953 opustila zamisel po centralizirani nadsocialni kulturi, tako da se je iz principa enotnosti začela obračati k principu bratstva. Na političnem področju je to pomenilo priznanje pravic posameznih narodov in večjo decentralizacijo, na kulturnem področju pa večjo svobodo ustvarjanja, kar se je poznalo tudi v glasbi. V kulturni raznolikosti jugoslovanskih narodov je državna oblast v 50-ih uvidela znamenje moči.

Jazzovski glasbeniki so po informbiroju dosti lažje zadihali. Komunistična oblast je ugotovila, da je "nesmiselno nastopati proti raznim modernejšim oblikam človeškega razvedrila samo zato, ker so moderne" (Šali, v Tomc, 1994: 171). Pod moderne oblike razvedrila je seveda spadal tudi jazz. V petdesetih so organi pregona nehali voditi "črno listo jazza", kjer so bili napisani vsi jazzovski glasbeniki in so zato le-ti težka dobili ustrezne dokumente za potovanje v tujino. Leta 1953 so jugoslovanski glasbeniki od oblasti dobili jasen dokaz, da se je država odprla za zahodnjaške zvrsti in stile – maja tega leta so jazzovski glasbeniki ustanovili *Društvo jazzovskih glasbenikov Jugoslavije*. Društvo je takoj po ustanovitvi začelo organizirati koncerte in izdajati svoj časopis (Luković, 1989: 15; Ramet, 2002: 129). Petdeseta so bila v Jugoslaviji zlata leta jazza. Glasbeniki so svoje znanje redno dokazovali na javnih koncertnih tekmovanjih, kjer so o zmagovalcu odločali glasovi publike, v številnih kavarnah so se začeli redno odvijati jazzovski *jam sessioni*, po jugoslovanskih mestih so se rodili jazzovski festivali, prvi se

je zgodil na Bledu 1960-ega, k nam so v goste začeli prihajati največja imena svetovnega in evropskega jazza – američani Dizzie Gillespie, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, avstrijski pianist Friederich Gulda idr.

Svobodno glasbeno ozračje v Jugoslaviji v 50-ih in 60-ih so svetovni jazzovski glasbeniki občutili ob gostovanjih pri nas. Mnogi izmed njih so tudi po koncertih ostajali in igrali na posebej zanje prirejenih *jam sessionih*. Ella Fitzgerald je v Beogradu februarja 1961 po svojem koncertu ostala v hotelski kavarni, kjer so zanje priredili *jam session*. Po poslušanju lokalnih jazzovskih glasbenikov je ob glasnem skandiranju publike tudi sama prišla za mikrofona in zapela ob mešani ameriško-srbski spremljavi. V družbi znanih in manj znanih jazzerjev in odlične "šljivovice" je iz kavarne odšla šele ob pol petih zjutraj. Za Friedericha Guldo so na avstrijskem veleposlaništvu v Beogradu po koncertu priredili sprejem, vendar glavnega akterja na sprejem ni bilo. Raje je ostal na *jam sessionu*, kjer je igral in se zabaval z domačimi jazzovskimi glasbeniki. Podobno je bilo na beograjskem koncertu znanega jazzovskega klarinetista Artie Shawa, ki je nekaj skladb odigral kar v duetu z našim znanim klarinetistom, kasneje pa mednarodno cenjenim dirigentom Mihaelom Gunzkom. Dizzie Gillespie je po koncertu leta '57 v Zagrebu ostal še nekaj časa in je mestne kavarne obiskoval kar z motorjem v spremstvu zagrebškega kolega – skladatelja, aranžerja in dirigenta Nikice Kalogjere. Louisa Armstronga je ljubljansko občinstvo leta '59 v hali A na gospodarskem razstavišču čakalo kar štiri ure. Organizator je že mislil, da bo zamujeni koncert zaradi osipa publike odpadel, nakar je Armstrongovo letalo zaradi megle pristalo v Zagrebu, trobentač in njegova skupina pa sta v Ljubljano pripotovala s kombijem. Občinstvo je potrpežljivo čakalo na svojih mestih, prihod znanega trobentača so nagradili z glasnim aplavzom in skandiranjem, tako da je celoten jazzovski večer trajal kar osem ur (Amalietti, 1986; Luković, 1989; Tomc, 1994, idr.).

Najboljši jugoslovanski plesni orkestri in manjše zasedbe so začeli v 50-ih letih gostovati v tujini, najprej v sosednjih državah, nato še v Sovjetski zvezi in državah Zahodne Evrope. Kot predstavniki komunistične države so v vzhodnoevropskih državah lahko igrali skladbe po svojih željah, zato so bili jugoslovanski orkestri in manjše zasedbe prvi, ki so v države vzhodnega bloka prinesli zahodnjaško glasbo. Madžari so že leta 1953 uživali ob jazzovskih zvokih jugoslovanskih zasedb, Ukrajinci so že leta 1956 plesali na rock'n'roll in jazzovske skladbe ljubljanskega plesnega orkestra, Moskovčani

pa so kljub začetni prepovedi preveč zahodnjaških glasbenih zvrsti na drugem koncertu kar sami zahtevali *Rock around the clock*. Jugoslovanski veleposlanik v Sovjetski zvezi je po enem izmed koncertov izjavil, da je glasba, ki jo jugoslovanski orkestri širijo po tujini, najboljša reklama za Jugoslavijo in da je to, kar nobeni zahodnoevropski zasedbi ni uspelo, uspelo Jugoslovanom – pripeljati rock'n'roll na vzhod (Luković, 1989: 15-20).

4. Jugoslovanska popevka

Konec petdesetih se je v Jugoslaviji rodil prvi festival zabavne glasbe. Zgodilo se je leta 1958 v Opatiji, čeprav je že v povojnih letih oblast med glasbenike raztrosila idejo o novi, vsejugoslovanski zabavni glasbi, ki bi združevala vse narode in narodnosti Jugoslavije. Narodne glasbe oblast uradno ni marala, saj je bila preveč vezana na specifičen narod in marsikdaj tudi nacionalistično usmerjena. Partijsko vodstvo je želelo, da se jugoslovanska samosvoja politična in družbena ureditev manifestira v celotni jugoslovanski kulturi, še posebej v glasbi. Ideja se je dokončno udejanjila na festivalih zabavne glasbe. Tako je v prijavnicah za festivale glasbena komisija od nastopajočih zahtevala, naj so prijavljene nove avtorske skladbe "žive, vesele in naj imajo primesi nacionalnega melosa" (Luković, 1989: 13). Na ta način je v Jugoslaviji nastala nova zvrst zabavne glasbe, ki je bila zelo navezana na prostor bivše skupne države. V njej so se pomešali številni stili, zvrsti ter glasbeni vplivi Zahoda in Vzhoda.

Pevci zabavne glasbe so svojo kariero začeli ob spremljavi jazzovskih plesnih orkestrov. Ti orkestri so bili tudi stalni spremljevalni orkestri na festivalih zabavne glasbe, saj so bili jazzovski glasbeniki edini, ki so imeli tako široko glasbeno znanje, da

so lahko ob ustreznem notnem zapisu igrali popolnoma nov, nekaj ur dolg glasbeni program. Stalnica festivalskih komisij in orkestrov je bil tudi Bojan Adamič. Odkril je številne talentirane mlade pevce, ki so prav po njegovi zaslugi kasneje postali velike zvezde v jugoslovanskem, evropskem in svetovnem glasbenemu prostoru. Na festivalsko in koncertno sceno je v petdesetih pripeljal Gabi Novak, pomagal k uveljavitvi Vice Vukova, Đordeta Marjanovića, Iva Robića in številne druge, ki so zaznamovali festivalsko sceno zabavne glasbe v 50-ih in 60-ih.

Jugoslovanska popevka, ki je predstavljala novorojeno zabavno glasbo, je v sebi združevala številne glasbene zvrsti in stile. Festivalski zvok je popevka dobila z orkestrskimi aranžmaji, ki so jih pisali takrat najboljši jugoslovanski skladatelji, in s festivalskim petjem novih glasbenih zvezd. Jazza so se aranžerji dotaknili v big bandovskih postavitvah in aranžmajih za inštrumente. Na ta način je bila jugoslovanska popevka zelo podobna evropski. Razliko je naredila primes nacionalnega melosa, ki ga je bilo v vseh skladbah dovolj za začimbo, pa vendar jih je tako zaznamoval, da jih je naredil posebne. V določenem smislu je popevka res združevala posebnosti vseh jugoslovanskih narodov in narodnosti, saj je bil etno melos popevk močno vezan na lokalno pripadnost avtorjev in aranžerjev skladb. Tako so se dalmatinske popevke razlikovale od slovenskih ali pa od vojvodinskih. Skozi različnost oboževanih skladb in pevcev je Jugoslavija pridobivala na enotnosti.

Za oblast in Tita je bila jugoslovanska popevka zadetek v polno. Rodila se je glasba, ki je bila zelo raznolika, pa vendar toliko transetnična, da je predstavljala Jugoslavijo kot celoto. Simbolizirala je princip bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov. Partijski politiki s Titom na čelu so bili v nenehnih stikih z vodilnimi jugoslovanskimi pevci. Festivalski pevci kot so bili Ivo Robić, Gabi Novak, Vice Vukov, Lola Novaković, Arsen Dedić, Tereza Kesovija, Majda Sepe in mnogi drugi, vključno s skladatelji, dirigenti in aranžerji, so bili od petdesetih let dalje redni gosti v številnih Titovih vilah in peli kadarkoli jih je predsednik poklical.

Festivali zabavne glasbe so se v šestdesetih razširili v številna jugoslovanska mesta, med drugim tudi k nam v Portorož in na Bled. Festivalski pevci so postali prve jugoslovanske zvezde, o njih se je na veliko pisalo v medijih, ljudje so jih oboževali in spremljali vsak njihov korak. Najbolj prestižno poletno potujoče festivalsko tekmovanje

je bila od šestdesetih let dalje vsakoletna *Pesem leta*. Organizatorji so približno 30 festivalov zabavne glasbe po celi Jugoslaviji, kakšno leto več, kakšno leto manj, združili v eno samo veliko pevsko tekmovanje. Žirije in publika so na vsakem posameznem festivalu, vključno z našimi *Melodijami morja in sonca* v Portorožu in festivalom na Bledu, pevke in pevce ocenjevali. Tako smo dobili posamezne zmagovalce in posebne nagrajence. Vsaka pomembnejša uvrstitev je pevkam in pevcem prinašala določeno število točk, na koncu je žirija na velikem finalu s spektaklom v Beogradu s pomočjo publike in zbiranja festivalskih točk izbrala glavnega zmagovalca *Pesmi leta*. Potovanje s sponzorskimi avtomobili v konvojih od mesta do mesta, zgodnji večerni koncerti, kjer so pevci izvajali vsak po eno skladbo, redni intervjuji in fotografiranje za časopise so bili *modus operandi* vsakoletne potujoče *Pesmi leta*. Da je bila zvezdniška slika popolna, je bilo to odmevno poletno tekmovanje medijsko vedno zelo dobro spremljano, novinarji pa so najraje poročali o pikantnih zakulisnih zgodbicah ljubezenskih razmerij, prepirih in drugih zanimivostih, ki so se vsak dan odvijale med glasbenimi zvezdniki in zvezdnicami Jugoslavije (Luković, 1989).

Nekateri festivalski pevci so svojo glasbeno pot uspešno razširili v mednarodne glasbene vode. To je dokaz, da je bila jugoslovanska popevka zanimiva in cenjena tudi v tujini. Na mednarodnem področju so v zgodnjih letih popevke najvidnejše uspehe dosegli Ivo Robić, Đorđe Marjanović, Lola Novaković in Tereza Kesovija. Ivo Robić je že sredi petdesetih po festivalskih uspehih v Gradcu in Pragi podpisal pogodbo z zahodnonemškim glasbenim producentom Berdtom Kempfertom. V plodnem glasbenem sodelovanju je Robić postal prava mednarodna zvezda, prodal velike naklade singlov in velikih plošč v ZRN ter nekaj let razprodajal turneje po Nemčiji in ZDA. Đorđeta Marjanovića je glasbena pot vodila na Vzhod, v Sovjetsko zvezo, kjer je na začetku šestdesetih s svojo nenavadno odrsko interpretacijo obnorel tamkajšnjo publiko in imel turneje po celi Sovjetski zvezi s po dvema koncertoma skoraj vsak dan. Kariero Lole Novaković je katapultirala Privškova *Ne prižigaj luči v temi*, s katero je leta 1962 Jugoslavijo predstavljala na Evrosongu v Luksemburgu. Po odlični uvrstitvi na četrto mesto je dobila ponudbo za gostovanje na Japonskem. Japonska turneja je trajala 60 dni od maja 1963, Lolo so Japonci zelo toplo sprejeli, med drugim jih je zelo zabavalo dejstvo, da njeno ime v japonščini pomeni akacija. Tereza Kesovija je bila v šestdesetih

letih prva jugoslovanska dama v Parizu. Leta 1965 je na povabilo Parižanov po tem, ko so jo leta 1963 slišali predstavljati Jugoslovansko Radio Televizijo (JRT), odšla za nekaj mesecev pet v kabaret. Teh nekaj mesecev se je raztegnilo na nekaj let, saj se je Tereza z garaškim nočnim petjem uveljavila kot ena vodilnih pariških pevk in naredila uspešno kariero po celi Franciji (isto: 56-157).

Mednarodne kariere vodilnih jugoslovanskih festivalskih pevcev niso trajale večno. Večina je v tujini zdržala le nekaj mesecev ali največ nekaj let, saj je naporen zvezdniški tempo zahteval popolno predanost poslu in je praktično pomenil konec zasebnega življenja. Naporne turneje, velike časovne razlike in dolga potovanja so glasbenike izčrpavali, zato je bila marsikomu bolj pri srcu lagodnejša domača jugoslovanska koncertno-festivalska scena. Za vse je bilo seveda najpomembnejše predvsem to, da so lahko imeli redne koncerte v domačem okolju in so se lahko redno vračali domov.

Na mednarodnih odrih so se popularni izvajalci znašli tudi v svetu jugoslovanske emigracije. Ta se je drastično razlikoval od Jugoslavije, kakršno smo poznali doma. Prvi, ki je o političnih težavah nastopanja po tujini javno spregovoril, je bil Mišo Kovač. Zaradi svojega projugoslovanskega prepričanja je imel med ameriškimi in avstralskimi emigranti hrvaškega rodu redno težave. Po nekaterih mestih se je emigracija v tujini ločevala po nacionalni pripadnosti, vsaka nacija je slavila svoje junake. Ti so ponavadi bili ustaški, četniški in domobranski krvniki iz druge svetovne vojne. Tako so Hrvati imeli po hrvaških ustanovah v ZDA izobešene slike Pavelića in Stepinca, Kovač kot zaprisežen Jugoslovan pa je pred svojimi nastopi zahteval, naj te slike odstranijo. Organizatorji so ugodili njegovim zahtevam, vendar je nacionalistična izseljenska mafija zaradi teh zahtev imela Kovača vedno pod drobnogledom. Kovač je podobno kot ostali popevkarji bil mnenja, da so jugoslovanski politiki po Titovi smrti premalo promovirali jugoslovansko glasbo. "Glasba ne pozna nacionalnih meja in škoda, da tudi v tem smislu ni bolj cenjena in uporabljena" (Kovač, v Luković, 1989: 243).

Popevka je trajala do razpada skupne države leta 1991 in je rodila neštete glasbene zvezde. Obča kvaliteta jugoslovanske popevke se je z odličnimi uvrstitvami različnih predstavnikov redno potrjevala na vsakoletnih evrovizijskih tekmovanjih. Piko na i je leta 1989 postavila dokaj neznana zadarska skupina *Riva*, ki nas je zastopala s

pesmijo *Rock me baby* in v hudi evropski konkurenci zmagala (Ramet, 1994: 143). Duh festivalske popevke skuša še naprej živeti na različnih festivalih v posameznih državah, ki so nastale iz bivše Jugoslavije. V začetnih letih vojne vihere so mnogi festivali zamrli za nekaj let, med drugim je leta 1991 odpadel tudi verjetno najbolj prestižen jugoslovanski festival zabavne glasbe v Splitu, vendar so se po umiritvi razmer nekateri festivali vrnili. Po nekaj letih vojne (na Hrvaškem in v BiH), mednarodni izolaciji (Srbije in Črne gore) in gospodarskemu kolapsu, ki je zajel celotno regijo, so obnovljeni festivali ostali samo senca tega, kar so bili za časa močne in velike bivše Jugoslavije.

5. Jugoslovanski pop-rock do 80-ih

"Sumnjaju neki da nosi nas pogrešan tok, jer slušamo ploče i sviramo rock, al' negde u nama je bitaka plam, i kažem vam šta dobro znam, računajte na nas." (Đorđe Balašević, Računajte na nas)

Iz plodnih festivalskih voda in močnih vplivov z Zahoda se je v Jugoslaviji v šestdesetih začel rojevati pop-rock. Številni pop-rock izvajalci, posamezniki in skupine, so pred pričetkom samostojnih koncertov v preteklosti ponavadi kraljevali na jugoslovanskih festivalih zabavne glasbe. Tako so iz festivalske scene izšli velikani jugoslovanske pop-rock glasbe, kot so bili *Indeksi*, Zdravko Čolić idr. Konec 50-ih je tudi prvi jugoslovanski rock'n'roll pevec, Karlo Metikoš, s svojim rock'n'roll petjem in igranjem na klavir zabaval goste ob premorih na koncertih velikih festivalskih zvezd v Zagrebu, vendar festivalska scena in publika v tistih letih še nista bili pripravljeni na rock'n'roll.

