

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MARTIN POGAČAR

ZVOČNO SLIKOVNE PLANJAVE JUGOSLOVANSKEGA  
MITA

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2003

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

MARTIN POGAČAR  
MENTOR: DR. MITJA VELIKONJA

ZVOČNO SLIKOVNE PLANJAVE JUGOSLOVANSKEGA  
MITA

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2003

## Kazalo

<b>Uvod</b> .....	<b>2</b>
<b>1. Mit in zgodovina</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Mitopoeia in podobe preteklosti v dobi množičnih medijev</b> .....	<b>14</b>
<b>3. Filmskost mita ali mitskost filma</b> .....	<b>20</b>
<b>4. Glasba – mit – film</b> .....	<b>26</b>
<b>5. Popevka in mit</b> .....	<b>32</b>
<b>6. Ozadje</b> .....	<b>37</b>
<b>7. Planjave v jugoslovanski popularni glasbi</b> .....	<b>42</b>
7.1. Iz vojne v nove čase .....	44
7.2. Na svoji zemlji .....	49
7.3. Naš Tito .....	54
7.4. Splet.....	60
<b>8. Zaključek</b> .....	<b>68</b>
<b>9. Viri in literatura</b> .....	<b>71</b>

## Uvod

V času, ko je naše življenje vsebolj podrejeno determinantam kulture množičnih medijev, se kot neobhodno dejstvo kaže to, da realnost okoli nas vsedetajneje postaja medijsko konstruirana, kar v principu ni nič kaj presenetljivo novega, saj je bila neživeta oziroma nedoživeta realnost vedno in v osnovi posredovana, naj bo prek pripovedovanja, literature, del upodablajoče umetnosti, vendar pa nikoli ni dosegala tako visoke stopnje pokrivanja različnih prostorskih in časovnih spektrov. Zlasti pa posredovanje realnosti ni nikoli dosegalo stopnje ujemanja in prekrivanja izkustvene in posredovane realnosti kot prav v času, ko zvočne in slikovne, glasbene in filmske, televizijske podobe pronicajo v vsak, tudi najskritejši kotiček življenja. Posredovane podobe tako bistveno določajo naše zaznavanje in opomenjanje realnosti zunaj nas, prav tako pa temeljno določajo tudi notranje procese razmišljanja, čustvovanja in odzivanja na dražljaje od zunaj. V tem oziru so verjetno najprepričljivejše gibljivo-govoreče podobe na glasbeno strukturiranem ozadju, kar v največji meri velja za filmske, ki tvorijo mentalne prostore bistveno ujemajoče se z mitskimi prostori, planjavami, pri čemer podobno sicer velja tudi za televizijo, vendar pa gre tukaj za razliko od filmskih, ki znotraj filma zgradijo določen prostor, ga vanj zaprejo in ukrožijo, pri televiziji za linearen proces sprotnega izgrajevanja, ap-dejtanja "realne" realnosti in za to nalogo niso tako bistvene; ter vsekakor tudi glasbene, posebej še podobe, ki jih s seboj nosi popularna glasba, ki neprestano valovi iz zvočnikov predvajalnikov in sprejemnikov in neopazno postaja, tako kot v filmu, soundtrack – življenja. Tako glasba zavzema mesto, kjer analogno vlogi, ki jo ima v filmu, podobno vlogo zavzema tudi v vsakdanjem življenju, hkrati pa prek za popevko značilne forme, ki podobno kot film bistveno ustreza lastnostim mitskih planjav, predstavlja vez med filmom, mitom in vsakdanjim življenjem ter posledično prenaša skozi čas mitske oziroma zgodovinske dogodke, izseke preteklosti. Naj bo to osnovna hipoteza te naloge, hkrati pa bi tudi rad pokazal, da mitologija določene družbe pomembno odseva v popularni glasbi te iste družbe, se pravi, da mitologija do določene mere

vpliva na glasbeno produkcijo in obratno, da tudi glasba v naslednjem koraku bistveno določa razsežja mitskih planjav.

V ta namen sem izbral nekaj bolj ali manj znanih popevk s poudarjeno jugoslovansko tematiko iz sicer bogate in pestre zapuščine jugoslovanske popularne glasbe in prek analize podob, ki jih nosijo besedila bom, v razmerju do nekaterih podob, ki jih ponuja prav tako bogata filmografija iz območja bivše Jugoslavije, poskusil utemeljiti zvezo med korpusom mitskih predstav in planjav, ki jih strukturira delovanje besedila in melodije.