Avtorska pop-rock glasba v Jugoslaviji na koncu 50-ih še ni obstajala. Ljubitelji so svetovno popularno glasbo lahko poslušali po radiu, posebej popularen je bil Radio Luksemburg, ki je ob sobotah ponoči redno predvajal 20 najbolj popularnih ameriških in angleških pesmi. Jugoslovanske glasbene založbe so v teh letih z zagrebškim Jugotonom na čelu začele izdajati male in velike plošče svetovno najbolj popularnih izvajalcev – Elvisa Presleya, skupine *The Shadows* idr. Konec petdesetih so nastali prvi ansambli, ki

so igrali popularne skladbe tistega časa. Mladi glasbeniki so se naučili igrati ritmične vzorce, akorde, kitarske rife in približno tehniko igranja iz svetovne pop-rock glasbe ter tako poskušali s posnemanjem preigravati tuje skladbe. Karlo Metikoš, v tujini bolj znan kot Matt Collins, je bil prvi samostojni pevec v Jugoslaviji, ki je na svojih nastopih izvajal pesmi Elvisa Presleya, Little Richarda, Jerryja Leeja Lewisa in ostalih zahodnih rock'n'roll zvezdnikov (Ramet, 1994: 129).

Rock'n'roll kariera Karla Metikoša je zelo zanimiva, saj je bila osredotočena samo na tujino. Začetki so bili z ljubeznijo do svetovnih rock'n'roll zvezd in petjem po manjših kavarnah za pevca običajni. Prelom z domovino je nastal, ko je Karlo poleti 1961 pel v poreškem hotelu za francoske goste, ki so bili nad njim tako navdušeni, da so ga povabili naj pride v Pariz, saj naj bi mu bila tam s takim petjem zagotovljena bogata kariera. Piko na i je postavilo dejstvo, da Jugoton ni hotel izdati njegovih posnetkov s priredbami svetovnih rock'n'roll hitov v angleščini, tako da je Karlo pozimi odšel s trebuhom za kruhom v Pariz. Tam ga seveda niso pričakale rožice, ampak je moral nekaj mesecev životariti. Po težkih začetkih s petjem po ameriških vojaških bazah in rednem dokazovanju na številnih avdicijah je njegov čas prišel, ko je zmagal na avdiciji za takrat zelo popularen mjuzikal. Vsi francoski pevci so imeli ameriška umetniška imena, zato se je Karlo takrat preimenoval v Matta Collinsa. Kmalu je začel redno nastopati po najbolj popularnih pariških koncertnih prizoriščih in televiziji, snemati po najboljših studijih, podpisal je pogodbo z veliko glasbeno založbo Philips in v angleščini posnel samostojno ploščo. Ta ga je iz Pariza lansirala v svet. Karlova pot je zavila v Italijo, nato na povabilo v takrat zelo bogat Iran. Za nekaj časa se je vrnil na veliko in uspešno turnejo v domovino, nato pa je leta 1966 podpisal ekskluzivno pogodbo s hoteli Hilton in prebil naslednjih pet let na odrih najbolj prestižne svetovne hotelske verige po Afriki, Aziji in Evropi (Janjatović, 1998: 118; Luković, 1989: 161-170).

V domovini so medtem mladi glasbeniki, ki so po kavarnah izvajali tuje priredbe svetovnih hitov, že obvladali osnovni glasbeni jezik popularnih zahodnjaških zvrsti. Tako je v šestdesetih letih tudi na domači pop-rock glasbeni sceni posnemanje prešlo v inovacijo. Rodila se je jugoslovanska avtorska popularna glasba z legendarnimi skupinami, kot so bili sarajevski *Indeksi*, koprski *Kameleoni* in podobni. Prva popularna avtorska glasba je bila stilno nekje med beatom, rock'n'rollom in popevko, melodije

prvih avtorskih skladb pa so bile močno pod vplivom glavnih svetovnih hitov. Velik zagon so avtorski popularni glasbi dali številni festivali, ki so jih ljubitelji popularne glasbe začeli organizirati v 60-ih. Leta 1961 se je rodil prvi festival pop-rock glasbe v Subotici, glavni pobudnik zanj je bil srbski skladatelj Josip Kovač. Kasneje zelo popularni festival je trajal do leta 1990. Zlata leta jugoslovanskega pop-rocka so zaznamovali *Boom* festivali po vseh velikih mestih nekdanje skupne države od Ljubljane, Zagreba, Novega Sada, Sarajeva, Beograda, Niša, vse do Skopja (Ramet, 2002: 129-133).

Iz prvih avtorskih popularnih skladb lahko razberemo nekaj značilnosti, ki so postale stalnica jugoslovanske avtorske popularne produkcije. Kot glavni jezik pop-rock produkcije bivše Jugoslavije se je že takrat uveljavil srbohrvaščina – vse glavne skupine od 60-ih dalje so ne glede na svojo narodno pripadnost pele v srbohrvaščini. Med skupinami, ki niso izhajale iz srbohrvaškega jezikovnega prostora, pa so kljub temu ustvarjale v srbohrvaščini, najdemo slovenske predstavnike v šestdesetih koprške *Kameleone*, kasneje ljubljanske *Buldožerje*, iz konca 70-ih pa makedonske *Leb i Sol*.

Druga značilnost, ki se je od rojstva jugoslovanske popularne produkcije jasno manifestirala, je bila njena neločljiva navezanost na vplive z Zahoda in Vzhoda. Jugoslovanska popularna glasba je, ne glede na svojo zvrstno in stilno raznolikost, vezana na popularno glasbo iz ZDA, Velike Britanije in ostalih zahodnoevropskih držav. Pop, soul, rock, kasneje tudi punk, new wave, heavy metal in ostale zvrsti so v prvi meri nastale zaradi istih zvrsti na Zahodu. Z Zahoda je pop-rock tudi pobral težnjo k užitku (Gordy, 2000), Vzhod pa je v jugoslovanski pop-rock skozi tekste prinesel družbeno in politično angažiranost, ki jo je rock na Zahodu izgubil v 70-ih (Ramet, 1994: 104). Medtem ko so rock na Zahodu v začetnih letih sprejeli moralistično in v njem videli komunistično nevarnost, so ga na Vzhodu sprejeli politično in ga obkladali s kapitalistično nevarnostjo (Muršič, 2000: 199). Vzhodnjaški naboj je zaznamoval domače pop-rockerske tekste, saj je na nek način predstavljal alternativno mišljenje nasproti enopartijski uniformnosti. Jugoslovanski pop-rock so skupine začele ustvarjati tako, da so sprva posnemale tuje pesmi popularnih izvajalcev z Zahoda, kasneje so zahodnjaške pop-rock ritme in stile pomešali med seboj, jim dodali glasbene elemente iz domačega okolja, srbohrvaško besedilo in tako smo dobili brikolažno mešanico jugoslovanskega pop-rocka.

Sedemdeseta leta so bila zlata leta jugoslovanske popularne glasbe, saj so takrat nastale najpomembnejše pop-rock skupine. Leta 1973 je Goran Bregović v Sarajevu ustanovil *Bjelo Dugme*, 78-ega je na pobudo Bore Đorđevića v Beogradu nastala *Riblja Čorba*, kjer je v začetnih letih kitaro igral Momčilo Bajagić-Bajaga, istega leta je kitarist Vlatko Stefanovski v Skopju ustanovil *Leb i Sol*. Novonastale skupine so s skupino *Bjelo Dugme* na čelu dokončno zastavile smernice, katerih se je do razpada SFRJ držal *mainstream* pop-rock. Novost je predstavljala povezava zahodnjaških pop-rock ritmov z jugoslovansko ljudsko glasbo. Novi pop-rock je obdržal svojo osnovno ostrino, saj je inštrumentarij ostal enak kot na Zahodu, začinjen z ljudskimi motivi, ki so trdno zasidrani v glasbenem okusu jugoslovanskih narodov, pa je dobil pridih lokalnosti in neločljive navezanosti na jugoslovanski prostor. Tako so pri nas padle nekatere glasbene meje, ki na Zahodu še danes niso.

Pop-rock scena je v 70-ih dosegla visoko stopnjo razvoja. Imeli smo dve vodilni glasbeni založbi, beograjski PGP RTB in zagrebški Jugoton, ki sta skupaj pokrivali tri četrtine trga. V Sloveniji sta kraljevali ljubljanska ZKP RTV Ljubljana in Helidon. Od 70-ih dalje, ko je pop-rock v Jugoslaviji postal množična kultura, so statistični podatki obiskov koncertov, prodaje plošč in poslušanja lastne avtorske produkcije po radijskih postajah hitro dosegli evropsko povprečje. Glavni izvajalci so svoje plošče prodajali v četrtmilijonskih nakladah, veliki hiti so presegli polmilijonski prag. Velike koncerte in festivale po stadionih, hipodromih in ostalih odprtih koncertnih prizoriščih je redno obiskovalo tudi do 100 000 ljudi. Solistični koncerti skupin so bili na takih prizoriščih redki, dogajali so se nekajkrat letno. Kot primer so *Bjelo Dugme* leta 1977 v Sarajevu igrali za približno 50 000 poslušalcev, Zdravko Čolić pa je 78-ega v Beogradu pel za 60 000 ljubiteljev njegove glasbe (Ramet, 1994 in 2002; Luković, 1989; idr.).

Medijsko je bila pop-rock glasba v Jugoslaviji zelo različno pokrita. Imeli smo pet časopisov, ki so se posvečali samo popularni glasbi, najbolj znan je bil beograjski *Pop rock*, ki je izhajal do 1990, v dosti številnejših časopisih pa so izhajali redni članki o popularni glasbi (*Mladina*). Po televiziji gledalci niso mogli pogosto spremljati oddaj, ki bi se posvečale samo popularni glasbi. V nekaterih oddajah so predvajali videospote, vendar so bili le-ti redki. Jugoslovanska popularna glasba je temeljila na prodaji plošč in radijskem predvajanju. Številne radijske postaje so od 70-ih dalje večale delež

jugoslovanskih popularnih skladb v svojem programu, v 80-ih so nekatere postaje predvajale samo še domačo pop-rock produkcijo. Med temi ni bilo nobene slovenske radijske postaje. Glavne osebe pri organizaciji koncertov in promociji glasbenikov so bili v bivši skupni državi menedžerji. Čeprav poklic menedžerja pri nas ni bil preveč cenjen, je bilo nekaj zelo sposobnih in delovnih menedžerjev, ki so dejavno pripomogli k uveljavitvi nekaterih skupin. Na splošno pa je prevladovalo načelo dobre prodaje in čim večjega dobička za čim manj dela. Taka menedžerska mentaliteta je v glasebenem poslu na žalost pri nas prisotna še danes. Znana imena iz tega posla so bila Čedo Klemenc iz Obale, ki je nekaj let uspešno skrbel za posle *Bjelog Dugmeta*, Mihaljek, ki je skrbel za Dada Topića in Gradibor Veljković-Grada, ki je obvladoval beograjsko sceno. Večinoma so menedžerji promovirali več skupin naenkrat, bolj kot so bili skupina ali solist znani, več dela je bilo, tako da so se menedžerji lahko posvetili enemu samemu.

Najpomembnejša skupina jugoslovanskega pop-rocka je v svojih 18-ih letih obstoja bila sarajevska skupina *Bjelo Dugme*. Sarajevski kitarist, skladatelj, aranžer in producent Goran Bregović je skupino ustanovil leta 1973. *Bjelo Dugme* so bili za jugoslovansko popularno glasbo pomembni, ker so združili rock glasbo z lokalnimi ljudskimi glasbenimi motivi. Njihove začetne plošče so sicer zvene le zelo zahodnjaško, snemali so jih v glavnem v Londonu, vendar se je Bregović odločil, da skupina nadaljuje z bolj folklornim rockom in provokativnimi teksti. Nastala je hibridna mešanica, ki je pomenila rojstvo nove glasbene zvrsti. Povezanost pop-rocka in lokalnih ljudskih motivov je za jugoslovansko popularno glasbo pomenilo neskončen vir glasbenega materiala. *Bjelo Dugme* so svojo plodno kariero skoraj vsako leto dopolnjevali z novimi ploščami. Mediji so o njih dosti pisali, vendar jih v začetnih letih niso najbolj marali. Vsekakor pa to ni dosti vplivalo na njihovo vsesplošno priljubljenost. Množična jugoslovanska pop-rock publika je redno kupovala njihove plošče in obiskovala njihove številne jugoslovanske turnee. V 18-letni karieri so se v skupini zamenjali trije pevci, vendar to ni vplivalo na bazični zvok skupine. Njihov konec je, kakor tudi konec številnih jugoslovanskih pop-rock skupin, prinesla vojna, ki je v bivši Jugoslaviji začela divjati leta 1991 (Janjatović, 1998; Ramet, 1994).

Med solisti je bil na pop-rock sceni najbolj priljubljen in cenjen Zdravko Čolić. Leta 1969 je začel kariero na festivalih zabavne glasbe, kasneje nekaj let sodeloval z

različnimi skupinami, vendar je ugotovil, da spada med solistične glasbenike. V festivalskih vodah je nadaljeval sredi 70-ih in redno zmagoval na najpomembnejših jugoslovanskih festivalih. Širše občinstvo ga je v teh letih dokončno vzljubilo, zato je konec 76-ega odšel na nekajmesečno jugoslovansko turnejo z *Indeksi*. Turneja ga je lansirala kot najpopularnejšega jugoslovanskega vokalnega solista in to titulo je obdržal praktično do razpada Jugoslavije. Konec 70-ih je preživel na rednih razprodanih turnejah in v vojaški uniformi. V 80-ih je nadaljeval uspešno začeto delo in s petimi albumi v desetih letih pustil velik pečat na jugoslovanski popularni sceni. Albumi, ki jih je v 80-ih ustvarjal s sodelavci po Evropi, so bili zelo raznoliki, nekateri med njimi so bili za dokaj konservativno jugoslovansko glasbeno sceno preveč napredni. Vseeno so se vsi njegovi albumi prodajali v tiraži od 200 000 primerkov navzgor, kar je pomenilo, da je vsa ta leta definitivno bil na vrhu jugoslovanske pop-rock scene (Janjatović, 1998; Luković, 1989).

Od druge polovice sedemdesetih dalje so številne jugoslovanske pop-rock skupine svojo domišljijo črpale iz nove pop-rockersko etno mešanice. *Leb i Sol* so neparne ritme in etno melodije južnega Balkana igrali na električne rock inštrumente (*Kokoška, Jovano Jovanke...*), *Bjelo Dugme* so v svoj zahodnjaški rock'n'roll vključevali tradicionalne bosanske ljudske napeve (*Lipe cvatu, Tako ti je mala moja kad ljubi Bosanac...*), Balašević se je igral z zvoki romske violine in madžarskih čardaš ritmov (*Devojka sa Čardaš nogama...*), *Plavi Orkestar* si je sposojal bosanske ljudske in partizanske pesmi ter jih kombiniral z rock ritmi (*Suada...*), *Bajaga* je v svojih melodijah uporabljal zvoke tradicionalnih ljudskih glasbil (*Plavi safir...*). Primerov je veliko.

Konceptualni spoj pop-rocka z lokalnimi ljudskimi motivi je zaznamoval celotno zgodovino jugoslovanske popularne glasbe in omogočil nastanek številnih novih zvrsti. Filozofsko gledano je bil šele ta spoj pogoj za rojstvo jugoslovanske popularne glasbe. Popularna glasba je v ZDA nastala iz tržnih namenov in se ni kakor mnoge sorodne glasbene zvrsti izoblikovala v značilnem sociokulturnem kontekstu. V tem je tipičen produkt moderne kulture. Po Nietzscheju je za moderno kulturo značilna nemitološkost. Kultura brez mita nima osnovne ustvarjalne moči in ta primanjklaj nadoknadi tako, da se nepotešeno "hrani" z drugimi kulturami. Analogija v glasbenem smislu je ta, da je "mit" za neko glasbeno zvrst njen sociokulturni kontekst, zaradi katerega je zvrst nastala in določeno zvrst trajno označi. Lep primer manifestacije sociokulturnega konteksta je

blues. Delo na plantaži, work-songi in suženjstvo so to glasbeno zvrst tako vsebinsko kot oblikovno trajno označili. Rodila se je prepoznavna glasbena zvrst s specifičnimi značilnostmi glasbene forme in besedil. Pop je pravo nasprotje bluesa. Svojega "mita" nikoli ni imel in prav zaradi tega ni samosvoja glasbena zvrst pač pa eklektična mešanica različnih zvrsti in stilov. Pop nima svojega osnovnega vira domišljije, zato spaja različne glasbene stile v svoj kontekst. Jugoslovanski ljudski motivi so za zahodnjaško popularno glasbo pomenili novo bazo, iz katere so glasbeni ustvarjalci v idiomu popularne glasbe lahko ustvarjali lokalni pop.

Oblast nad uporniškim rockom ni bila tako navdušena kot nad popevko. Nasprotno, v začetku se je politično vodstvo odločalo celo o prepovedi nove glasbene scene, kakor je bila praksa v vzhodnem bloku, vendar je prevladala zmernost. Državno politično vodstvo je spoštovalo uporniško naravo nove glasbe in njeno zmožnost zbiranja in mobilizacije množic. Državni politični vrh s Titom in Kardeljem na čelu se je novemu fenomenu posvetil s poglobljenim pogovorom in državni poglavar se je raje kot za represijo odločil za politiko tolerance (Ramet, 2002: 130). S tem je hotel pop-rock sceno pridobiti na svojo stran in to mu je v določeni meri tudi uspelo. Simbolen pomen povezave med Titovo oblastjo in pop-rockom mnogi vidijo v Balaševičevi "generacijski himni iz leta '78 *Računajte na nas*, ki je že tedaj z nekakšno "prisego Titu" anticipirala povezavo rocka in politike, popačeno zvezo med mladinskim uporništvom in ideološko konfekcijo" (Šićarov, 2002: 23).

Politika tolerance do pop-rocka, za katero sta se Tito in Kardelj odločila, ni pomenila popolne svobode ustvarjanja v tej glasbi. Ravno nasprotno: v Jugoslaviji je cenzura obstajala, vendar na zelo subtilen in neviden način. Mnoge skupine so cenzuro občutile in so zato morale spreminjati in prilagajati svoje izdelke. Sistem je v pokojni skupni državi funkcioniral na poseben način: odgovorni uredniki glasbenih založb so bili v Zvezi komunistov, kar ni pomenilo, da so bili politično angažirani, ampak je bil njihov vodilni položaj v založbah logično pogojen z njihovo podrejenostjo jugoslovanskemu samoupravnemu socialističnemu sistemu. Direktorji založb so seveda bili v neposrednem stiku in so podpirali vodilne jugoslovanske skupine, glasbenike, aranžerje in producente, vendar jim niso smeli izdajati vsega, kar so ti ustvarjali. Poseben problem so predstavljali moralno, ideološko ali kako drugače oporečni teksti, ki so kritizirali socialistično oblast

in enopartijski sistem. Tekste, audio in video demo posnetke, kostumografijo in ostale primere novih glasbenih izdelkov so skupine pred izdajo vedno pošiljale na založbe v ocenitev njihove primernosti. Neprimerne tekste, kostumografijo ali design plošč in plakatov so avtorji morali popraviti, v nasprotnem primeru jim založba skladbe ali plošče ni hotela izdati, njihove koncerte pa so prepovedali (Ramet, 1994).