Najprej bom prek razmerja med mitom in zgodovino in umestitvijo obeh glede na družbeno konsolidacijske funkcije, ki so po mojem mnenju bistvena naloga in posledica zgodovinopisja in mitologije, poskušal pokazati posledice delovanja množičnih medijev, zlasti vizualnih, na oba načina upretekļjevanja in mesto in vlogo, ki jo v takih pogojih imata. Saj s tem, ko so na voljo avdio-vizualni zapisi iz in o preteklosti, interpretacije le-te avtomatično postajajo v veliki meri odvisne in podajane prav skozi (giblivo) sliko in tudi zvok. Prek opredelitve vloge filma in glasbe v konstruiranju mentalnih prostorov, ki poteka prek slike in zvoka v filmu in širokega nabora ne/gibljivih vizualnih podob in pestrega spektra glasbenih učinkov v mitu, bom skušal pokazati, na filmskemu podobno strukturiranje mitskih planjav, ki ne samo da jih naseljujejo podobe iz vizualizirane in zato nujno "potvorjene" zgodovine, tako osebne kot tudi določene skupine, naroda, ampak znotraj mentalnega prostora, ki se odpira v popevki, tečejo v privatnost izkušnje skriti filmi.

Sedanjest drsi mimo in izgine, spolzi kot pesek med našimi prsti. Andrej Tarkovski.

Tako kot poteze, vgravirane v kamejo, sem posnel glasove, meni ljube.

Naj bodo zaklad, ki živi večno in ponavlja resničnost mojih sanj.

Glasbenih, ki so se hitro končale, a so zdaj na varnem pred časom. Charles Cros.

## 1. Mit in zgodovina

Neizbežnost vpetja v čas, ki brezkompromisno prežema posameznika in družbo, predstavlja hkrati oporo in omejitev brezkončnim razsežjem kaosa, ki je nekoč, na samem začetku poti razvoja neke družbe, prešel v kozmos, ko je bil ne-čas ukročen in je prostor postal zamejen, organiziran okoli središča, *axis mundi*, in s tem vzpostavljen simbolni red. Središče, ki simbolično predstavlja stik pekla, zemlje in nebes, popek sveta (Eliade, 1992:30), poleg tega pomeni tudi točko, okoli katere se organizirata čas in prostor, kjer se tok časa kot gumb v gumbnici spne z mestom, tako da se temeljni kantovski kategoriji duha povežeta v nek sistem in zavzameta obliko, ki neurejenost in brezmejnost, sovražnost in strašljivost, »brezoblično modalnost predstvarjenja« (Eliade, 1992:30), osmislita v času, vzpostavita vsaj minimalno območje reda, meje in gotovosti redko poseljenega prostora. Ta imaginarna točka rojstva družbe je vedno postavljena globoko v preteklost, zabrisana in mitizirana, v arhaičnih, čas ciklično pojmujočih družbah, sicer vedno pokopana, a periodično oživiljena v ponovitvi kozmogonskega dejanja, za razliko od linearno-progresistične, historične družbe, kjer je preteklost brezprizivno izgubljena in zato vedno želena, kjer čas s »svojo korozivno sposobnostjo dvigniti se nad zavest ... razkriva nepovratnost dogodkov« (Eliade, 1992:82), ki se nenehno izgublja v temo minulega, ta jih preoblikuje in možnost

upora pozabi je spominjanje<sup>1</sup>. S tem sodobniku zadajajo bolečino za izgubljenim svetom, ki zares zaživi šele v minevanju, in kjer ciklično očiščenje omogoča pozabljenje, linearno pojmovanje časa preteklost v kipečih podobah kopiči na ramenih sedanjosti pod dodatno težo prihajajočega. Na tem mestu velja omeniti, da ciklično in linearno dojetje časa vendarle nista popolna diametra, temveč soobstajata in se dopolnjujeta, prehajata eden v drugega, in slejkoprej ustvarjata spiralno navitje, po katerem poteka tako linearen razvoj (v izrazito neprogresističnem smislu), če ne drugega staranje, kot ciklično obnavljanje, ki je danes v zahodni družbi vidno ob praznovanjih novega leta, pusta in Božiča...

S tem, ko je človek u/krotil neposredno okolico in svoje bivanje v času so se odprli problemi na treh ravneh: v odnosu do sebe, do drugih in do skupnosti, se pravi, primarna orientacija je postala preseganje in osmišljanje razlike, zevi na intrasubjektivni ravni, kakor tudi na intersubjektivni ravni in zevi med posameznikom in družbo kot posameznika določujočo in omogočujočo entiteto, kar je kot razrešitev rezultiralo v skupinsko deleženih predstavah o sebi, drugih, družbi in svetu na sploh. Namreč, posameznik ima, v svoji enkratnosti, tudi prav tako enkratne predstave, ki so lahko s predstavami in idejami ostalih, čeprav izražane skozi jezik, ki predstavlja in zagotavlja minimalni skupni imenovalec medsebojnega razumevanja, katastrofalno nekompatibilne, zato se je kot orodje zagotavljanja pogojev razumevanja med posamezniki in s tem nujnega pogoja za ohranitev skupine, v medosebni jezikovni komunikaciji, kot njen vzrok, pogoj in rezultat, razvil skupinski »duh« oziroma kot pravi Durkheim, kolektivne reprezentacije. Te iz predstav o sedanjosti, razpetih med konstrukcije preteklosti in prihodnosti, bistveno določajo celotno družbeno in posameznikovo realnost. Kolektivne reprezentacije vznikajo iz medsebojne komunikacije in s tem odpirajo nov prostor, prostor družbene zavesti, ki je sprotno, v vsakem posamičnem dialogu in celoti dialogov re/konstruiran, živi pa le dokler se predstave pripadnikov o smislu in pomenu ujemajo, kar v osnovi predstavlja krhkost in

---

<sup>1</sup> V tem primeru se zdi izredno poveden angleški pojem *re-collection*, ki v sebi nosi pomen ponovnega zbiranja, sestavljanja delčkov preteklosti.

ranljivost in zahteva neprenehno potrjevanje in artikulacijo. Za vzpostavljanjem kolektivne zavesti se skriva mehanizem, ki deluje znotraj simbolno posredovanega polja družbenega dejanja, ideologija. Ideologija strukturira simbolno družbeno tkivo in predstavlja na nek način vodilo življenja v skupnosti. Na najosnovnejši in najbistvenejši ravni deluje integrativno in je hkrati »(ideologija kot simbolno posredovanje) *konstitutivna* za družbeni obstoj« (Taylor, 1986:XIX). Šele ko uspe na integrativni ravni, se odpre prostor ključnemu konceptu avtoritativnosti in s tem problemu moči, ki je njeno osrednje gibalno, saj kot pravi Geertz »človek postane politična žival skozi konstruiranje ideologij, shematičnih podob družbenega reda« katerih »funkcija je omogočiti avtonomno politiko s pomočjo avtoritativnih konceptov, ki ji dajejo pomen, prepričljivih podob, s katerimi se jo da smiselno doumeti/grasp« (Geertz v Ricoeur, 1986:259). P. Ricoeur obravnava ideologijo na treh ravneh, in sicer na ravni distorzije, legitimacije in integracije (Ricoeur, 1986:254). Raven legitimacije zadeva »zahtevo vseh oblik avtoritete po legitimnosti« in zlasti »zev znotraj skupine med voditeljevo zahtevo po legitimnosti in verjetjem pripadnikov tej avtoriteti,« (isto:254) in ta zev, ki se v odnosu zahteva-verjetje razvije na politični ravni, ki »ideologiji ne namenja posebnega mesta po naključju, saj [politika] predstavlja prostor, kjer osnovne podobe o skupini končno zagotovijo pravila za uporabo moči« (isto:259), v naslednjem koraku vodi do distorzivne ravni, kjer v imenu prevlade in ohranjanja enega prepričanja, kompleta verjetij pride do ideološkega popačenja, ki pa ni popačenje nekega »naravnega,« resničnega stanja, temveč vedno predobstoječega dinamičnega razmerja, simbolno posredovane situacije, ki v osnovi komunikacijo sploh omogoča, tako da »ideologija ni popačenje, temveč retorika osnovne komunikacije« (isto:259). Preplet treh ravni razkriva kompleksnost samega koncepta, vendar pa je v luči tega razmišljanja morda najinteresantnejši in tudi najuporabnejši pogled skozi integrativno raven ideologije, ki zadeva družbeno konsolidacijo in predstavlja vodilo vzpostavljanja in ohranjanja identitete, družbene in posameznikove, saj »ideološki sistem predstavlja koherentno celoto deljenih podob, idej in idealov, ki pripadnikom zagotavljajo koherentno, čeprav sistematično poenostavljeno, splošno orientacijo v prostoru in času, med sredstvi in cilji« (Erikson v Ricoeur, 1986:258). Ideologija v določeni prostorsko časovni točki predstavlja vozlišče,