Primerov cenzure, predvsem na rockovskem področju, je v več kot 30-letni zgodovini jugoslovanske popularne glasbe veliko. Posebej izstopajo skupine tipa *Riblja Čorba* z glavnim tekstopiscem Boro Đorđevićem, *Zabranjeno Pušenje* z "dr." Neletom Karajlićem, *Bjelo Dugme* z Goranom Bregovićem ali pa slovenski *Buldožerji* in *Laibach* v 80-ih. Ti glasbeniki in še nekateri njihovi kolegi so na lastni koži občutili moč prefinjene cenzure. Đorđević je svoje nacionalistično naravnane tekste moral dostikrat spreminjati, prilagajati okoliščinam, se prerekati z založbami za izdajo albumov, nekajkrat je celo končal pred sodiščem. Njegovih težav je bilo konec, ko je v Srbiji prišel na oblast Slobodan Milošević, saj je ta zaradi očitnega podpihovanja mednacionalnega sovraštva dovoljeval izdajo tekstov, ki so bili nacionalistično naravnani. Sarajevska scena je z "novim primitivizmom", ki so ga izumili in predstavljali *Zabranjeno pušenje* in *Elvis J. Kurtović*, ter največjimi zvezdami jugoslovanskega pop-rocka (*Bjelo Dugme*) bila pogosta tarča oblastniške cenzure. Televizije niso smele predvajati nekaterih spornih videospotov omenjenih glasbenikov (primer je videospot Manijak, skupine *Zabranjeno pušenje*), nekateri glasbeniki, ki so jih skupine želele, da bi bili gostje na njihovih ploščah, niso smeli sodelovati zaradi njihove politično sporne preteklosti (primer je želja Gorana Bregovića, da bi sodeloval z Vicetom Vukovom, vendar je oblast izdajo posnetkov prepovedala zaradi Vukovih "nacionalističnih" izjav med *Pesmijo leta 1968*). *Laibach* so bili med slovenskimi skupinami nedvomno najštevilnejša tarča cenzure. Skupščina mesta Ljubljana je v zgodnjih 80-ih sprejela sklep, po katerem skupina ni smela uporabljati svojega imena na nastopih. Oblast je poleg imena motila tudi njihova nacistična kostumografija, design plakatov, politično in moralno sporni teksti in ostale stvari, zaradi katerih so *Laibach* do leta 1986 po Jugoslaviji zelo redko nastopili, svoje nastope pa so vedno izkoristili za politično provokacijo (Ramet, 1994; Tomc, 1994; idr.).

Politični sistem bivše skupne države ni dovolil dovolj ustvarjalne svobode, da bi v pop-rock glasbi dobili tako glasne upornike, kot sta bila na primer Bob Dylan in Joan

Baez v 60-ih letih v ZDA. Za jugoslovanski pop-rock so glasbeniki, ki so ga ustvarjali, vedno govorili, da imajo teksti prednost pred glasbo, da so pomembnejši od glasbe. Jugoslovanska mladina je bila na besedila v skladbah dosti bolj pozorna kot recimo mladina v ZDA, ki je vsako glasbo, tudi uporniško, jemala predvsem kot razvedrilo (Ramet, 1994: 104). Naša oblast je vse to vedela in je zato tekste posebej jemala pod drobnogled. Priljubljenost nekaterih kantavtorjev je slonela na izvirnosti in posebnostih tekstov – primera sta naš Jani Kovačič in še vedno zelo aktualen Novosadčan Đorđe Balašević, ki je zaradi svojih miroljubnih, romantičnih in nostalgичnih pesmi kljub razpadu SFRJ ostal popularen v vseh republikah bivše skupne države. Omeniti pa moram tudi nekatere skupine, ki so bile izrazito apolitične in so se zatekale predvsem v romanticizem – najbolj znan med takimi je zagrebški *Parni Valjak*.

Zanimivo je, da si skupine in posamezni glasbeniki v težavah z oblastjo niso nikoli med seboj pomagali in se je moral iz težav vedno vsak izvleči sam. Mislim, da je to predvsem odraz egoistične narave glasbenikov iz področja bivše SFRJ, ki so uspehe vedno pripisovali sami sebi in svoji “genialnosti”, za težave in probleme pa so vedno najraje krivili druge. Namesto da bi se v težavah glasbeniki povezali v sindikate ali podobna združenja, kjer bi bili združeni močnejši in bi tako morda lahko dejavno vplivali na kulturno politiko, ravnanje glasbenih založb in poročanje medijev, so skupino in glasbenike, ki so imeli težave z oblastjo, izolirali in jih pustili na milost in nemilost oblastnikov. Zato so vedno ostajali sami in v teh bitkah z glasbenimi založbami, ki so predstavljale podaljšano roko oblasti, nemočni. Narava glasbenikov se tudi v samostojni Sloveniji ni kaj prida spremenila, saj smo slovenski glasbeniki kljub formalno formiranemu sindikatu zelo razdeljeni in še vedno vsak najprej poskrbi sam zase, za svoje potrebe in interese, namesto da bi se o glavnih problemih, ki pestijo glasbenike, in o možnih rešitvah dogovorili s širokim konsenzom.

Rock glasba je povsod po svetu glasba svobode, samoaktualizacije in močne ekspresivnosti, zato se je politiki zelo bojijo. Poskusi podreditve glasbe uradni politiki se je vedno izjalovila – glasba kot glasnik “pravih idej” postane nepristna, celo smešna. Primer tako očitne povezave med politiko in glasbo je bila skupina *Happy Guys* v Sovjetski zvezi, ki so bili v državi kljub podpori uradne oblasti med ljudmi nepriljubljeni (Ramet, 2002). Jugoslovanski pop-rock je bil vedno močno obarvan s političnimi

sporočili in namigi, zato je bolj kot na zahod spadal na vzhod. Na zahodu se je v 70-ih ta glasba vrnila k svojim zabavljaškim koreninam, vse manj je bila politično angažirana. Nasprotno je bil pop-rock na vzhodu vedno zavezan določenim političnim prepričanjem, svobodomiselnosti in ni nikoli izgubil svoje osnovne uporniške narave. V komunizmu se je pop-rock nagibal k političnim sporočilom, tam je za razliko od zahoda pomenil beg od enopartijske politike in enostranskega načina razmišljanja. "Enopartijski sistemi niso imeli alternativnih političnih opcij in rock'n'roll je ljudem v teh državah pomagal razmišljati na drugačen način" (Bregović, v Ramet, 2002: 127-128).

Kljub temu, da je bila cenzura v popularni glasbi prisotna, pa ni bila tako močna in pogosta, da bi ogrožala njen obstoj in razvoj. Probleme so imeli avtorji, ki so bili socialno in politično zavedni. Na drugi strani pa nekateri glasbeniki s cenzuro niso nikoli imeli problemov. Povsem druga slika oblasti se je kazala v odnosu do manj uporniških in glasbeno "mehkejših" izvajalcev. Oblast je pustila popolno svobodo ustvarjanja vsem izvajalcem, katerih pesmi niso bile socialno ali politično angažirane. Zdravko Čolić je v svoji dolgoletni karieri samo enkrat začutil roko cenzure. To je bilo v reklamnem videu za ploščo *Malo pojačaj radio*, kjer je bila vojska po mnenju televizijskih urednikov prikazana v neprimerni luči, zato spot ni bil nikoli prikazan na televiziji (Luković, 1989: 271). Komentarji oblastnikov na Čolićevo glasbo in koncerte so bili po večini pozitivni.

Septembra 1978 je Lev Kreft, tedanji predsednik komisije za kulturo v Zvezi socialistične mladine Jugoslavije, na kratko tako komentiral Čolićev koncert za 60 000 poslušalcev na stadionu *Crvene zvezde* v Beogradu: "ZSMJ sprejema množično kulturo in estrado v celoti. V ZSMJ se razmišlja na drugačen način. Ne preseneča nas popularnost, ki jo imajo Čolić in ostali. V sistemu, kjer je tržni element pomemben, se t.i. zvezde morajo rojevati in ne predstavljajo problema, proti kateremu bi se bilo treba boriti, ker večina mladih gradi svoje ideale v dosti širšem spektru kot so primeri pevcev popularne glasbe... Pri nas se "zvezde" ne pojavljajo v najbanalnejši obliki. Publika od njih pričakuje pozitivno družbeno podobo. Ni potrebno, da se poistovetimo z vzori iz Zahoda, saj imamo naše "zvezde". Čolić je ideal in junak mladih ljudi. Imam njegove plošče in vseč so mi. To je glasba, ki se posluša potihoma, ob pogovoru, na trenutke je "sladka", ampak je narejena profesionalno. V nobenem primeru ni kičasta – tako glasbeno kot aranžmajske in tekstovno" (Kreft, v Luković, 1989: 272).

6. Glasba in politična kriza v 80-ih

"Crko nam "Maršal" ...

Tuđe nećemo, svoje nemamo." (Nele Karajlić, 1985)

Osemdeseta so na jugoslovansko glasbeno področje prinesla razcep, ki se je na nekaterih drugih kulturnih področjih zgodil že prej. Glasbena scena se je po zvrsteh začela ločevati na državno in republiško, med glasbeniki je po republikah počasi prihajalo do raznih nesoglasij, ki so izvirala iz mednacionalnih napetosti v celi državi. Krizo so poglobljali založbe in mediji, ki so se sredi 80-ih že popolnoma diferencirali po republikah. Dva bloka, ki sta se ločila v 80-ih, sem poimenoval projugoslovanski in nacionalistični blok. Pri tej delitvi ne gre za neposredno povezavo med glasbo in političnimi gibanji v 80-ih, vsaj v začetku ne. Gre za to, da so se republiške glasbene scene začele tako močno samostojno razvijati, da so se privrženci republiških glasbenih zvrsti, v nasprotju s publiko, ki je prisegala na projugoslovanski *mainstream*, skozi to glasbo in republiški jezik, v katerem je ta glasba nastajala, v prvi meri identificirali z lastno republiko, saj so meje republik predstavljale tudi domet njihove glasbe. Zato se je identifikacija z Jugoslavijo skozi glasbo začela tudi v glasbenih krogih manjšati.

Na tem mestu se moram dotakniti vprašanja političnega separatizma v Jugoslaviji. Komunistična oblast je unitarno državno ureditev videla skozi prizmo svojega vladanja in socialistične ureditve. Že v 50-ih so obstoj Jugoslavije povezali z ohranitvijo socialistične oblasti in Titom, saj je bila Komunistična partija s Titom na čelu tista, ki je v drugi svetovni vojni osvobodila državo in premagala "zunanje in notranje sovražnike". Tako so sebe promovirali skozi Jugoslavijo in Jugoslavijo izključno skozi komunistično oblast. Vsak, ki je postavljaj pod vprašaj in kritiziral socialistično družbeno ureditev, je za komunistično oblast postavljaj pod vprašaj tudi unitarno državo. Take so označili kot separatiste.

Na glasbenem področju se ne želim dotikati vprašanja, kdo med glasbeniki je bil za socialistično družbeno ureditev in kdo ne. Gre za to, da so med glasbeniki nasprotniki socialistične družbene ureditve s svojo glasbo kritizirali oblast, zato so bili v političnem

smislu s strani uradne politike označeni kot separatisti. Njihovo prepričanje se je kasneje dejansko navezalo na politični separatizem, saj je bila republiška samostojnost tudi ključ do rušenja komunistične oblasti in politične svobode, kakor so jo oni videli. Na drugi strani predstavniki projugoslovanskega unitarističnega bloka niso nujno bili privrženci socialistične družbene ureditve, vendar je njihovo projugoslovansko v večini apolitično prepričanje prevladalo nad kritiko oblasti.

Pankovska podkultura je bila v 80-ih prva civilnodružbena sfera pri nas, zato ni nenavadno, da je bil velik del izzivalne alternativne glasbe tega obdobja izrazito političen (Muršič, 2000: 318). V hitro spreminjajoči se slovenski družbi v 80-ih so bile zahteve po pluralizaciji in demokratizaciji političnega prostora vedno glasnejše. Alternativna glasbena scena, ki je vključevala tudi punk, je bila delni glasnik družbenih želja po novih spremembah. Pluralizacija in demokratizacija sta vključevali rušenje okorelega socialističnega sistema, med intelektualci so se tudi nekateri ideologi alternativne glasbe jasno zavzeli za oblikovanje "mladinskega gibanja, ki bi se zavzemalo za samostojno Slovenijo" (Tomc, 1989: 132). Do tega v alternativnih glasbenih vodah ni prišlo, saj je očiten separatizem in nacionalizem v glasbenem smislu ostajal v domeni neo-folk glasbe, v političnem smislu pa so projekt slovenske osamosvojitve podpirali in za osebne ambicije izkoriščali desnica in reformirani komunisti.

Jugoslovanska popularna glasbena scena je proti koncu 70-ih in v 80-ih nadaljevala z naglim razvojem. Dodatno se je diferencirala. Poleg pop-rocka, ki je v določenem smislu predstavljal *mainstream* tok, je nastalo mnogo novih zvrsti in stilov, ki so bili proti pop-rocku alternativa. Posebej močna sta bila *new wave* (*novi talas*), ki se je "širil" iz Beograda, *punk* pa je od zgodnjih 80-ih "odmeval" iz ljubljanske scene. Nastalo je mnogo novih pomembnih skupin različnih alternativnih stilov in zvrsti – puljski *Atomsko Sklonišče* (1977), beograjski *Električni Orgazam* (1980), *Šarlo Akrobata* (1980), *Ekaterina Velika* (1982) in *Partibrejkers* (1982), vinkovške *Majke* (1984), ljubljanski *Pankrti* (1977), *Miladojka Youneed* (1985) in *Vidosex* (1982), trboveljski *Laibach* (1980), zagrebški *Prljavo Kazalište* (1977), *Haustor* (1977) in *Psihomodo Pop* (1982), podgoriški *Rambo Amadeus* (1985), sarajevski *Zabranjeno Pušenje* (1983) in mnogi drugi, ki so pomembno zaznamovali jugoslovansko glasbeno sceno, nekateri izmed njih pa uspešno nadaljujejo svoje delo še danes.

Tudi na pop-rock področju smo dobili velike skupine s pomembnimi člani – v Beogradu *Bajago z Instruktorji* (1984) in *Idole* z Vlada Divljanom (1980), ki so po mnenju sedmih evropskih glasbenih revij leta 1982 proglašeni za četrto najboljšo evropsko rock skupino, v Sarajevu *Plavi Orkestar* s Sašo Lošićem (1982), pri nas pa so se dokončno uveljavili mariborski *Lačni Franz* (1979) z Zoranom Predinom in ljubljanski *Martin Krpan* (1981), ki so na koncu 80-ih izstrelili Vlada Kreslina. Da bi bil opis močne in razvejane jugoslovanske pop-rock in alternativne glasbene scene vsaj malo ustrezen, je potrebno navesti še uveljavljene in zelo popularne skupine iz 70-ih – *Bjelo Dugme*, ki jih imajo mnogi glasbeni kritiki za vodilno ex-jugoslovansko pop-rock skupino, *Riblja Čorba*, *Parni Valjak* in *Yu Grupa* ter soliste Zdravka Čolića, Đorđeta Balaševića, Josipo Lisac, Terezo Kesovijo ipd (Janjatović, 1998; Ramet, 1994 in 2002; Luković, 1989; idr.).

Zagrebski Inštitut za družbene vede je leta '85 in '86 ugotovil, da približno polovica jugoslovanske mladine posveča jugoslovanskemu rocku veliko pozornost. Največ rockerskih privržencev je bilo v BiH in na Hrvaškem, medtem ko je najmanjšo pozornost rocku v tistih letih posvečala južnosrbska in kosovska mladina. (Ramet, 1994: 124) Posebej velik delež pop-rock privržencev je bil v mestih, saj so bila mesta z urbano publiko center dogajanja te interurbane glasbene scene. Urbana večina, ki jo je predstavljala *mainstream* pop-rock orientirana mladina, je že s privrženostjo pop-rock kulturi sprejemala v določenem smislu apolitično mišljenje vodilnih pop-rockerjev. Svojih političnih prepričanj pop-rockerji ponavadi niso direktno izražali s svojo glasbo, zato so bili v tem smislu apolitični, so pa v vsakem javnem nastopanju jasno izražali svoje unitarne, projugoslovanske ideje že s tem, ko so se namesto z lastnim narodom v prvi meri identificirali kot Jugoslovani.

Nacionalistična politična prepričanja so svojo glasbeno oporišče dobila predvsem v narodni glasbi. Posebej močan je bil srbski nacionalizem od začetka 80-ih na Kosovu, kjer se je po nasilnem vojaškem zatrtju albanskih separatističnih demonstracij leta 1981 politična kriza vedno bolj poglobljala. Politični nacionalizem na Kosovu se je manifestiral v tamkajšnji narodni glasbi, ki so jo lokalni glasbeniki, največkrat Romi, redno prilagajali politični situaciji v pokrajini. Ista glasbena osnova je v različnih kulturnih in etničnih okoljih bila podlaga za nešteta ironično-nacionalistična besedila.

Tako so v srbskem okolju s pesmijo slavili srbske voditelje in Veliko Srbijo, v albanskem okolju pa neodvisnost Kosova in albansko prevlado v pokrajini.