od koder sedanost napenja lok preteklosti in strelja puščico v neznanost in negotovo prihodnost, steza pričakovanja in predstave o prihajajočem, in če sledimo Ricoeurjevi primerjavi ideologija/utopija – slika/fikcija (Ricoeur, 1986:309), ideologija v dinamiki razvoja dogodkov predstavlja statično, s tem nujno "popačeno sliko" stanja stvari, ker za svoje delovanje potrebuje vsaj navidezno stabilnost, s čimer odpira prostor utopiji, v pomenu vizije prihodnosti, ki ima »fictional power of redescribing life« in predstavlja »raziskovanje mogočega« (Ricoeur, 1986:310), na nek način latentno realnost. Na politični ravni utopija tako vznikne iz zvezi v odnosu zahteva-verjetje, ki jo ideologija zakriva, in utopija kot alternativa trenutni oblasti (isto:310), kot možnost prihodnosti, obstoječi red postavlja pod vprašaj in odpira realnost spremembam. Ideologija in utopija tako razpenjata razsežja družbenega prostora v smeri prihajajočega, vendar pa je treba poudariti, da ne ena ne druga ne delujeta sama iz in skozi sebe, temveč prej vzpostavljata v času sprotno oblikovan in vsebinsko polnjen okvir, smernice delovanja, znotraj katerega je posebno mesto namenjeno mit(iziranj)u in zgodovinopisju.

Orodji, ki vsakokratno specifiko ideološkega diskurza napolnita z vsebino, tako predstavljata na prvi pogled sicer izključujočo, a s stališča zagotavljanja družbene kohezivnosti vendarle izjemno plodno navezo, ki v neprestani interakciji z ideološko-utopičnim to razsežje bistveno določa in je obenem tudi sama bistveno določena prav iz te interakcije. Ravno pred-določujoča in drugega-določujoča lastnost in naravnost ideologije in utopije ter zgodovine in mita izključuje kakršnokoli primarnost enega pola para pred drugim, ampak nakazuje izjemno prepleteno in velikokrat nerazločljivo povezanost.

V redkih trenutkih, ko se nihanje med poloma parov, večno lovljenje ravnotežja, ki mu je človeško razmišljanje, osmišljanje in opomenjanje stvarnosti brezkompromisno podvrženo, ujame, uglaši tako, da skozi princip vzpostavljanja realnosti enega posije žarek in posveti natanko skozi princip vzpostavljanja realnosti drugega, se zgodi, da se za hip razkrije resnica, ki je sicer zakrita v brezglavem beganju od enega arbitra dejanskosti, k drugemu, ali rečeno drugače, z besedami Viktorja Pelevina skozi Petko,

»videti je (bilo), kot da so eno dekoracijo umaknili, a je niso utegnili takoj nadomestiti z drugo, tako da sem za hipec zrl v presledek med njima. In ta hipec je zadotoval, da sem spregledal prevaro, ki se je skrivala za tistim, kar sem zmeraj imel za resničnost...« (Pelevin, 2003:214).

Kakorkoli že, naj bo pozornost v tem trenutku namenjena odnosu razpetja med mitom in zgodovino (pisjem), ki je skozi zgodovino zahodne civilizacije prešel faze favoriziranja enega na račun drugega, in vendar se danes zdi, da je še najmanj zmotno obravnavanje (sodobnega) mita in zgodovine kot vzajemno, vzporedno delujoči orodji, sredstvi, ki vsakokratno trenutnost realnosti vpletata v določujočnost, statičnost polja ideološkega diskurza, v katerem mit in zgodovina ideološkost svojega vsakokratnega izvora zakrijeta v naravnost in neizbežnost stanja stvari, ki da so (bile) take zato, ker niso mogle, ne morejo biti drugačne.

Sedanjest nujno postaja preteklost in za ponazoritev drsenja dogodkov v času si oglejmo naslednjo primerico: "V zeleni dolini, z vseh strani obdani s strmimi stenami veličastnih vršacev leži veliko jezero. Po njem, pod žarečim Soncem, pluje Starec v starem čolnu, zdaj vesla, zdaj v jadro lovi blage sunke hladnega gorskega vetrca, in v lesketajočo gladino reže valujoče brazde. Potuje od brega do brega, od vasi do vasi, vsakič drugam, nikoli nazaj, in ko je od trdnih tal najbolj oddaljen, ko izgubi občutek za čas in razdaljo, se zazre v brazdo, ki jo reže čoln in se zamisli." Kaj misli? Starec ponazarja človeka, ki sedi v svojem ideološkem čolnu gotovosti in določenosti na vedno nemirni površini jezera, čoln reže brazdo in jo s svojo obliko tudi bistveno določa, ta se neprestano oddaljuje, tako glede na smer plovbe kot glede na sam položaj čolna, po principu retencij Husserlovega modela notranje časovne zavesti (Gell, 2001:206) in ponazarja prehajanje dogodkov, najprej kot jasno zaznavne valove, ki z napredovanjem postajajo vse manjši, dokler se ne zlijejo v valujočo celoto preteklosti, ki ostaja zadaj kot predmet perspektivnega pogleda in na kateri odsevajo okoliški vrhovi kot odblesk realnosti, ki aktivno izključuje vse, kar je morda na drugi strani. V smeri napredovaja pa premec reže nedotaknjeno površino možnih prihodnosti, jih s tem po svoje transformira in determinira in ko spolzijo ob boku

ideologije, točke sedanjosti, v očeh starca zažarijo spet v novi luči, novem smislu, in dogodki, ki jih predstavljajo vasi ob jezeru, kjer postane in kamor se nikdar več ne vrne, ostanejo prisotni v njegovi zavesti le še kot spomin.

Izgubljena preteklost se tako vrača, lahko bi rekli, da je v vedno znova konstruiranih in opomenjenih podobah, ki jih na eni strani vzpostavlja mit in na drugi zgodovina, neprestano prisotna, skupaj pa šele tvorijo celoto, ki ni nikoli tako celostna kot bi si zgodovinski človek želel, temveč obstaja bolj kot aproksimacija totalnosti (Burke v Coupe, 1997:7). To velja za mit in tudi zgodovino. V obeh primerih gre za »*imaginacijo*, časovno imaginacijo, saj je neka druga sedanjost po-sedanjena/re-presented in po-prisotnjena/re-placed na ozadju časovne distance« (Ricoeur, 1965:28). Hkrati je imaginacija tudi prostorska, saj v dobi množičnih medijev, ki predstavljajo nepogrešljivo sredstvo diseminacije podob, nujno prihaja do po-sedanjanja in po-prisotnjevanja sicer časovno vzporednih prostorov in dogodkov, ki so zaradi prostorske razpršenosti časovno vedno zamujeni, kar jim obenem podeljuje pridih brezčasnosti<sup>2</sup>. Časovno in prostorsko oddaljene sedanjosti so tako dostopne, če malenkostno dopolnim Simiandovo oznako zgodovine kot »vedenje skozi sledi« (Simiand v Ricoeur, 1965:23), namreč skozi sledi, ki jih puščajo dogodki, medijsko obeleženi dogodki.

---

<sup>2</sup> Na primer potopisne oddaje, ki prikazujejo nek oddaljen košček našega planeta, ustvarjajo o njem podobo in hkrati mit, in s tem nespremenljivo, skoraj idilično podobo tistega mesta (ta je še toliko bolj varljiva, če vzamemo v račun dejstvo, da nepregledna gozdovja ali veličastne stene ledenikov, ki se lomijo v severno morje, na ekranu izgledajo bistveno bolj prijazne in da četudi pride popotnik na samo mesto, sta pragozd in ledeno morje na mikro ravni in s stališča neposrednega udeleženca vabljiva na radikalno drugačen način, kot prijetna podoba neskončne gozdne odeje z ekrana) prodajajo za ?uc is?u get; prav tako pa, resda precej manj idilično, a še vedno brezčasno, poročila o medplemenskih bojih, verskih spopadih »tam nekje drugje« (ki jih neprestano, resda po "pomembnosti" selektivirane prikazujejo informativne oddaje) ustvarjajo vtis nenehnosti in nezmožnosti razrešitve konflikta, s čimer tako stanje unormalizirajo in tako zmanjšujejo bolečinskost.