Republiške glasbene scene so se od državne ločile predvsem po omejeni založniški distribuciji in promociji glasbenih izdelkov, slovenska in makedonska glasbena scena pa sta bili dodatno omejeni z jezikovnimi preprekami. Velike državne založbe, z zagrebškim Jugotonom in beograjskim PGP RTB na čelu, so svoje napore vlagale v slavne pop-rock skupine in njihova dela promovirali in distribuirali po celi državi. V 80-ih se je založniški trg povečal na račun manjših založb, katerih založniški in promocijski domet ni segal onkraj republiških meja. Manjše založbe so izdajale dela lokalnih in *underground* skupin, njihove plošče so se prodajale v neprimerno manjši nakladi kot plošče največjih jugoslovanskih glasbenih zvezd.

Glasbena scena je od petdesetih dalje delovala kot pojav *sui generis*, ni se mešala s politiko, saj so glasbeniki z glasbo širili povsem drugačna razmišljanja, cenzura pa je preglasnim, politično spornim glasbenikom, preprečevala doseči širše množice. V 80-ih se je vse spremenilo. Bila so začetek velikega političnega boja tudi na glasbenem področju. Na eni strani je politika vdrla v glasbo skozi medije in glasbene založbe, po drugi strani so tudi glasbeniki, ki so z glasbo izražali svoja nacionalistična politična prepričanja, postajali vse glasnejši. Cenzura je zaradi decentralizacije v republikah popuščala. Založbe so začele izdajati tudi glasbene izdelke, ki so bili iz vidika skupne države politično in moralno sporni, skupaj z množičnimi mediji pa so se po šestih republikah začeli osredotočati na republiško glasbeno sceno. Rodila sta se dva glasbena tabora: na eni strani projugoslovanski, na drugi pa decentralizatorski in nacionalistični blok. Projugoslovanski blok so sestavljale skupine in solisti, ki so ustvarjali popularno glasbo na državnem nivoju. Šlo je za popevkarje, rockerje, pop-rockerje, predstavnike disko folka in v omejenem smislu tudi neo-folka, ki so v glavnem peli v srbohrvaškem jeziku, prisegali na unitarno državno ureditev in na splošno propagirali jugoslovanstvo. V naštetih glasbenih zvrsteh se je na glasbenem področju udeleževalo to, kar so politiki v 80-ih radi na glas govorili, ampak neuresničevali v praksi: "A šta sada zemljo južna, ako nas tko pita? Rećićemo: Opet Tito, Tito posle Tita!" (Davorin Popović, Tito posle Tita).

Titova smrt je na poseben način označila glasbeno sceno v 80-ih, predvsem v popularni glasbi je nastalo mnogo izdelkov, ki so vsak na svoj način slavili "večnega

jugoslovanskega predsednika", z nostalgijo gledali na preteklost in se spominjali njegovega zadnjega dne: "Ljudi su išli u kolonama, nikom nije smet'o vjetar sto je dun'o" (Zabranjeno Pušenje, Nedelja kad je otišao Hase). V večini primerov je šlo za pesmi, ki so sedanost in prihodnost obravnavale z žalostjo zaradi izgube "legende, slobodotvorca, čoveka tog, druga i borca" (Balašević, Tri put sam video Tita) in nesigurnostjo, saj je odšel tisti, ki je najbolj pripomogel k osvoboditvi in utrditvi države po drugi svetovni vojni. Del glasbe, ki se je posvečala Titovi smrti, je odražal dvom v lepo prihodnost brez njega. Ta grozna prihodnost se je v 90-ih na žalost tudi uresničila.

Nacionalistični in decentralizatorski blok sta se razvila na republiških nivojih. Skupine in solisti so peli tekste v lastnem, republiškem jeziku in dialektu. Nekateri njihovi teksti so bili izrazito politični, posebej takrat, ko so skozi glasbo začeli širiti svoja nacionalistična prepričanja. Po nacionalizmu so izstopali Srbi – *Riblja Čorba* z vodjo kitaristom, tekstopiscem, pesnikom in pevcem Boro Đorđevićem, ki je v svojih delih odkrito izražal svoje nacionalistično prepričanje: "Prištinske bi htele pičke da postanu republičke" (Đorđević, 1987), "Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala? Taj se, kume, ne razume, obična budala" (Đorđević, 1987). Slovenska skupina *Laibach*, ki je imela v svojem industrijskem rocku močno filozofsko ozadje, je jačala slovensko republiško sceno in je s svojim ustvarjanjem zelo zgodaj uspela prodreti v tujino. Sublimirano kritiko totalitarizma je manifestirala skozi pop-nacistično ikonografijo, ki je "dominantno kulturo vzela v svoji socrealistični inačici kot referenčno točko svojega ustvarjanja" (Tomc, 1989: 131). Kakor sem že omenil, sta imeli omenjeni skupini od svojega nastanka nenehne težave z zveznimi oblastmi in cenzuro. Đorđević je zaradi svojih tekstov kar nekajkrat obiskal sodišča, *Laibach* pa so imeli zaradi svoje ikonografije doma zelo redke nastope in vso pozornost javnosti redno izkoriščali za politično provokacijo.

Glasbeni nacionalisti so na politično situacijo vplivali toliko, kolikor jim je oblast dovoljevala. Dokler je imela zvezna oblast določen nadzor nad dogajanjem v republikah, je bila cenzura očitna. Đorđević je imel do leta 1987, ko je srbsko Zvezo komunistov vodil Ivan Stambolić, redno težave z izdajo albumov svoje skupine, tekstov in nacionalističnih pesmi. Od leta 1987 dalje so težave izginile, saj je novi partijski vodja Slobodan Milošević v nacionalističnih skladbah, pesmih in ostali literaturi uvidel svojo korist (Ramet, 2002: 140). Nacionalistična kultura je tako lahko začela vplivati na

razpoloženje množic. Založbe in mediji so začeli nacionalistično kulturo propagirati takoj, ko je cenzura popustila, začarani krog nacionalistične politike in kulture se je s tem sklenil. Ljudem so politiki preko založb in medijev vsilili, da so novo kulturo dojeli kot oris politične situacije v državi, ki se trga na kose.

Mediji so imeli v zapiranju republiških meja veliko vlogo. Začelo se je z republiškiimi televizijskimi in radijskimi postajami. Goran Bregović je dejal, da je ravno RTV Ljubljana prva nehala predvajati videospote in plošče skupin iz ostalih republik (Ramet, 1994: 138). Priča decentralizacije in zmanjšanja zveznega nadzora nad republiškiimi mediji je dejstvo, da je RTV Ljubljana skupino *Laibach* v začetku 80-ih, ko je še veljala zvezna cenzura, "primerjala z nacisti, konec 80-ih pa reklamirala kot pomemben kulturni dogodek in izvozni artikel" (Tomc, 1989: 132). Na splošno gledano so mediji prvi in včasih tudi edini stik glasbenikov s svojimi poslušalci. Posebej pomembno je obdobje, ko glasbenik izda novo ploščo, saj takrat s pravo distribucijo radijske postaje nov izdelek promovirajo prve. V praksi to pomeni, da če radio novih glasbenih del ne predvaja, za večino poslušalcev ta dela ne obstajajo. V tistih časih je imela popularna glasba zaradi redkih medijev in še redkejših glasbeno specializiranih medijev dosti manjšo možnost promocije kot jo ima danes. Po republikah so glavno besedo imele republiške radijske in televizijske postaje, v večjih mestih pa še lokalni mediji, vendar z omejenim dometom. Ko so republiške radijske postaje nehale predvajati glasbo iz drugih republik, je ta glasba takoj izgubila na popularnosti.

Pop-rock skupine in solisti, ki so kot najpopularnejši vedno gostovali po vseh republikah, so zaradi zmanjšane promocije in posledično drastično zmanjšanega obiska njihovih koncertov morali proti koncu 80-ih koncerte odpovedovati oziroma nastopati samo tam, kjer je bila promocija ustrezna. To pa je na koncu pomenilo nastopanje samo po lastnih republikah ali jezikovnem območju svoje glasbe. Celo Đorđe Balašević, ki je bil od nekdanj znan po svojih miroljubnih in antinacionalističnih tekstih, je moral zaradi naštetih razlogov odpovedovati svoje koncerte po Sloveniji (Balašević, 1997: 153-154). Nova situacija ni prizanesla niti najbolj popularnim. *Bjelo Dugme* so sicer vedno nastopali tudi po koncertno najbolj rizičnih območjih (južna Srbija, Kosovo, Makedonija, Slovenija), vendar so največje odprte koncertne prostore zamenjale manjše dvorane, ki so bile na koncu 80-ih včasih tudi napol prazne.

Obiski različnih koncertov, ločene republiške scene in razcepljeni glasbeniki so pričali o boju, ki se je iz političnega prizorišča v 80-ih razširil tudi na področje glasbe. Meje med glasbo in politiko so se počasi podirale, privrženost določeni glasbi je pomenila tudi privrženost neki politični opciji. Republike, ki so 30 let plodno glasbeno sodelovale, so v 80-ih začele tudi na tem področju tekMOVATI med sabo, se prepirati in tudi preko glasbe destruktivno vplivati na celotno medrepubliško klimo. S porastom nacionalizma so se republike začele zapirati navzven, število koncertov izvajalcev iz drugih republik je proti koncu 80-ih drastično upadlo (Ramet, 2002: 145-146).

V jugoslovanski popularni glasbi je bilo v 80-ih malo tistih, ki so želeli glasbeno sceno in državo razbiti. Na glasbeno sceno se je tudi iz republiških scen do konca 80-ih gledalo kot na celoto. "V času panka se je poslušalo "istarski" pank, kot da je naš, beograjsko alternativno sceno smo dojemali kot "lastno" glasbo, bili smo pripadniki istega rockerskega plemena" (Tomc, v Milek, 2003: 20). Logično je, da se je število političnih nacionalistov med glasbeniki z večanjem politične, družbene in gospodarske krize proti koncu 80-ih povečalo, vendar so proti projugoslovansko prepričani večini vseeno predstavljali manjšino. Kljub temu je bila vsaka nacionalistična in šovinistična govorica glasbenikov (čeprav je le-ta dostikrat bila navadno provociranje in testiranje javnosti) skozi popularno glasbo dosti bolje in večkrat slišana kot glas antinacionalistov, pacifistov in tistih, ki so strasti skušali pomirjati. Splošna situacija v razpadajoči Jugoslaviji je bila proti koncu 80-ih napeta in zelo občutljiva na vsako podpihovanje. Na drugi strani pomiritev strasti praktično več ni bila mogoča, saj je predstavljala premajhno težo v primerjavi s političnim, medijskim, gospodarskim in družbenim poslabšanjem odnosov med republikami v bivši Jugoslaviji, ki so prevesili jeziček tehtnice na stran razpada in vojn.

7. Nadvlada primitivizma – disko folk

"Mile voli disko, a ja kolo šumadinsko.

Da budemo blisko, harmonika svira disko." (Lepa Brena, Mile voli disko)

V 80-ih se je na glasbenem področju rodilo mnogo novih zvrsti. Nekatere so bile alternativne, vezane na določeno mladinsko subkulturo, zato so bile med širšo množico manj popularne, druge pa so presenetljivo dosegle veliko popularnost, še večjo popularnost kot jugoslovanski pop-rock. V tej drugi skupini z največjo popularnostjo izstopa disko folk. Nastal je z istim konceptualnim spojem kot jugoslovanski pop-rock. V filozofski osnovi je razlika med lokalnim pop-rockom in disko folkom zelo majhna, saj sta obe zvrsti produkt spajanja lokalnih ljudskih glasbenih elementov z zahodnjaškimi ritmi. V glasbi in besedi je razlika bolj opazna. Pop-rock ni spreminjal osnovne logike svetovne popularne glasbe: inštrumentarij je ostal enak, glasbeniki so ustvarjali in se vedli podobno kot njihovi kolegi z Zahoda, v svojem bistvu je deloval v svetovnem pop-rock idiomu. Lokalni ljudski elementi so svetovno pop-rock produkcijo začinili z balkanskim pridihom, srbohrvaški jezik pa je glasbo dodatno lociral na jugoslovanski prostor. Pri disko folku je bila stvar popolnoma drugačna. Glasba te zvrsti je nastala v obratnem vrstnem redu kot jugoslovanski pop-rock. Izumitelji te druge izvirne jugoslovanske glasbe so svoje glasbene ideje bazirali na lokalni ljudski glasbi. Tradicionalno obarvanim napevom so dodali pridihi Zahoda. Tako so se v istih skladbah združili zvoki tradicije in moderne zahodnjaške glasbe: harmonika in violina s kitaro, tuba z električnim basom, tapan in tarabuka z električnimi bobni, klarinet s sintetizatorjem zvoka idr. Številne nove kombinacije zvokov so spojile tradicijo in moderno v novo celoto.

Disko folk se je rodil na "terasah", kjer so predvsem nešolani glasbeniki igrali na porokah in zabavah vseh vrst. Moderniziran inštrumentarij, ki je vključeval sintetizatorje zvoka, električne kitare, bas kitare in bobne, skupine ni oviral pri igranju nobene glasbene zvrsti. Tako smo na repertoarjih lahko skupaj našli rockersko himno *Smoke on the water* in povsem narodno glasbo. V določenem smislu je bilo to tudi logično – poslušalci, ki so se ob zvokih zabavljaških skupin zabavali cel večer, so bili starostno zelo raznoliki, zabave pa so trajale cele noči. Tako so skupine ponavadi pozno ponoči izvajale tudi narodno glasbo, aranžmaje pa so prilagodili modernemu inštrumentariju. Harmoniko je nadomestil sintetizator zvoka, bobni so polka ritem nadomestili z modernim diskom, ostali inštrumenti pa so se priključili skladno s svojo glasbeno vlogo. Jože Privšek je slovensko narodno glasbo na tak način že v preteklosti aranžiral za orkesterske in big band zasedbe, male "terasne" zasedbe pa so z isto logiko pesmi

prilagodile svojim glasbenim zmožnostim in potrebam. Tak način izvajanja so glasbeni kritiki poimenovali neo-folk, saj je ljudsko glasbo predstavljal na nov način.

Proti koncu 70-ih je začela nastajati avtorska glasba z isto logiko. Pisci so nova preprosta besedila s podobnimi temami kot besedila v ljudski glasbi uglasbili v disko-ljudskem aranžmaju. Rodil se je disko folk, ki je pomenil krono neo-folk glasbe. Ritmična osnova disko folka je postal novi disko ritem, ki je na Zahodu kraljeval ob koncu 70-ih. Osnovni disko *beat*, ki z bas bobnom jasno in glasno poudarja vsako dobo, je postal podlaga za ljudsko obarvane melodije, ki jih največkrat igrajo tradicionalni ljudski inštrumenti: harmonika, klarinet ali violina. Ritmično sekcijo so dopolnjevali električni bas, marsikdaj ob podpori tradicionalne trobilne sekcije s tubo in baritonom, električna kitara, ki je predstavljala zahodnjaški kontrast tradicionalnim inštrumentom, ter sintetizator zvoka, ki je dostikrat z različnimi zvoki podvajal osnovne melodije in ritmične podlage trobilne sekcije.

Interpretacija disko folka je bila bližje tradicionalni kot moderni glasbi. Pevci so peli s tradicionalnim ljudskim vibratom, inštrumentalisti na tradicionalnih ljudskih inštrumentih pa so uporabljali tradicionalen način igranja. Glasbeniki so na popularne električne inštrumente igrali na čisto drugačen, moderen način. Tako so kitaristi uporabljali vse moderne efekte, vključno z rockerskim *overdrivom*, klaviaturisti pa so na modernih in tehnično izpopolnjenih klaviaturah uporabljali povsem moderne zvoke. Ravno ta zvokovna mešanica je bila aranžmajske zelo zanimiva. K temu so skladatelji, producenti in aranžerji disko folka dodali skoraj tradicionalen vokal s številnimi spremljevalnimi vokali, ki v zelo preprostih linijah največkrat ponavljajo ali podvajajo besedilo z glavnim pevcem. Produkcija, ki je vse to spojila v enoten zvok, ni imela posebno težkega dela. Če je producent hotel bolj tradicionalen zvok, je postavil v ospredje tradicionalne inštrumente z bolj tradicionalno vokalno interpretacijo, če pa je hotel bolj moderen zvok, je glavnino zvoka prepustil električnim inštrumentom, vokale pa aranžiral na bolj moderen način. Tehnično zapletenih zvokovnih novosti producenti disko folka niso izumljali, saj za to v Jugoslaviji niso imeli možnosti, poleg tega pa je bila tudi narava glasbe takšna, da je zahtevala preprostost.

Preprostost je bila tudi pri besedilih v disko folku ključ do uspeha. Tekstopisci so se posvečali povsem drugim temam kot njihovi kolegi v pop-rocku. Če je pop-rock

obravnaval bolj življenjske ali pa politično in socialno kritične teme, so se teh tem v disko folku izogibali. Kot sem že omenil tekstopisci komercialne popularne glasbe, kamor spada tudi disko folk, niso imeli težav s cenzuro ravno zato, ker niso bili socialno in politično kritični. Ljubezen, zabava, opevanje lepote domačih vasi in hvalnice domovini so bile najpogostejše teme, ki so jih v skladbah obravnavali tekstopisci disko folka. Besedila so bila ponavadi krajša in tekstovno nezahtevna, izvajalec pa je besede in besedne zveze dostikrat ponavljal. Ustaljena praksa je bila, da je izvajalec odpel del kitice, zbor spremljevalnih vokalov pa je isti tekst za njim ponovil v *unisonu*.

Besedila so v disko folku predstavljala neke vrste beg pred realnostjo, saj so si jih poslušalci zlahka zapomnili tudi zato, ker jih niso obremenjevala s problemi: "Pusti ralu i motiku, narod voli erotiku!" (Lepa Brena, *Disko urnebes*). Izvajalci so poslušalce s preprostimi besedili in glasbo vabili, naj pozabijo probleme, ki jih tarejo v življenju, ter naj raje: "Hajmo svi da igramo, hajmo da se volimo, celu noć da pevamo!" (Lepa Brena, *Hajde da se volimo*). Taka besedila in glasba niso od poslušalca zahtevala pozornosti in energije, ki jih je zahteval v tem smislu bolj zapleten pop-rock. Nasprotno, disko folk je s svojimi preprostimi ritmi, aranžmaji, besedili in interpretacijo poslušalcem skušal energijo dajati in ravno zato je bil že od svojega nastanka v začetku 80-ih tako popularen. Ljudske melodije, ki so zlahka pridobile naklonjenost slovanske duše, so bile, spojene z modernimi ritmi, formula za uspeh.