Zgodovina kot znanost se znajde pred vsaj dvema bistvenima dilemama, na eni strani dilema objektivnost/subjektivnost in na drugi sistem/singularnost. Prva odpira problematiko zato, ker je temeljni kriterij znanosti objektivnost, ki pa je zgodovina oziroma zgodovinopisje nikakor ne more doseči, saj je podvrženo najprej »zgodovinski izbiri,... presoji pomembnosti dogodkov in faktorjev« (Ricoeur, 1965:26), bistveno odvisnih od zgodovinarja in tudi od trenutne ustreznosti in politične korektnosti izbire obravnavnih dogodkov, kar še posebno težo dobi v luči zgodovinske distance, ki predpostavlja vživljanje zgodovinarja v preteklost, imaginacijo točke v preteklosti od koder naj jo razlaga in rekonstruira, pri čemer prav »imaginacija« v povezavi s pojmom zgodovinske izbire »zaznamuje pojav subjektivnosti« (isto:28). Hkrati je problem tudi v tem, da bližnja preteklost zaradi osebne vpletenosti raziskovalca in poplave pogledov na dogodke (in njihovih neposrednih, četudi prikritih vplivov), ki so zaradi časovne bližine v nedavnosti svoje navzočnosti v osnovi zamegljeni, onemogoča izdelavo celostne podobe preteklosti, ker je le-ta preobsežna in mnogokrat protislovna. In šele distanca omogoča sistematizacijo oziroma vsaj deloma celosten in približno smiseln pogled nazaj. To implicira dilemo sistem/singularnost, saj zgodovina deluje na dveh ravneh, na ravni kontinuitete kot »enkraten pomen v razvoju« in na ravni diskontinuitete kot »konfiguracija oseb« (isto:38). Na eni strani vpliva na potek, oziroma zaznavanje časa, ki se tvori okoli »organizirajočih centrov zgodovinskega postajanja – dogodkov, katerih radiacijska moč uredi zgodovino in ji daje pomen, dogodki tako vzpostavljajo realnost zgodovine,« in jo totalizirajo. To vodi v sistematizacijo, ki sicer omogoča racionalno vzpostavitev nekega smiselnega reda, vendar pa hkrati s tem tudi izgubo »objekta zgodovine, ki je prav human *subjekt sam*,« izgubo pa nadomesti, kot pravi Ricoeur, *fascinacija z lažno objektivnostjo* zgodovine, v kateri bi ostale le še strukture, sile in institucije (isto:40). Na drugi strani singularnost, ki zahteva odmislek kontinuitete in sistematizacije, zahteva posvetitev posameznemu dogodku, osebnosti, vendar pa je ravno tako težko v totalnosti doumeti sistem, kot tudi prodreti v singularnost (isto:65). Sistematizacija sicer osmišlja preteklost in singularnost ji na drugi strani daje osebno noto vendar pa se s tem izloča, onesmišlja globina in širina, večpomenskost »živete zgodovine«, ki lahko obstaja le v razcepu systemske in singularnostne »dekompozicije in potlačitve«

(isto:76), v razcepu univerzalnosti in partikularnosti, ki jo obsoja na večno (zgolj) rekonstruiranje posamičnih preteklosti v težnji po totalizaciji, poenotenju pomena. Iz vrzeli med sistemom in singularnostjo na drugi strani vznikla mitologija, ki svojo »razlagalno, prepričevalno, in mobilizatorsko moč, sposobnost pre/oblikovanja pogleda na svet najde v mehanizmu zamenjevanja splošnega z osebnim« (Velikonja, 1996:22), s čimer postane »le desir collectif personific« (Doutté v Ilić, 1988:158) in v zahtevi po verjetju, kjer posreduje ideologija, ki prekrije, odrugeti zahtevo po vedenju, na način, da »se posameznik "pozunanji" in njegov mikrokozmos naselijo velike teme« (Velikonja, 1996:22), s čimer postane del občestva, bistveno vpisan v konstrukcije realnosti in resnice svoje družbe. V nasprotju s sekularizirano zgodovino, ki je bila kot pravi Baudrillard »močan mit, ki je hkrati predpostavljala možnost "objektivnega" veriženja dogodkov in vzrokov in možnosti narativnega veriženja diskurza« (Baudrillard, 1999:62), mit ne teži k objektivnosti (v kritičnih trenutkih postane objektivnost sama) temveč ravno s svojo izrazito neracionalnostjo, ki se kaže pogledu od zunaj – med tem ko od znotraj deluje konsistentno in predstavlja smiselno razlago realnosti, resda na vrednotni, čustveni in verovanjski osnovi (Velikonja, 1996:22) – zanika vrednost zahtevi po vednosti, ki ima v zahodnem svetu privilegirano mesto v definiranju pomena, katerega relevantnost je v osnovi odvisna od racionalnosti, preverljivosti, substantial evidence, kvalitet, ki mitu manjkajo, kar pa na ravni učinka ne predstavlja kakršnegakoli kvalitativnega manka. In ravno na ravni učinka je najmočnejša in najočitnejša skupna točka mita in zgodovine. Oba namreč v določeni točki sedajnosti in iz nje formirata podobe preteklosti, ki so utemeljitev sedanjosti, kar celoten proces upretekļjevanja zapira v začaran krog, ki vsaj navidez producira celoto in notranjo konsistenco, vtis perfekcije. Tako kot mit ponuja, resda racionalno neutemeljivo razlago dogodkov, tudi zgodovina na drugi strani – prav tako bistveno določena iz konkretne prostorsko-časovne perspektive, od koder ideologija, ravno tako kot v mitu, predpisuje ustrezne vsebine in njih interpretacije – konstruira podobe, ki so konsistentne samo znotraj določene situacije in lahko v naslednji pridobijo popolnoma, diametralno nasprotne pomene, kar še dodatno zmanjšuje zmožnost/objektivnost zgodovine kot univerzalne pripovedi, vendar pa s tem nikakor ne njene vrednosti, pomena in namena. Kar skušam povedati je, da ima ne/resničnost

mita in zgodovine vrednost in pomen edino v določeni točki v času in prostoru, ki ga oblikujeta in da ima vsak naslednji prostor v času drugačne resničnostne vsebine in je nemogoče kakorkoli doseči in zaobjeti celotno resnico v principu neulovljive preteklosti in sedajnosti v enotno pripoved, saj je ta zlasti konstrukt vsakokratne družbene interpretacije situacije, rezultat družbenega boja za prevlado razlage realnosti, ta pa je splet partikularnih interesov in interpretacij, ki šele na osnovi skupinsko deljene »univerzalne resnice, ki je postala splošno sprejeta, daje smisel utrjenim in družbeno tvornim zahtevam« (Debeljak, 1999:15). Mit in zgodovina delujeta kot govorica, ki skozi pripoved vsakokratnost in kontingenčnost sedanjosti zakriva v plašč vsakdanjosti in naravnosti, tako da vzpostavlja ideološki filter, ki na osnovi vsebinskega selekcioniranja omeji resnico na neizogibnost in neobhodno pravilnost trenutne realnosti. Se pravi, da je »zgodovinsko resnico potrebno vedno znova priskrbeti: zmeraj se mora spreminjati v delovanje, in v tem je njen pomen« (Locchi v Kopic, 1996:151), kar v osnovi izmika temelj zgodovine kot nedvo(u)mne avtoritete pomena preteklosti, kar pomeni, da tudi zgodovina ne more ulti fabuliziranju, s čimer v končni instanci dejansko mitizira svoj predmet preučevanja, ki se tega tovara, preveč bi bilo reči bremena, ne more rešiti niti z empirično preverljivostjo dejanskega dogodka (dogoditve) določenega dogodka.

Vloga in pomen mita in zgodovine torej presegata golo ugotavljanje ne/resničnosti, temveč predstavljata polje preučevanja integrativnih in identifikacijskih mehanizmov družbenega delovanja, določata obseg in meje družbene dejanskosti, kar zahteva povnanjenje in materializacijo družbeno deleženih predstav, ki se udejanja v ritualih, navadah, kot izraz tradicionalnega in odsev ideološkega mita poleg tega tudi v arhitekturi, in nenazadnje umetnosti. Skoznjo se na izrazito prikrit in samo po sebi umeven način izražajo vrednote in predstave in gradijo imaginarne planjave, ki jih v največji meri določa in konstruira ravno sodelovanje mita in zgodovine. Če na eni strani zgodovina, kakorkoli že "neznanstvena", predstavlja pripoved določene družbe, ki v svoji "navidezni" objektivnosti celostnosti prikazuje tako svetle kot boleče epizode preteklosti družbe z vsemi antagonizmi v različnosti partikularnega dojetanja realnosti, miti na drugi strani komplementirajo in kompenzirajo bolečinskost »resnice«

tako, da »obvladajo, pojasnijo, angažirajo kontingenčne situacije, v katerih se je družba znašla, grozeče nedojete in nevzdržne slučaje, ki bi s svojo izvensistemsko obstojnostjo lahko ogrozili smiselno izgrajevanje aktualne družbene samopodobe« (Velikonja, 1996:30).