Izvajalci disko folka so bili v Jugoslaviji v 80-ih velike glasbene zvezde. Svoje glasbene izdelke so prodajali v skoraj milijonskih nakladah. Posebej je izstopala kraljica disko folka, Lepa Brena. Kot primer lahko navedem, da je Lepa Brena svoj tretji album *Sitnije, cile sitnije* iz leta 1983 prodala v 900.000 primerkih, kar je celo več od nemške pevke Nene, ki je v istem letu pela evropski hit *99 Luft balons*. Brena je nastopala po največjih koncertnih prizoriščih po Jugoslaviji in sosednjih državah. V Romuniji je nastopala pred 60.000 poslušalci, v Bolgariji pa jo je leta 1989 na oder stadiona Levski pred 100.000 glavo množico moral pripeljati vojaški helikopter. Po tujini je največkrat nastopala za jugoslovansko diasporo, uspeh v sosednjih balkanskih državah pa potrjuje dejstvo, da je bil disko folk zaradi svoje glasbene narave in podobne glasbene tradicije balkanskih držav kljub jezikovnim oviram priljubljen tudi onkraj jugoslovanskih meja.

Besedila in glasba disko folka sta manifestirala večni boj med tradicijo in modernim. Lepa Brena je v svojih pesmih pela o preprostih likih. Njene junakinje so bile mlade ženske, ki so izhajale iz zaprtih tradicionalnih okolij jugoslovanskih vasi in bi rade postale "dame iz Londona". Večni konflikt med modernim in tradicionalnim se v Breninih pesmih redkokdaj razreši. Njene junakinje ponavadi ostajajo neodločene, večno čakajo in trpijo, saj nimajo "drugi dom osim doma u srcu tvom" (Lepa Brena, *Ja nemam drugi dom*). Kljub temu je Brena marsikdaj poosebljala tudi veselo plat jugoslovanskega življenja. Mnoge veseljaške skladbe so na koncertih spravljele publiko na noge in ljudje so vsaj za tistih nekaj minut pozabili na vsakdanje probleme pomanjkanja, hiperinflacije, mednarodnih napetosti idr. Pozitivno je v nekaterih svojih pesmih delovala tudi na emancipacijo nekaterih lastnosti, ki so bile na vasi tabu teme, ljubezen in seks, saj: "Ko ne ljubi, pile moje, greši izuzetno." (Lepa Brena, *Pile moje*), žensko emancipacijo v stilu: "Pred tobom padnu svi na kolena, a ne i ja." (Lepa Brena, *Ali Baba*) ali pa "Dečko mi je školarac, pa mu šaljem džeparac." (Lepa Brena, *Dečko mi je školarac*) idr.

Medijska glasbena zvezda Lepa Brena je slavila skupno državo s številnimi verzi: "Sve što bi reći znala, u srcu sam zapisala; Živela Jugoslavija!" (Lepa Brena in Miroslav Ilić, *Živela Jugoslavija*), s skladbami in celimi ploščami. Poosebljala je primer večnacionalnega uspeha, ki si ga je sama prigarala. V medijskih nastopih se je vedno izdajala za Jugoslovanko, podobno kot njeni kolegi iz pop-rock šovbiznisa. V številnih skladbah je pela o lepoti in edinstvenosti bivše Jugoslavije, njenih mest: "Bila sam u večnom Rimu, videla sam more grčko, ali lepšeg kraja nema nego što je moje Brčko" (Lepa Brena, *Mani zemlju koja Bosne nema*), vasi in kulture. Balkanska preprostost, lepota in nova glasbena zvrst so Lepo Breno pripeljali v skoraj vsak jugoslovanski dom. Po popularnosti je v 80-ih prekašala vse pop-rock zvezdnike tedanje SFRJ, saj je bila njena poslušalska ciljna skupina mnogo širša kot ciljna skupina pop-rockerjev. Meja za pop-rock je v letih ostajala nekje okoli 30, Lepa Brena pa je pela, kakor so radi dejali, za poslušalce od 7 do 70 let. Mlajše so zabavali njeni veseli ritmi in preprosta besedila, starejše pa ljudskost njene glasbe, besed in izgleda ter poveličevanje bivše skupne države.

Disko folk se je od vsega začetka zavezal projugoslovanski ideji, vendar je v kulturnem smislu pomenil zmago preprostega, v določeni meri primitivnega ruralnega in provincialnega razmišljanja. Ruralna in obmestna območja so bila v komunizmu

zapostavljena nasproti mestom. Komunistična oblast je pospešeno razvijala industrijska mesta, saj so predstavljala smisel socialističnega razvoja tako v gospodarskem kot v družbenem razvoju proletariata. Ravno v ruralnih in obmestnih območjih je z novo preprosto kulturo neo-folka in kasneje disko folka začela rasti tudi moč in vpliv ruralnega mišljenja. V mišljenju ruralnih in obmestnih predelov je od nekdaj živel nacionalizem. Prostorsko izoliran je ostal še iz časa etničnih spopadov okoli druge svetovne vojne, kulturno in socialno izolacijo in frustracijo pa so prebivalci vasi in obmestnih območjih manifestirali skozi ljudsko glasbo in svoje nacionalistično politično prepričanje. Čeprav je bil vzpon nove kulture disko folka vezan na projugoslovansko idejo, je v določenem smislu pomenil tudi vzpon nacionalizma. Majhen preskok iz državne v republiško identifikacijo je naredila politika, ki je v drugi polovici 80-ih kulturo in predvsem glasbo povezala s svojimi nacionalističnimi idejami.

Kljub temu da je popularnost disko folka dokazovala privrženost jugoslovanski ideji med populacijo, so bile glasbene zvezde te zvrsti na koncu 80-ih samo še ujetniki Jugoslavije, kot so si jo in kot so nam jo s svojo glasbo predstavljali. Medtem ko je urbana kultura pop-rocka ostala v določenem smislu kozmopolitska, zavezana nadnacionalnim idealom, so se ruralna in obmestna območja z neo- in disko folk kulturo proti koncu 80-ih z novimi republiškimi političnimi voditelji zavezala politični opciji nacionalizma. Ravno v neo-folk kulturi se je proti koncu 80-ih razvil nacionalistični jezik, ki je v 90-ih razklal Jugoslavijo na kose.

8. Primitivna scena in "novi primitivizem"

Druga zelo zanimiva glasbena in tudi obča kulturna novost v 80-ih je bila primitivna scena. Za začetnike primitivne scene imajo glasbeni kritiki srbsko skupino *Rokeri s Moravu*. Konec sedemdesetih so nastali povsem slučajno, v glasbenem studiu, ko se je glasbenik in producent Boris Bizetić s prijatelji zabaval ob zvokih ljudske glasbe. Posneli so ironično narodno-zabavno glasbeno parodijo z elementi rocka in ostalih popularnih zvrsti, ta je nepričakovano postala zelo popularna. Novost so poslušalci takoj

zagrabili. Njihova popularnost se v 80-ih ni ustavila v Srbiji, ampak je obšla celo Jugoslavijo. Primitivna scena "moravskih rokerjev" in podobnih skupin, ki so jih v 80-ih oponašale, je bila popularna zaradi svoje ironije na vsakdanje vaško življenje.

Glasba "primitivizma" je bila daleč od primitivnosti. Bila je zanimiva mešanica ljudske glasbe s harmoniko v glavni vlogi in električne kitare, posebej pa so izstopala besedila in interpretacija. Besedila obravnavajo vsakdanjega človeka iz vasi, ki ima v življenju povsem običajne probleme in radosti: "Od ujutro radim u servis za pranje, perem, podmazivam i marke dobivam." (Rokeri s Moravu, *Čaše perem*). Seveda so to vaško vsakdanjost glasbeniki predstavili na povsem neobičajen ciničen način, pri čemer so se tekstopisci ponavadi osredotočali na neumne malenkosti. Interpretacijo so si sposodili iz ljudske glasbe, vendar so jo izvajali na šaljev način. Tako je pevec vokalni *vibrato* namesto s pravo vokalno tehniko izvajal na silo, kakor ga povprečen poslušalec poskuša izvajati, ko oponaša narodno-zabavne pevce iz južnih krajev. Peli so v domačem moravskem naglasu in celotna interpretacija je zaradi tega zvenela še bolj smešno. Celoten imidž "mednarodnega poljedelskega ansambla", kakor so sebi rekli *Rokeri s Moravu*, so pevci na odru dopolnili s posebno partizansko-neandertalsko-vaško kostumografijo. Tako je postala slika pritivne scene popolna.

Tudi v Sloveniji smo v 80-ih imeli predstavnike primitivne glasbene scene neo-folka, skupino *Agropop*. Že ime skupine pove, da gre za kombinacijo popularne glasbe in ruralnih elementov. Mogoče je bilo povsem slučajno, vsekakor pa je bilo v skladu z ideologijo in glasbo skupine to, da je bila glavna vokalistka *Agropopa* zelo obilna pevka Šerbi. Na koncertih se je oblačila v vaška oblačila in manifestirala ruralen način zabave in glasbe. Glasba *Agropopa* se je povsem skladala z značilnostmi ostalih jugoslovanskih izvajalcev primitivnega neo-folka, slovenskim ljubiteljem te glasbe pa so bili *Agropop* najbližje, ker so peli v slovenskem jeziku in opevali slovenske nacional(istič)ne značilnosti: "Kaj mi bodo nemške marke, raj grem v Koper kopat jarke. Hej, živele Slovenke!" (*Agropop, Živele Slovenke*). Tudi *Agropopovci* so potrjevali zanimivost, da te glasbe niso izvajali samo nešolani in neznani glasbeniki; skupino so namreč sestavljali glasbeniki, ki so bili glasbeni javnosti znani, saj so pred tem ustvarjali v nekaterih zelo popularnih rokerskih skupinah (*Martin Krpan*). Izgleda, da je popularnost primitivne

glasbe in princip "Lova, lova, lova, padat će sa krova!" (Lepa Brena, *Disko urnebes*) pri takih glasbenikih nadvladala želji po ustvarjanju kvalitetnega *mainstream* pop-rocka.

Primitivno sceno lahko razumemo na dva načina. Izvajalci so svojo popularnost razlagali s tem, da so "...ljudje šaljivo razpoloženi, da se radi šalijo in smeji..." (Bizetić, v Luković, 1989: 256). Ta razlaga je bila logična, saj se poslušalec lahko ob poslušanju takšne glasbe zelo nasmeje zaradi različnih stvari. Drugo značilnost nove glasbe opazimo, če fenomen obravnavamo iz širšega kulturnega ozadja. Glasbeno in tekstovno je bila primitivna scena zelo blizu neo- in disko folku. Iz teh zvrsti se je po eni strani norčevala, vendar je spadala prav v neo-folk sceno, saj je s svojo glasbo širila neo-folk kulturo. Podobno, še bolj kot pri disko folku, je popularnost primitivne scene pomenila prevlado zaprtega vaškega razmišljanja nad urbanim in interurbanim razmišljanjem, ki ga je širil predvsem pop-rock, saj je neo-folk v svoji raznovrstnosti opeval, vse kar je bilo povezano z vaškim življenjem. Izvajalci neo-folk primitivizma so v svojih pesmih obravnavali tudi vsakdanje probleme povprečnega človeka, vendar so jih predstavljali na tak način, da so se ljudje tej žalostni vsakdanjosti smejali, bežali od nje in jo skozi glasbo videli kot realnost, ki se jih ne tiče. V tem smislu je neo-folk primitivizem samo poglobljajal odtujenost od sveta, ki jo je začela njegova sestrška zvrst disko folk.

Poslušalci so na primitivno sceno reagirali različno, vedno pa emocionalno. Intelektualci so se nad novo pogruntavščino zgražali, politiki, ki so v njej videli korist, so jo slavili in na političnih manifestacijah zlorabljali v svoje oblastniške namene. Od običajnih ljudi so se nekateri na koncertih in ob poslušanju te glasbe smejali, nekateri so jo sovražili in je niso mogli poslušati. To je bilo odraz tega, da je primitivna scena hodila po tanki liniji med smehom, šundom, kičem, povprečnim glasbenim okusom in preizkušanjem poslušalcev. Neo-folk je v primitivni sceni nakazoval padec te meje, ki se je proti koncu 80-ih s povezavo med to glasbo in nacionalistično politiko hitro bližal.

Primitivno sceno je v 80-ih dopolnil "novi primitivizem". Šlo je za popolnoma drugačno glasbeno in kulturno zvrst od neo-folk primitivizma, saj je spadal v pop-rock glasbo, poleg tega pa je bil za razliko od vaškega neo-folka novi primitivizem vezan na mesto, urbano razmišljanje in je bil v svoji "primitivnosti" zelo genialen. Novi primitivizem se je rodil v Sarajevu kot umetnost, ki v sebi združuje glasbo, radio, gledališče in film. Mladi gledališki igralci, glasbeniki in ostali ljubitelji umetnosti so se

povezali in začeli ustvarjati radijske oddaje, v katerih so se norčevali iz povprečnega jugoslovanskega načina življenja in razmišljanja ter poslušalce zabavali z nevsakdanjim humorjem. Sledile so satire na sarajevski televiziji v oddajah *Top lista nadrealista* in avtorska glasba skupin *Zabranjeno pušenje*, *Elvis J. Kurtović & his meteors* in ostalih, v katerih je sodeloval isti krog mladih umetnikov.

V umetnosti novega primitivizma je šlo za satiro na jugoslovansko povprečnost, ki se je manifestirala v kulturi. Člani novega primitivizma so se norčevali iz "pridnih fantov", se oblačili v neokusna oblačila, ki so predstavljala kombinacijo ameriške rock ideologije, japonske tehnologije in lokalnega primitivizma. Novi primitivizem se ni norčeval kar tako – svojo umetnost je podkrepil z močnim filozofskim ozadjem. Ideje so črpali iz razmišljanja, da je glavni problem Jugoslavije njena povprečnost, saj "nikoli nismo imeli velikih umetnikov, razen peščice pomembnih pisateljev in kiparjev. Če nimaš visoke kulture, ne moreš imeti velikih idej, zato vse ostalo zaostaja. Problem Jugoslavije je v njeni primitivnosti. Tudi če bi vpeljali kapitalizem, ne bi postali razviti kot na primer Nemčija, ampak bi ostali nekje na nivoju Turčije." (Karajlić in Kurtović, v Ramet, 1994: 143). V isti krog ljudi lahko štejemo tudi t. i. "new partisans" sceno (izraz je izmislil Bregović), ki je delovala sredi 80-ih z že omenjenim *Plavim Orkestrom*. Imidž "new partisansov" je vključeval nošenje vojaških škornjev in pletenih volnenih nogavic – "partizank". Glasbena mešanica tinejdžerskih pesmi (Goobyte teens) s primesjo folka pa je obnorela mladež že s prvo ploščo *Soldatski bal* leta 1985 (Janjatović, 1998: 137-138).

Umetnost sarajevskega nadrealizma je bila močno zaznamovana s časom, v katerem je nastajala. Odražala je obdobje globoke politične in obče družbene krize v Jugoslaviji v 80-ih. Nadrealisti so bili v svoji umetnosti včasih zelo realni – marsikatero oddajo in skladbo, ki so se norčevale iz takratnega družbenega stanja, so nekaj let kaseneje delovale kot napoved katastrofe, ki se je zgodila nekaj let kasneje, v 90-ih. Razdeljenost Sarajeva, begunci, policijska ura, razseljevanje prebivalstva, delitev ozemlja in ostale grozne teme, ki so jih v svojih oddajah in skladbah največkrat na humoren način predstavljali nadrealisti, so v 90-ih postale vsakdanjost. Ob takih trenutkih se zazdi, da umetnost včasih res deluje preroško in napoveduje čas, ki prihaja.

Oddaje *Top liste narealistov* so predvajali na raznih televizijskih postajah, med drugim tudi na RTV Ljubljana. *Zabranjeno pušenje*, *Elvis J. Kurtović* in ostali glasbeniki,

ki so spadali v to glasbeno sceno, so v 80-ih redno koncertirali po Jugoslaviji. Kljub temu nova sarajevska scena ni doživela širšega odziva, delno zaradi neustrezne glasbene in umetniške infrastrukture, delno pa zaradi cenzure, ki jim je občasno delala težave. Odzivi na novi primitivizem so bili v družbi razdeljeni. Večina poslušalcev in gledalcev ga je jemala kot eno izmed zabavnih scen, ki jih je spravljal v smeh. Največji odziv so nadrealisti imeli med intelektualci, saj so se družili, ustvarjali in mislili z njimi. Jugoslovanski intelektualci, ki so primitivni neo-folk videli kot veliko grožnjo svoji kulturi in družbi, so novi primitivizem jemali kot humoristično manifestacijo resnih problemov, ki jih je Jugoslavija imela, in še resnejših težav, ki so državo čakali v 90-ih.

Politiki novega primitivizma niso marali. V njem so spoznali sebe, ljudje pa so se norčevali prav na njihov račun. Splošne inteligence, da bi realno sprejeli satirično kritiko in namesto prepovedovanja oddaj in pesmi skušali popraviti splošno situacijo v družbi in državi, izgleda, niso imeli. Republiška vodstva so proti koncu 80-ih nadaljevala s svojo destruktivno politiko, politiki so se še bolj opirali na nacionalizem pri mobilizaciji množic in obstanku na oblasti. Vsako norčevanje iz svojega početja so jemali skrajno resno in ga predstavljali kot norčevanje iz celotnega naroda, njegovih idealov in svetosti. Isti politiki so na zabavah plesali na zvoke primitivnega neo-folka, svojo primitivno politično zabavo pa so ljudem na subtilen način vsilili prav z nacionalistično tekstovno vsebino primitivne neo-folk glasbe. Te seveda ni mogel nobeden prepovedati.

10. Devetdeseta: smrt Jugoslavije

"Onda su došle devedesete, tužne i nesretne... Opake...

Gospod je barut primirisao pa ladno zbrisao za oblake...

E, kad već puknu ustave, nema nam spasa dok se reke ne zaustave...

No, i taj dan će svanuti... Kad tad..." (Đorđe Balašević, Devedesete)

Bolj ko se je politična situacija v Jugoslaviji slabšala, bolj so se glasbeniki identificirali izključno z lastnimi republikami. Po drugih republikah je postalo težko nastopati zaradi padca poslušnosti "tuje" glasbe, rastočega nacionalizma in velike ekonomske krize. Tudi v glasbi je prevladalo nacionalno vprašanje, zato nekateri

glasbeniki niso več hoteli potovati onkraj republiških meja. Med pop-rockerskimi skupinami so to najglasneje razglašali *Prljavo Kazalište*, ki so se med drugim tudi zavezali novi separatistično-nacionalistični politiki, ki je prišla na oblast po prvih večstrankarskih volitvah na Hrvaškem (Ramet, 2002: 146). V začetku 90-ih je že postalo jasno, da je Jugoslavija na enosmerni poti v razpad in pogubo.

Z devetdesetimi je v Jugoslavijo prišel kaos, ki se je udeležil v razpadu države. Začelo se je s hrvaško in slovensko osamosvojitvijo 25. in 26. junija 1991, sledile so vojne, ki so se iz Slovenije razširile v Hrvaško, Bosno in Hercegovino (BiH) in kasneje na Kosovo. V kulturnem pomenu sta ta datuma pomembna, ker pričajo o simbolni povezavi med separatističnimi politikami na eni strani ter glasbo in kulturo na drugi. Ni naključje, da je na osamosvojitveni proslavi v Ljubljani številne udeležence zabavala skupina *Agropop*, v Zagrebu pa *Prljavo Kazalište*. Šlo je za zabavo na državni ravni, kjer je nastopajoče glasbenike in ostale kulturnike izbralo državno politično vodstvo. *Agropop* so v nekaterih svojih nacionalistično obarvanih tekstih peli o dobroti in malem številu "pravih" Slovencev (*Samo milijon nas še živi*) ter opevali lepote Slovenk (*Živele Slovenke*), *Prljavo Kazalište* pa so izvajali pop-rockerske popevke, ki opevajo lepote Hrvaške in Hrvatice. Hrvatje so se državam za svoje mednarodno priznanje javno zahvaljevali. V Splitu se je priljubljena kavarna v starem delu mesta prekrstila kar v *Cafe Genscher* po tedanjem nemškem zunanjem ministru, ki je bil najbolj zaslužen za hitro priznanje hrvaške države, po nacionalni televiziji pa so pogosto predvajali videospot pesmi *Danke Deutschland*, ki jo je Sanja Trumbić pela kot zahvalo hitremu nemškemu priznanju svoje nove države (Silber in Little, 1996: 221).

Kruto realnost so na področju propadle Jugoslavije in novonastalih držav glasbeniki različno sprejeli. Kozmopolitska interurbana pop-rockerska scena se je v večji meri postavila na stran miru, strpnosti in antinacionalizma. Številni glasbeniki so to dokazovali z igranjem na protivojnih koncertih, paradah in demonstracijah za mir. Na drugi strani smo imeli odkrite nacionaliste, ki so v svoji glasbi povzdigovali lasten narod in žalili druge, pozivali k vojni in zmagoslavju svojega naroda, glorificirali lastno vojsko, paravojaške enote idr. Nacionalistična nota je bila najglasnejša v trših rockerskih in neo-folk glasbenih vodah. Nacionalistična glasba vseh zvrsti je bila zelo preprosta, s poudarkom bolj na tekstih kot na glasbi. Tretja pozicija, ki se je pojavila na medvojni

glasbeni sceni in so jo zavzeli nekateri popularni glasbeniki, je bila zatekanje v romanticizem in bežanje pred obravnavanjem "pomembnih nalog naroda" v svoji glasbi.

Po nekaterih mestih vseh republik bivše države so protivojna gibanja organizirala koncerte in parade za mir. V Zaječarju je avgusta 1991-ega 20 000 ljudi obiskalo trodnevni festival za mir, na katerem so igrali popularne skupine in solisti iz celotne bivše države. V Ljubljani se je koncert z imenom *Rock proti vojni* zgodil oktobra 1991 v Križankah, kjer je približno 3000 ljudi poslušalo koncert slovenskih in hrvaških popularnih skupin. Največja manifestacija za mir se je zgodila v Beogradu aprila 1992, ko je približno 50 000 ljudi poslušalo srbske in črnogorske skupine in soliste, privržene miru (Ramet, 2002: 127). Urbani pop-rock je bil za mobilizacijo nacionalističnih množic preveč individualističen, uporniški in kozmopolitski. Neo-folk je že v preteklosti ponujal glasbeno podlago za določene nacionalistične ideje, v 80-ih in 90-ih pa so to opcijo nacionalistične politike po jugoslovanskih republikah spretno izkoristile. Tako so neo-folk izvajalci bili najbolj pogosti glasbeni izvajalci na nacionalističnih političnih mitingih, ki so preplavili Jugoslavijo konec 80-ih in prva leta 90-ih.

Vojna je prebivalce razdelila tako fizično kot psihično. Eni so se postavili na stran lastnega naroda, drugi so se identificirali s šibkim protivojnim gibanjem ali begom iz realnosti. Vojna je mnoge glasbenike pregnala v tujino. Nekateri so po svetu nastopali za izseljence in tako nadaljevali s svojim delom. Na ta način so hoteli nadaljevati interurbano glasbo, ki je zaznamovala jugoslovansko glasbeno področje, vendar jim to ni uspevalo najbolje. V nekaterih primerih so se glasbeniki povezali s političnimi strankami in igrali po tujini za izseljence na njihovih političnih manifestacijah. Posebej so bile razgibane glasbene scene nemških, švicarskih, avstrijskih, skandinavskih in ameriških izseljencev različnih nacionalnosti. Dino Dvornik je svoj odličen koncert s spremljevalno skupino *Song killers* iz leta 1993 v Münchenu za HDZ celo izdal na popularni zgoščenki.

Interurbana pop-rockerska scena je z razpadom države praktično umrla. Razpad povezave med velikimi jugoslovanskimi mesti, zmanjšanje kulturnega trga in drastičen padec ekonomske moči zaradi razpada gospodarstva in vojn so zadali smrtni udarec razviti pop-rock sceni. Tudi kaotična tranzicija, ki so jo morale novonastale države po spremembi sistema preživljati, je drastično spremenila razmere v družbah. Kljub temu, da je bila pop-rockerska scena po svetu nekoč zelo cenjena, je bil z razpadom države pop-

rock zaradi naštetih dejavnikov potisnjen v margino. Nova ureditev je pomenila konec za številne koncertne klube, ki so v preteklosti živeli predvsem od državne podpore in so predstavljali eno izmed gibal razvoja najrazličnejših zvrsti popularne glasbe. Kulturno praznino, ki jo je pop-rock zapustil za sabo, so v različnih republikah zapolnile različne glasbene zvrsti. Na splošno so velik del tega prostora zapolnili neo-folk in sorodne glasbene zvrsti, ki so se povezale z nacionalistično politiko novih režimov in izkoristile njihov medijski monopol.

Glasbena situacija se je najbolj spremenila v Srbiji in BiH. Že pred vojno v BiH sta Toni Janković in Violeta Srećković skupaj pela pesem *Ne djelite mi Bosne*, vendar je pesem naletela na gluha ušesa politikov, ki so imeli načrte za delitev že pripravljene. Vojna v BiH je uničila bogato glasbeno sceno republike, nekoč najbolj naklonjene pop-rocku. V večjih mestih so med vojno sicer delovale nekatere *underground* rock skupine, vendar je bila scena tako razbita, da to v primerjavi s preteklostjo ni vredno omembe. Zgodili so se nekateri veliki koncerti proti vojni, med glasbenimi dogodki pa so medijsko najbolj odmevala telefonska javljanja irskih pop-rockerjev *U2* v živo s Sarajevčani med turnejo *Zooropa*. Skupino je med omenjeno turnejo pretreslo pričanje novinarjev iz Sarajeva, ki so jim po koncertu nekje v Italiji dejali, da glasbo *U2* poslušajo Sarajevčani po zakloniščih, da bi preglasili zvoke eksplozij. Pevec Bono je konec leta 1995 obiskal razdejano bosansko prestolnico in oboževalcem obljubil, da bo naslednjič s seboj pripeljal celo skupino. Obljubo je držal in *U2* so 23. septembra leta 1997 med evropsko turnejo v Sarajevu na stadionu Koševo približno 50 000 oboževalcev iz vseh delov nekdanje skupne države osrečili s svojim odličnim koncertom (Varga, 1997).

Večina pop-rock skupin iz BiH je z razmahom vojne razpadla, nekatere začasno, druge za zmeraj. Za vedno smo izgubili *Bjelo Dugme*, saj je idejni vodja skupine Goran Bregović emigriral v Pariz in tam nadaljeval uspešno solistično kariero kot skladatelj in izvajalec. Člani *Plavog Orkestra* so se začasno razbežali po nekdanjih republikah in Evropi. Njihov glavni član Saša Lošić se je preselil v Ljubljano in tam nadaljeval glasbeno kariero kot skladatelj. Leta 1997 so se člani ponovno sestali in začeli pripravljati veliki *come back*. Podobna situacija se je zgodila s *Crveno Jabuko*, ki se je po medvojni pavzi ponovno združila leta 1995. *Zabranjeno pušenje* je v 90-ih razpadlo na dve skupini z enakim imenom. Beograjsko "podružnico" je od svojega bega iz Sarajeva v

Beograd v začetku 90-ih osnoval Nele Karajlić, sarajevsko in zagrebško pa so vodili drugi "primitivci" na čelu z Elvisom J. Kurtovićem in Sejom Sexonom (Janjatović, 1998: 193-194) . Usode ostalih številnih popularnih in manj popularnih skupin so bile med vojno podobne. Mnogi glasbeniki so svoje življenje pustili na bojiščih krvavih medetničnih spopadov, ki so najbolj prizadeli BiH.

Vojne in politika, ki je vojne podpirala, je glasbo in ostalo umetnost skušala spolitizirati. Zasesti določeno področje je pomenilo tudi zasesti kulturo, podreditev in priključitev kulture tega področja. Zato je prišlo med vojno do množičnega rušenja cerkva, muzejev in ostalih zgradb, ki so kulturno in zgodovinsko pomembne. Kakor politika odraža družbo, tako kultura odraža politiko, zato premikom v politiki sledijo tudi premiki v kulturi. V vojni se je jasno odražalo dejstvo, da je kultura eden od medijev, kjer se politika manifestira in je zato tudi prežeta s političnimi sporočili in simboli. Tudi kultura, ne samo sovražni vojaki, politiki in narod, je bila stvar, ki jo je bilo treba uničiti (Ramet, 2002: 264-265). Pri tem so sodelovali tudi nekateri umetniki in glasbeniki, prednjačila je nacionalistična varianta neo-folka. Splošna značilnost v vseh republikah med vojnami na področju bivše Jugoslavije je bila ta, da je na nacionalnih radijskih postajah veljala tiha prepoved predvajanja glasbe iz drugih republik. Ljubljanski *Radio Študent* je bil eden redkih slovenskih radijev, ki je redno predvajal glasbo iz nekdanje skupne države tudi v težavnem obdobju junija in julija 1991 ter v naslednjih mesecih, ko je tovrstna glasba skorajda izginila iz slovenskih radijev in televizij (Velikonja, 2002: 86).

Na bojiščih BiH in Hrvaške so glasbo uporabljali kot nacionalistično propagando in motivacijsko sredstvo za redne in paravojaške enote. V tem smislu so izstopali neo-folk in kasneje turbo folk izvajalci. Svetlana Veličković *Ceca* je s svojimi nastopi bodrila paravojaške Arkanove čete po BiH. Hčerka političnega voditelja bosanskih Srbov Radovana Karadžića, Sonja Karadžić, je v svojih primitivnih neo-folk skladbah pela o superiornosti bosanskih Srbov nad Srbi iz matične države, za kar jo je v Beogradu Miloševićev režim cenzuriral. Hrvati so bili priča ustanovitvi ženske skupine *Napalm girl*, ki je glorificirala hrvaške čete in pela pesmi o hrvaški vojaški zmagi nad Srbi. Neo-folk glasba je postala glasbena podlaga za stare četniške in ustaške pesmi iz druge svetovne vojne. Hrvaški rock se je z nacionalizmom povezal leta 1991 v zgoščenki *Rock za Hrvatsku* z besedami "srce nam je diamant, krv nam je dinamit, naš horizont je front"

(Psihomodo Pop, *Hrvatska mora pobijediti*). Tudi med Bošnjaki je v BiH delovala cenzura. Nekateri ekstremistični bošnjaški voditelji so obsodili rock kot satanovo delo in zanj zahtevali cenzuro po medijih. Kulturni minister Enes Karić je neznanemu sarajevskemu pevcu, ki je preigraval repertoar iz jugoslovanskega pop-rocka (predvsem Balaševića), prepovedal izvajati "srbske agresorske pesmi" (Ramet, 2002: 265-268).

V Srbiji se je na področju popularne kulture v 90-ih bil velik boj med kozmopolitskim pop-rockom in nacionalističnim neo-folkom. Ta boj je imel širše kulturne posledice, saj je predstavljal tudi boj dveh načinov mišljenja – urbanega kozmopolitizma, internacionalizma in odprtosti ter obmestnega in ruralnega nacionalizma in izolacionizma. Nacionalistična politika, ki je Srbijo vodila od konca 80-ih, je v tem boju odigrala ključno vlogo. Ideologi nacionalizma so pop-rock uvrstili med "duhovne sovražnike Srbstva". Za mobilizacijo množic je nacionalistična politika izkoristila popularnost neo-folka, se z njim povezala preko nacionalističnih tekstopiscev in glasbenikov ter začela po državnih medijih na veliko propagirati nacionalistični neo-folk. Hkrati je stekla umazana propaganda proti vsem ostalim glasbenim zvrstem. Urbana glasba in njeni privrženci, ki v nacionalizmu niso hoteli sodelovati, so postali v kulturno in politično sovražnem okolju izolirani. Osredotočili so se na protivojne proteste, množične protirežimske demonstracije in množično upiranje mobilizaciji (Gordy, 2000: 55-61). Kot zmagovalci so iz velikega kulturnega, političnega in predvsem življenjskega boja izšli nacionalistična politika, neo-folk in primitivno ruralno in obmestno razmišljanje, ki je to politiko in glasbo podpiralo. Milošević je v tej glasbi in v relanosti zrasel kot politična figura nacionalne obuditve in samozvesti srbskega naroda.

Z avtoritarnim Miloševićevim režimom je v Srbiji zavladal primitivni neo-folk. Državna televizija in novonastale televizije, ki so imele veze z režimom, so neo-folk predvajale in promovirale 24 ur na dan. Nekoč ena izmed vodilnih jugoslovanskih pop-rockerskih založb PGP RTB je v 90-ih svojo založniško politiko povsem podredila potrebam režima in izdajala pretežno neo-folk izdelke. Termin "novokomponovana", ki se je nekoč nanašal samo na ljudsko glasbo, je v novi srbski realnosti dobil nov pomen. Vezal se je na vse kulturne, gospodarske in politične novosti, ki so imele sumljiv izvor in nečedno ozadje. Tako so Srbijo v 90-ih začeli voditi "novokomponovani" politiki,

kulturniki in gospodarska elita, ki so državo mednarodno izolirali in jo kulturno, politično, gospodarsko in mentalno izropali (Gordy, 2000: 59-74).

V Sloveniji je glasbena scena močno čutila posledice osamosvojitve. Najbolj so se nad novo kulturno situacijo pritoževali pop-rockerji, ki so z razpadom SFRJ izgubili veliko kulturno tržišče. Po osamosvojitvi so se glasbeniki, ki so bili nekoč del močne pop-rockerske scene, znašli v kulturni krizi. Na slovenskem glasbenem prizorišču so v začetku 90-ih zavladali neo-folk izvajalci, ki so propagirali zmerno nacionalistično mišljenje. Ta nadvlada ni bila niti senca tistega, kar se je dogajalo v Srbiji, vendar je glasba z nacionalistično vsebino bila tudi pri nas močna in s politiko povezana na podoben način, kot v nekdanji bratski republiki. Pri tem je izstopala skupina *Agropop*.

Že pred osamosvojitvijo so bili nekateri njihovi koncerti prava manifestacija slovenskih nacionalističnih čustev. Na njihov prvi koncert v razprodani Hali Tivoli so poslušalci prišli s slovenskimi zastavami in le-te so skupaj z napisi *Slovenijo Slovencem* najbolj plapolale ob verzih: "Samo milijon nas še živi na naši zemljici!" (Agropop, *Samo milijon*). Leta 1992 so *Agropopovci* videospot za naslovno skladbo novega albuma *Z nami je Slovenija* posneli v sodelovanju s posebno enoto MORS. Enota je imela pred snemanjem terenske vaje, za kar so morali pripeljati nekaj oklepnikov in bojne opreme. Seveda brez odobritve tedanjega obrambnega ministra Janeza Janše ni šlo, kamere pa so na obojestransko veselje zabeležile manifestacijo slovenske vojaške moči in odločne volje po ohranitvi samostojne države, ki se kaže tudi v besedilu pesmi. Na kasnejši promociji albuma v polni diskoteki v Ribčah so obiskovalce presenetili specialci, ki so "vdrli" v prostor v uniformah z orožjem in se po kratki demonstraciji bojnih korakov postrojili pred oder, da jim je Janša podelil odlikovanja. Sledil je koncert, Janša pa se je po koncertu skupini zahvalil za sodelovanje in si zapisal imena glasbene ekipe.

Na popularnem področju so prednjačili kantavtorji, ki so pisali zanimive tekste (Zoran Predin), ustvarjali mešanico popularne glasbe in lokalnega melosa (Vlado Kreslin) ali pa oboje (Iztok Mlakar). Nasploh je bila kantavtorska scena v Sloveniji razvita že v preteklosti (Tomaž Domicelj, Jani Kovačič idr.), devetdeseta pa so pomenila samo potrditev te zvrsti tudi v samostojni Sloveniji. Pop-rockerska scena se je po osamosvojitvi spreminjala zaradi svetovnih trendov na čelu z *grunge*-om. Popularne

skupine tistega časa so bile *Šank Rock*, *California* idr., množično pa so nastajali *cover* bandi, ki so preigrali stare in nove pop-rockerske svetovne uspešnice (*Night Jump...*).

Slovenski glasbeni prostor so v 90-ih zaznamovali poskusi prodora nekaterih alternativnih skupin na Zahod. Bivši skupni jugovzhod je bil v preteklosti "osvojen" s strani pop-rockerjev, v 90-ih je bil v vojni in zato nedostopen, Zahod pa se je z osamosvojitvijo psihološko še bolj približal in pomenil za mnoge glasbenike in kulturnike velik izziv. Skupine, ki so poskusile "osvojiti" Zahod, so bile 2227, *Dicky B. Hardy*, *Coptic rain*, *Psycho path* in podobni, ampak so bile njihove avanture po Evropi, ZDA in svetu večinoma kratkotrajne, so pa imeli veliko podporo nekaterih medijev, ki so se posvečali alternativni glasbi (Mladina). Večje uspehe so na alternativnem področju v tujini želi le *Laibach*, vendar so bila 90-a le nadaljevanje uspešnega zagona, ki ga je skupina imela že iz 80-ih, in slovenska osamosvojitvev v tem smislu ni prinesla sprememb. Novost je v 90-ih predstavljala stilno razvejana elektronska glasbena scena. Mednarodno sceno na področju *dj*-ev od 90-ih let dalje uspešno sestavljajo tudi nekateri slovenski *dj*-i: *Umek*, *Valentino Kanzyani*, *Eddy the fish* idr.

11. Glasbena scena med in po vojnah

"...i tad su došli popovi, pa topovi, pa lopovi.

I čitav svet se izobličio..." (Đorđe Balašević, *Plava balada*)

Nekateri tuji avtorji v svojih delih navajajo na videz preenostavno delitev bivše jugoslovenske glasbene scene na zahodne (Hrvaška in Slovenija) in vzhodne (Makedonija, Srbija, Črna Gora in BiH) dežele (Gordy, 2000), vendar so vojne in razpad skupne države razmere tako radikalizirali, da se je ta delitev v 90-ih udejanjila bolj kot kadarkoli prej. Na "vzhodu" naj bi bila po tej delitvi popularna glasbena scena obarvana bolj z narodno-zabavnimi zvoki, "zahod" pa naj bi bil glasbeno bolj v pop-rockerskih vodah. V 90-ih je res obveljalo to, da so se "vzhodne" države znašle v kraljevini zvokov neo-folka, med njimi je najbolj izstopala Srbija, "zahod" pa se je obrnil k zahodnjaškim popularnim zvrstem.

Na srbski glasbeni sceni se je iz nacionalističnega neo-folka rodila nova sorodna glasbena zvrst – turbo folk. Turbo folk je nadaljeval glasbeno prevlado neo-folk zvrsti v Srbiji. Miloševićev režim, ki je leta 1994 formalno nehal podpirati preveč svojeglave politične voditelje srbskih paradržav v BiH ter na Hrvaškem, je iz svoje propagandne dejavnosti sredi 90-ih črtal neo-folk. To pa ni pomenilo konec te glasbe, saj je bila ta glasba v tistih letih v Srbiji zaradi ekskluzivne medijske podpore in razvitega kulturnega tržišča zelo popularna. Nova zvrst je vsebinsko v osnovi ostala enaka kot predhodnica, spremenila se je le oblika.

Turbo folk je ohranil ruralni primitivizem in kič nacionalističnega neo-folka, postal pa je na določen način apolitičen. Besedila so začela obravnavati ljubezenske in romantične teme ter odnos med partnerjema. Modernizaciji na tekstualnem področju se je pridružila glasbena modernizacija. "Folk" zvok je iz nove glasbene zvrsti počasi izginjal, ostal je v zvoku harmonike, ki ga je ponavadi oponašal sintetizator zvoka, in v vokalni interpretaciji iz ljudske glasbe, vibratu, imenovanim "tuljenje". Glasbeno se je turbo folk povezal z modernimi MTV-jevskimi *dance* ritmi in produkcijo. Tudi zgled turbo folka se je povsem razlikoval od preprostega, vaškega imidža neo-folk izvajalcev. "Turbaši" so prevzeli plastičen, *fancy* imidž iz Zahoda, interpretiran na način srbskega ruralnega in obmestnega razmišljanja. Za promocijo turbo folka je bilo od vsega začetka dobro poskrbljeno. Mesto je imel na privatnih televizijah in ostalih medijih, ki so v preteklosti skrbeli za propagando režima in nacionalističnega neo-folka, po novem pa so se osredotočili na turbo folk glasbo. V največji meri sta to bili mednarodno popularni TV Pink in lokalna TV Palma (Gordy, 2000: 63-67).

Nekateri pop-rockerji iz Srbije in ostalih republik bivše Jugoslavije so kljub razpadu glasbene scene nadaljevali s svojim delom. Najbolj odprta je ostala glasbena scena v Sloveniji, kamor so mnogi popularni glasbeniki iz vse bivše Jugoslavije radi prihajali in tu imeli koncerte. Med republikami, ki so bili v formalni ali neformalni vojni (Hrvaška, BiH in ZRJ), je ostalo zelo malo glasbenega sodelovanja in koncertne izmenjave. Eden redkih izvajalcev, ki je kljub vojnam ostajal popularen in je nastopal po vseh bivših jugoslovanskih republikah, je bil Novosadčan Đorđe Balašević. Zaradi jasne pacifistične in antinacionalistične pozicije, ki se je odražala v njegovih besedilih in skladbah, so ga toplo sprejeli povsod, kamor je prišel. Največje težave je imel prav doma,

v Srbiji, kjer so ga zaradi kritike Miloševićevega režima in rednega nastopanja na protirežimskih demonstracijah preganjali in nekajkrat skušali nasilno mobilizirati v vojsko. Balašević se je med največjimi krizami ponavadi zadrževal v Sloveniji, kjer je imel tudi največ koncertov.

Ostali "pacifisti" so tudi ohranjali stike z bivšimi jugoslovanskimi republikami, predvsem s Slovenijo, ki je bila iz poosamosvojitvenih mednacionalnih sporov izvzeta. Pri nas so tudi po osamosvojitvi redno koncertirali Hrvati, Srbi, Črnogorci, Bosanci in Makedonci. Šlo je predvsem za skupine in soliste, ki so bili nekoč del kozmopolitske pop-rockerske scene in so zaradi svoje popularnosti doma in v tujini lahko uspešno nadaljevali svoje glasbeno ustvarjanje. Poleg Balaševića so izstopali: Momčilo Bajagić *Bajaga z Inštruktorji*, *Rambo Amadeus*, Goran Bregović, Vlatko Stefanovski in vedno številnejši hrvaški izvajalci – *Parni Valjak*, *KUD Idijoti*, *Hladno pivo*, *Let 3* idr. Slovenija je gostila tudi nekatere odkrite nacionaliste – *Psihomodo Pop*, *Ribljó Čorbo*, vendar slovenske oblasti Bori Đorđeviću zaradi protislovenskega besednjaka, ki ga je rad uporabljal v srbskih medijih, nekajkrat niso izdale vstopnega vizuma. Na drugi strani so bili obiski slovenskih izvajalcev v drugih nekdanjih republikah zelo redki. Največje nesorazmerje je bilo s Hrvaško, kjer naši izvajalci praktično niso nastopali, hrvaške skupine in solisti pa so vsak teden koncertirali po vsej Sloveniji.

Po ostalih republikah so od razpada SFRJ na razsutih popularnih scenah kraljevale domače glasbene skupine. Koncerti izvajalcev iz drugih nekdanjih republik so bili v začetku 90-ih zelo redki, saj je v medijih, kot sem že omenil, veljala tiha prepoved propagiranja glasbe iz ostalih republik bivše Jugoslavije. Srbija je bila kljub kenzuri nastrojenemu Miloševićevemu režimu včasih presenetljivo odprta. Tako so *Laibach* nekajkrat igrali na razprodanih koncertih v Beogradu tudi med Miloševićevo vladavino, Peter Mlakar pa je leta 1997 sredi Beograda navdušeno publiko s svojim manifestom prepričeval k zrušenju Miloševićevega režima. To je bil prizor, ki ga je bila publika ponavadi vajena iz množičnih protirežimskih demonstracij.

Na Hrvaškem se je po vojni glasbena scena nadaljevala v stilu zahodnjaških popularnih ritmov: pop-rocka, kjer so prednjačili legendarni *Parni Valjak*, MTV *dance scene* (skupina *E.T.*, *Colonia* idr.) in alternativnih rock skupin (*Let 3*, *KUD Idijoti* idr.). Tuđmanov režim je nadaljeval neformalno povezavo z ljudsko, "izvorno hrvaško" glasbo,

kar je bilo moč razbrati iz večine medijev, podrejenih režimu na oblasti. Opozicijske stranke na čelu z SDP Ivice Račana so se na svojih zborovanjih povezovale s pop-rock izvajalci. Podobno kot v Srbiji so tudi na Hrvaškem *mainstream* pop-rockerji podpirali bolj antinacionalistično in pacifistično politiko od tiste, ki jo je vodil Tuđmanov režim in ki je državo popeljala v vojno doma in v BiH.

V Makedoniji, ki sem jo do sedaj malo omenjal, se je glasbena scena nagnila k neo-folku. Skopje je postalo meka za izvajalce romske glasbe in raznih glasbenih fuzij neparnih balkanskih ritmov. Pop-rockerska scena je od razpada Jugoslavije nazadovala. Najpopularnejša skupina, *Leb i Sol*, je leta 1991, po izdaji zadnjega albuma (*Live in New York*), razpadla, njeno delo je v določeni meri nadaljeval kitarski virtuoz Vlatko Stefanovski (Janjatović, 1998: 107-109). Drugi makedonski pop-rockerji, ki so pomembneje vplivali na sceno, so bili *Memorija*, ki so posneli prvo pop-rockersko ploščo v makedonščini, in *Mizar*, ki pa so sprva izdajali samo kasete (Ramet, 2002: 148). Bosna in Hercegovina je v vojni pokala po šivih, tudi v miru, ki ga je prinesel daytonski sporazum, je delitev na tri narode ostala zapisana v bolj ali manj razdeljeni glasbeni sceni in celotni kulturi. Kot primer so *Plavi Orkestar* ob svojem povratku v drugi polovici 90-ih v BiH igrali samo v Sarajevu in Tuzli, medtem ko v Banjaluki, ki leži v Republiki Srbski, zaradi nacionalnih zamer niso hoteli nastopati.

V Sloveniji se je v 90-ih poleg rastočega nacionalizma pojavila t.i. "Balkan scena" – "balkanska kultura" na slovenski način, ki je ena izmed slovenskih kulturnih specifičnosti in kot taka ne obstaja nikjer drugje na ozemlju nekdanje Jugoslavije (Velikonja, 2002: 82). Nacionalizem se je od 80-ih dalje artikuliral preko poudarjanja razlik nasproti temu, kar je bilo razumljeno kot "Balkan". Vpeljava binarne opozicije z evropsko urejenostjo, racionalnostjo, delavnostjo in vsem pozitivnim na eni strani in balkansko lenobnostjo, iracionalnostjo, brezdoljem, nepoštenostjo in vsem slabim na drugi strani je pomenila, da je mesto Slovenije v Evropi, na dobrem. "V 80-ih letih je bilo vse jugoslovansko zaničevano, v elitniških kulturnih krogih je postala moderna Srednja Evropa, kot "naravno" okolje Slovenije, v katero naj bi se vrnila" (Repe, v Milek, 2003: 20). Z življenjem v "balkanski" Jugoslaviji je Sloveniji ogroženo evropsko bistvo, zato je bil nacionalizem te vrste najmočnejši v letih okoli osamosvojitve. V času največjega slovenskega nacionalizma se je pojavila "Balkan scena", katere predstavniki so bili

izrazito naklonjeni in so nostalgичno obravnavali tisto kulturo, prek zavračanja katere se je slovenski nacionalistični diskurz izpostavil (Stankovič, 2002: 233).

"Balkan scena" je gibanje, ki je slavilo "balkanski" življenjski stil. To je vključevalo počasen ritem življenja, poseben tip humorja, posedanje po kavarnah, strastno spremljanje nogometa, uporabo srbohrvaškega jezika, poslušanje yu-rocka, gledanje in citiranje jugoslovanskih filmov idr. Vedri in uživaški vidiki "balkanske kulture" so posebej izpostavljeni na t. i. "Balkan žurih". Takšni žuri so se najprej pojavili na alternativni sceni in v klubih na začetku 90-ih, kmalu pa so se zelo popularizirali in komercializirali. Logika "Balkan žurov" je včasih zelo neselektivna, saj je moč na isti zabavi slišati zimzelene ex-yu pop-rock hite, turbo folk in tradicionalno glasbo (Stankovič, 2002: 230-238; Velikonja, 2002: 85).

Gibanje je imelo širši vpliv na razmišljanje ljudi. V določeni meri je bilo opozorilo, da je poleg Evrope tudi "Balkan" del slovenske zgodovine in kulture. "Gre za eno izmed reakcij zoper diskurz slovenstva za vsako ceno in zoper njegovo izključno (srednje) evropsko kulturno usmeritev, ki se včasih izrodi v kulturno samozadostnost in celo v *hate-speech*." (Velikonja, 2002: 85). Čeprav je gibanje spodbujalo nestrpnost in sovraštvo do narodov iz bratskih republik bivše Jugoslavije, je tudi potrjevalo eksotičnost in oddaljenost "balkanske" kulture od slovenske. Predvsem porast "Balkan scene" je bil vzrok, da so mnoge bivše jugoslovanske pop-rock skupine in solisti ostali v Sloveniji popularni tudi po osamosvojitvi, imeli pri nas koncerte, ki so bili mnogokrat tudi boljše obiskovani kot koncerti domačih ali pa tujih izvajalcev iz Zahoda. Popularnost "balkanske" glasbe se je manifestirala tudi v domači produkciji, kjer so nekateri izvajalci začeli ustvarjati glasbo z balkanskimi elementi in elementi ex yu-rocka (*Zaklonišče prepeva*, *Magnifico* idr.).

Vojne grozote so bile krive, da so se med glasbeniki po vseh republikah bivše Jugoslavije nekateri "nacionalisti" spreobrnili v pozivnike k miru. Bora Đorđević je svojo odkrito podporo Miloševićevemu režimu zaradi njegove pogubne politike sredi 90-ih zamenjal za zmerni nacionalizem in pozive k miru. Vojna in mir sta bili v 90-ih opevani temi v pesmih in na albumih številnih skupin in solistov. Iracionalnost vojne so orisali *Laibach* v nekaterih svojih pesmih iz albuma *Nato* iz leta 1994, ponovno združeni *Buldožer* v pesmi *Divje horde* iz leta 1995, reška skupina *Let 3* pa je leta 1994 izdala

album *Mir* (Ramet, 2002: 266-269). Đorđe Balašević je bil med vsemi popularnimi izvajalci v svojih pesmih (*Samo, da rata ne bude*) in celotnih albumih posvečenih vojni, vprašanju krivde (*Krivi smo mi*), politični in socialni angažiranosti (album *Devedesete*) najbolj poslušan, saj je svoje antinacionalistično in protivojno prepričanje kljub razpadu Jugoslavije še naprej širil z razprodanimi koncerti po novonastalih državah. Tako je protivojno omenjeno pesem *Samo, da rata ne bude* na prvem povojnem samostojnem koncertu v Sarajevu leta 1998 skupaj z nekaj tisočglavo publiko pel kar 10 minut.

V nasprotju z uradno slovensko politiko, ki je med vojnami na področju bivše Jugoslavije zavzela jasno protisrbsko stališče ter politično in vojaško podpirala Hrvate in Bošnjake, so se znani slovenski glasbeniki glede komentiranja dogodkov in pozivanja k miru zavili v tišino. Glasbena scena je delovala, kot da se nekaj kilometrov južneje ni dogajalo nič pretresljivega, *Rock za mir* je bil edini velik dogodek, ki se je zgodil v smislu protivojnih gibanj. Med popularnimi glasbeniki je le *Roberto Magnifico* vsake toliko preko svojih skladb in v javnosti govoril o svojem pogledu na celotno dogajanje – "I think and I got an idea, that there's too much nation for liberation and too much nation for one railway station." (*Roberto Magnifico, I think*). Svoje umetniške slike za vlogo v filmu *Stereotip* je hotel prodati in zaslužek podariti za srbske begunce iz Like, vendar je slike pred dražbo nekdo iz skladišča ukradel. Jasno je povedal, da je želel denar podariti srbskim beguncem, saj je Slovenija po njegovem mnenju preveč podpirala hrvaško in bošnjaško stran, Srbe pa je v vojnah videla predvsem kot agresorje. Na tem mestu je potrebno omeniti še etno skupino *Dertum*, ki so jo leta 1995 sestavili begunci iz BiH v sodelovanju z ljubljanskim tolkalcem Marijanom Stanićem. *Dertum* so izvajali priredbe tradicionalnih urbanih in ruralnih etno skladb iz prostora bivše Jugoslavije in širili pozitivno energijo po begunskih centrih in klubih po celi Sloveniji. Svoj koncert v razprodanem klubu Kud F. Prešeren v Ljubljani iz konca leta 1996 so tudi obeležili na zgoščenki.

Transetnična umetnost s področja bivše Jugoslavije se je v manjši meri nadaljevala tudi v glasbi. "V tem smislu vojna ni mogla nič spremeniti, vojna je bila kontingenčen dogodek, ki je to otežkočil, oblasti so lahko prepovedale nastope določenih skupin, ampak ljudje so še vedno imeli to kulturno identiteto in kulturne identitete ne menjaš kot spodnje gate" (Tomc, v Milek, 2003: 20). Nekateri izvajalci so s svojo pop-

rock glasbo postali mednarodno popularni. Za to je v določeni meri kriva tudi situacija na Balkanu, od koder se je več 100 000 ljudi prostovoljno ali pod prisilo izselilo iz bivše skupne države, glasbeniki pa so si morali zaradi domačih razmer kruh iskati v tujini, največ med izseljenci.

Bajaga z Inštruktorji, Balašević, Čolić in še nekateri najbolj popularni izvajalci iz nekdanjih jugoslovanskih pop-rockerskih voda so s svojimi spremljevalnimi skupinami v 90-ih večkrat obšli svet. Na svetovni glasbeni sceni je v 90-ih postala zelo popularna glasbena zvrst imenovana *world music*. Svet je skozi to zvrst odkrival zanimive etno melodije iz oddaljenih krajev sveta. Z balkanskimi etno melodijami, "zapakiranimi" v sodobne aranžmaje, je mednarodno slavo doživel Goran Bregović, ki se je iz pop-rockerske zvezde prelevil v skladatelja filmske glasbe (predvsem za filme Emirja Kusturice), glasbe po naročilu in izvajalca *world music* glasbe. Rockersko postavo je v tem primeru zamenjal za mešan trobilno-pihalno-godalni orkester in zbor, dodal tradicionalna balkanska tolkala (tarabuko, tapan idr.), sam pa v zasedbi sodeloval z vokalom in kitaro.

"Ma, jebite se, devedesete, i vaša priča je gotova...

I dabogda se nikad ne sete svih ovih protuva i skotova...

Jedno ste mladost sludele, budite sretni, ako vam istrofu udele,

Pred crkvom pravih vrednosti..." (Đorđe Balašević, Devedesete)

12. Zaključek

Razpad Jugoslavije je bil del velikih družbenih in političnih sprememb, ki so se od konca 80-ih let 20. stoletja dogajale po Evropi in svetu, zato ga ne moremo obravnavati izolirano od ostalih. Širši kontekst, v katerega razpad Jugoslavije na tem mestu postavljam, nam razjasni dejstvo, da so nekatere hipoteze, ki sem si jih v uvodu naloge zastavil, zgolj teoretične utopije. Pri tem imam v mislih predvsem idejo, da bi pacifistični in antinacionalistični glasbeniki s področja bivše Jugoslavije z ustrezno medijsko in politično podporo lahko dejavneje vplivali na drugačen razvoj dogodkov.

Mednarodna situacija je bila od konca 80-ih zelo napeta. Razpadal je vzhodni blok, na nasilen (Romunija) ali mirnejši (Madžarska) način so se kakor domine rušili okoreli komunistični sistemi. Med večnacionalnimi državami ni razpadala samo Jugoslavija, oči sveta so bile uprte predvsem v razpad Sovjetske zveze (SZ). Mednarodna skupnost se je bala, da bo razpad SZ pomenil veliko vojno na tem področju, zato je bila javnost osredotočena na tamkajšnji razvoj dogodkov. V Evropi se je v 90-ih "razpolovila" tudi Češkoslovaška, vendar na srečo na miren način.

V začetku leta 1991 se je zgodila prva zalivska vojna, zato so bile kamere in mikrofoni medijskih poročevalcev usmerjeni v Irak. Jugoslavija je v tem smislu predstavljala samo eno izmed "komunističnih" držav, ki je zaradi globalnih družbenih in političnih sprememb razpadala in so se zaradi tega razvili medetnični spopadi. V takih mednarodnih okoliščinah verjetno niti pozivi popularnih glasbenikov in še množičnejši pohodi za mir ne bi pripomogli k drugačnemu razvoju dogodkov, saj je Evropa mirno rešitev in ustavitev spopadov bolj dejavno začela iskati šele po začetku vojn na Hrvaškem in v BiH, ko so svet obšli posnetki neskončnih kolon beguncev, stotin mrtvih civilistov in zažganih hiš, ZDA pa so se v rešitev krize dejavneje vključile šele s Clintonovo administracijo.

Druga značilnost, ki je zaznamovala območje bivše Jugoslavije, je bil popoln politični monopol, ki so ga imeli predvsem avtoritarni nacionalistični režimi na Hrvaškem, v ZRJ in BiH nad večno medijev v novonastalih državah. Novi državni mediji so bili tako spolitizirani, da so se posvečali predvsem propagandi režimov na oblasti. Ta

propaganda je vključevala krepitev mednacionalnih napetosti, pozive k vojni in "dobro plačani" mobilizaciji. Prebivalci nekdanjih jugoslovanskih republik so bili močno pod vplivom takšne propagande. V državnih medijih ni bilo prostora za protivojno besedo, pozive k miru in umiritvi mednacionalnih napetosti, zato se takšno prepričanje ni moglo razširiti do najširših množic. Bilo je nekaj lokalnih medijev, ki so širili pacifistično in antinacionalistično prepričanje ter sodelovali pri organizaciji pohodov in koncertov proti vojni (primer je *Radio B 92* v Srbiji), vendar so režimi s silo, cenzuro in (ne)podeljevanjem radijskih frekvenc zmanjšali njihov vpliv na minimum.

Tretja značilnost, ki so jo prezirali in jo še vedno prezirajo nekateri, ki se na različne načine lotevajo Balkana in njegove problematike, je nepoznavanje tamkajšnje mitologije in načina mišljenja ljudi. Kakor se je marsikje po svetu dogajalo in se še dogaja, so na področju bivše Jugoslavije politiki na oblasti močno zlorabljali mitološko naravo ljudi in igrali na čustva, ki gnezdijo v verovanju in dogmah. Avtoritarni voditelji so svoje politične ideologije (prim.: velikosrbski nacionalizem) podkrepili z mitološkimi trenutki (Kosovo kot zibelka Srbstva), z uspešnim propagandnim aparatom (državna televizija) pa so delovanje državnih organov (represija, nasilje) prikazali kot boj za svobodo in preživetje svojega naroda. Vsi posegi v dogajanje na področju bivše Jugoslavije, ki niso upoštevali teh značilnosti, so bili neuspešni. Bilo pa jih je veliko. V tretjem tisočletju podobne slike vidimo z druge strani Atlantika, kjer administracija Georgea Busha, predsednika ZDA, spretno izrablja določene mitološke trenutke v zgodovini ZDA in svoje politične cilje opravičuje z izgovori, ki smo jih dolga leta poslušali na področjih bivše Jugoslavije.

Slovenija ima z Balkanom izkušnje, ki jih ni imel noben drugi evropski narod, saj smo po nekaj ideoloških zablodah vseeno ugotovili, da smo v določeni meri tudi mi del Balkana. Zato naj bi dobro poznali mentaliteto ljudi. Pasivno spremljanje tragičnih dogodkov, ki so se v 90-ih dogajali na področju bivše Jugoslavije, pa je s strani večine politikov in glasbe(nikov) dokazalo, da nam ni bilo dosti do soljudi nekaj kilometrov južneje. Angleške besede "the only thing necessary for the triumph of evil is for good men to do nothing" (Edmund Burke), ki mi ob tem pridejo na pamet, dobro ponazarjajo to, da včasih ni dovolj samo obsojanje, ampak se je potrebno za preprečitev tragedije predvsem aktivno vključiti v dogajanje. Večina slovenskih politikov in glasbenikov tega

žal ni storila. Sedanji dogodki z načrtovano gradnjo džamije in problemi z "izbrisanimi" državljani, kažejo podobno žalostno stanje. Politične opcije, ki so bile na oblasti ob izbruhu tragedij na področju bivše Jugoslavije, so s svojo pasivnostjo sokrivate za nekatere stvari, ki so se pri nas in drugje zgodile, v tretjem tisočletju pa svoje politične točke še vedno gradijo na izključevanju vsega "balkanskega". Politične, ekonomske in človeške prednosti, ki jih kot poznavalci Balkana imamo, s takim načinom le izničujemo in lastno državo postavljamo v neugoden položaj.

Čas velikih družbenih in političnih sprememb je na prostoru bivše Jugoslavije od 80-ih let dalje razkril, da sta politika in umetnost, posebej glasba, na trenutke močno povezani. Politična situacija družbe se (je) jasno odraža(la) v umetnosti, ki jo (je) ta družba ustvarja(la). Idejna energija, ki jo je samosvoj "kvazi totalitaren" politični sistem bivše države mnoga leta zatiral in se je v popularni glasbi lahko sproščala le na politično in socialno (za sistem) manj sporen način, je sredi 80-ih ob izbruhu nacionalizmov začela bruhati na vse možne strani. Socialna in politična angažiranost, ki jo je jugoslovanska popularna glasba "uvozila" iz Vzhoda, je z nenadno osvoboditvijo političnega razmišljanja in padcem mej cenzure, h katerim so pripomogli politični "insiderji", da bi si v nejasni prihodnosti zagotovili sladko oblast, prerasla v spolitiziranost. Ljudska glasbena motivika, ki je popularno glasbo v preteklosti v glavnem krasila, je zahodnjaško zvrstno podlago v obdobju politične in socialne krize povsem poteptala. S padcem mej oziroma nastankom novih so krize prerasle v vojne in glasba je postala nevzdržna – besedila so postala najbolj primitivna govorica sprtih sosedov, glasba pa najbolj primitivna podlaga za njih. Vonj po umetnosti je izgnil nekje na poti v prepad. Primeri so bili redki, vendar so zato toliko bolj jasen oris situacije, v kateri se je znašel del področja bivše Jugoslavije.

Velike preobrazbe, ki jih je bilo mogoče z razpadom Jugoslavije in vojnami videti, so vključevale glasbenike, ki so se iz medijskih manipulatorjev in provokatorjev javnosti in politike spremenili v navadno režimsko orodje, ki ga je politika na oblasti v določeni situaciji izkoristila v svoj prid, kasneje pa brez milosti odvrгла. Žalostno je bilo videti, kako so razmere velikih družbenih in političnih sprememb ter kasneje vojn glasbenike iz zvezd in nedostopnih bogov spremenile v čisto običajne ljudi, ki se borijo za svoj obstanek in vsakdanji kruh. Našteto dodatno potrjuje dejstvo, da so bili glasba in

glasbeniki iz področja bivše Jugoslavije v 90-ih letih le eni izmed talcev krutih okoliščin, ki so nastale ob razpadu države, in predvsem produkt neke realnosti in ne obratno.

Nova realnost je glasbenikom iz prostora bivše Jugoslavije korenito spremenila način življenja. V glasbenem poslu v novonastalih državah je dokončno obveljal zakon dobička, s staro državo so časi brezskrbnega in lagodnega glasben(išk)ega življenja odšli. Podjetniški način glasbenega razmišljanja je v naše kraje v težkih časih prinesel veliko slabih plagiatov povsem zahodnjaških glasbenih zvrsti in stilov, ki so hoteli nadomestiti zvrstno posebno pop-rock glasbo iz bivše Jugoslavije. Čas je pokazal, da se tega ne da popolnoma, saj je ideja "jugoslovanskega" pop-rocka kljub krizi preživela. Najbolj je k temu pripomogla iznajdljivost umetnikov, njihova zmožnost preživetja in prilagajanja novim časom. Pokazalo se je, da umetnost ni samo v ustvarjanju, ampak tudi v iznajdljivosti in prilagajanju.

Popularna glasba s področja bivše Jugoslavije s svojo zvrstno in stilno razcepljenostjo med Zahodom in Vzhodom potrjuje več stvari. Jasno je, da prav razcep dela to glasbo tako zanimivo in posebno, še več nam pove to, da je ta glasba takšna, ker je del prostora in ljudi, ki tu živijo. Ne smemo prezirati tega, da smo ljudje iz tega prostora po naravi nekje med Zahodom in Vzhodom in da popularna glasba to naravo samo odraža. Prilagajanje modelom mišljenja, glasbenim zvrstem ali načinom življenja, ki se ne skladajo z naravo ljudi, ker ne upoštevajo te temeljne značilnosti, in propagirajo sebe kot končno resnico, je zato že v štartu zgrešeno.

13. Viri in literatura

- Amaliotti, Peter (1986): *Zgodbe o jazzu*. Ljubljana: DZS
- Balašević, Đorđe (1997): *Tri posleratna druga*. Novi Sad: samoizdaja.
- Cipek, Tihomir (2003): *The Croats and Yugoslavism*, v: Djokić, Dejan, ur.: *Yugoslavism: Histories of a failed idea*. Hrust & Company, London, str. 71-83.
- Čopić, Vesna in Tomc, Gregor, ur. (1998): *Kulturna politika v Sloveniji (simpozij)*. Ljubljana: Knjižna zbirka Teorija in praksa, FDV.
- Debeljak Aleš, Stankovič Peter, Tomc Gregor in Velikonja Mitja, ur. (2002): *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba
- Dodig, Sonja (2003): *Intervju: Goran Bregović*. Playboy, junij 2003
- Dragović-Soso, Jasna (2003): *Intellectuals and the collapse of Yugoslavia: The end of the Yugoslav Writers' Union*, v: Djokić, Dejan, ur.: *Yugoslavism: Histories of a failed idea*. London: Hrust & Company, str. 268-285.
- Đorđević, Bora (1987): *Hej Sloveni*, dostopno na: <http://www.zafrkancije.co.yu/tekstovi/boracorb.htm>
- Gordy, Eric D. (2000): *Turbaši and rokeri as windows into Serbia's social divide*, v: *Balkanologie*, vol. 4, num. 1, september 2000, str. 55-81.
- Janjatović, Petar (1998): *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960 - 1997*, 2. izdaja. Beograd: Geopoetika.
- Lepa Brena (2001): *Danas erotske ponude u pesmama nisu naivne*. Balkanmedia.com, september 2001, dostopno na: <http://www.balkanmedia.com/magazin/kolumne/26/26.html>
- Lepa Brena (2001): *I ovo je vreme dvojnog morala*. Balkanmedia.com, december 2001, dostopno na: <http://www.balkanmedia.com/magazin/kolumne/artist/1142.html>
- Lepa Brena (2001): *U četrnaestoj godini jedan prorok mi je rekao da ću da budem slavna kao Tito i da ću da obidjem svet*. Balkanmedia.com, oktober 2001, dostopno na: <http://www.balkanmedia.com/magazin/kolumne/46/46.html>
- Luković, Petar (1989): *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 - 1989*. Beograd: Mladost.
- Mikek, Vesna (2003): *Leto 1991 pač ni leto nič*. Delo, Sobotna priloga, 28. 6. 2003.
- Muršič, Rajko (2000): *Trate vaše in naše mladosti, zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Nietzsche, Friedrich (1995): *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Krt.

- Pirjevec, Jože (1995): *Jugoslavija - nastanek, razvoj ter razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*. Koper: Lipa.
- Silber, Laura in Little, Alan (1996): *Smrt Jugoslavije*. Ljubljana: CO LIBRI.
- Stankovič, Peter (2002): *Uporabe "Balkana": rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih*, v: *Teorija in Praksa*, let. 39, št. 2/2002, str. 220-238.
- Šćarov, Stevan (2002): *Govoriti o ex yu rocku, pomeni nazadovati v več pogledih*. Mladina, 25. 3. 2002.
- Primožič, Jasna B.: predavanja pri predmetu *Razvoj glasbene umetnosti*, SGBŠ Ljubljana, šol. leto 1999/2000 in 2000/2001.
- Ramet, Sabrina Petra (1994): *Shake, rattle and self-management, making the scene in Yugoslavia*, v: Ramet, S. P. (ur.): *Rocking the state - rock music and politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder, San Francisco in Oxford: Westview Press, str. 103-127.
- Ramet, Sabrina Petra (1994): *Whoever doesn't listen to this song will hear a storm* – intervju z Goranom Bregovićem, v: Ramet, S. P., ur.: *Rocking the state – rock music and politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder, San Francisco in Oxford: Westview Press, str. 133-139.
- Ramet, Sabrina Petra (2002): *Balkan babel*. Oxford: Westview Press.
- Taborosi, Danko: *Pesme o Titu – tekstovi*, dostopno na: <http://www.yuope.com/people/danko/tito.html#druze.tito>
- Telibećirović, Amir (2001): *Nadrealno realno, dvajset let legendarne Top liste nadrealistov*. Mladina, 29. 10. 2001
- Tomc, Gregor (1989): *Druga Slovenija*. Ljubljana: Krt.
- Tomc, Gregor (1994): *Profano – kultura v modernem svetu*. Ljubljana: Krt.
- Varga, George (1997): *Poptalk*. Copley news services, oktober 1997, dostopno na: http://www.yourblueroom.com/media/971006_copley.txt
- Velikonja, Mitja (2002): *Bivši domači – Balkanska kultura v Sloveniji po letu 1991*, v: *Bal Canis*, leto 2, št. 3, 2002, str. 79-86.
- Velikonja, Mitja (2003): *Slovenia's Yugoslav century*, v: Djokić, Dejan, ur.: *Yugoslavism: Histories of a failed idea*. London: Hrust & Company, str. 84-99.

Wachtel, Anderw Baruch (2003): *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda – književnost in kulturna politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Aleph.

Zabranjeno pušenje official website, dostopno na: <http://zabranjeno-pusenje.bosnia.ba>

Seznam citirane glasbe

Agropop (1990): *Živele Slovenke*

Agropop (1990): *Samo milijon nas še živi*

Balašević, Đorđe (1978): *Računajte na nas*

Balašević, Đorđe (1981): *Tri put sam video Tita*

Balašević, Đorđe (2000): *Devedesete*, Hard rock&Balašević

Lepa Brena (1982): *Mile voli disko*, PGP RTB.

Lepa Brena (1983): *Disko urnebes*

Lepa Brena (1987): *Hajde da se volimo*

Lepa Brena (1994): *Ja nemam drugi dom*

Lepa Brena (1984): *Pile moje*

Lepa Brena (1983): *Ali Baba*

Lepa Brena (1983): *Dečko mi je školarac*

Lepa Brena (1985): *Živela Jugoslavija*

Lepa Brena (1982): *Mani zemlju koja Bosne nema*

Magnifico, Roberto (1995): *I think*

Popović, Davorin (1980): *Tito posle Tita*

Psihomodo Pop (1991): *Hrvatska mora pobijediti*

Rokeri s Moravu (1980): *Čaše perem*

Zabranjeno Pušenje (1985): *Nedelja kad je otišao Hase*