## 2. Mitopoeia in podobe preteklosti v dobi množičnih medijev

Nenehno uhajanje časa, ki mu je izpostavljen človek v svojem življenju je morda glavni vzrok, da je iz neugodja minevajočih trenutkov ustvaril blažilo izgube v podobah, vedno le podobah minulega, ki so v teku časa hkrati oropane tudi izvirnega pomena, v kolikor le-ta sploh obstaja, nadomesti pa ga interpretacija v podobah reproduciranih trenutkov, dogodkov, življenj, katerih vloga in pomen sta aktualizirana skozi periodično ponavljajoče se rituale, s katerimi se utrjuje občutek pripadnosti in družbene integracije. Vsakokratno upodobljanje preteklosti se predstavi kot »podoba, ki se kot enkratno videnje zabliske v trenutku svoje spoznavnosti, ... in nepovrnjiva podoba (podoba nepovrnjive) preteklosti grozi, da bo izginila z vsako sedanjostjo, ki se ne prepozna kot mišljena v njej« (Benjamin, 1998:217), in tudi zato se sedanost bistveno naslanja na preteklost, saj šele vzpostavljena časovna vez ustvarja občutek prostorsko-časovne umeščenosti. Morda ravno v tem temelji naša, kot pravi Susan Sontag, odvisnost od podob, ki že od nekdaj predstavlja moment interpretacije stvarnosti, ki kljub umikanju starih verskih in političnih vsebin pred humanističnim in znanstvenim mišljenjem, ni povzročila predvidenega pobega v realno, ampak je pravzaprav prišlo do okrepitve vere v podobe (Sontag, 2001:142). Ta se je še posebej okrepila z razvojem fotografije, ki predstavlja uresničitev človekove težnje po ohranitvi, zamrznitvi trenutka, kar se zdi, da je večna fascinacija in obsesija človeštva in se kaže že od jamskih poslikav naprej skozi celotno zgodovino umetnosti. Če torej privzamem, da ideologija in utopija strukturirata polje v smeri iz v sedanjosti nakopičene preteklosti proti prihodnosti, po časovni osi, in nihanje med mitizirano in zgodovinjeno realnostjo na sinhroni ravni določa vsebino in njen pomen, lahko rečem, da umetnost v najširšem pomenu besede predstavlja dejavnost, skozi katero se materializirajo podobe v realnosti, naj bo v *ritualu*, v katerem je imela svojo izvirno in prvo uporabno vrednost in je še nosila avro (Benjamin, 1998:154) pristnosti, unikatnosti, »kjer so podobi še pripisovali udeležnost v realnosti upodobljenega predmeta« (Sontag, 2001:144), ki je izginila z možnostjo tehničnega reproduciranja,

kar zaznamuje uveljavitev fotografije (Benjamin, 1998), in v nadaljevanju v filmu, prek radia in televizije, medijev, ki zagotavljajo vseprisotnost, tako časovno kot prostorsko reproduciranih, razprstjenih podob, kar prenese funkcijo umetnosti iz rituala v prakso – politiko (Benjamin, 1998:154). Doba fotografije pomeni precejšen zasuk v upodabljanju predmetov in oseb, saj nas fotografija s tem, ko objekt prikazuje na način, ki bistveno bolj kot recimo slika predstavlja referent realnosti, sili, da »verjamemo v obstoj prikazanega objekta« (Barthes v Vrdlovec, 1992:188). S svojo navzočnostjo in vsebino ne priključuje preteklosti, temveč predstavlja vrata v minulo realnost, saj s tem ko kaže, da *ça a été* (Barthes, 1998:69), potrjuje na eni strani odsotnost trenutka in ravno skozi to odsotnost ta trenutek šele zares zaživi. Največja moč (zlasti, a ne izključno dokumentarne) fotografije je v tem, da vsebina predstavlja podobo izbranega trenutka, iztrganega iz sosledja in s tem ostale avtomatično zabriše, onesvetli, izbranega pa izpostavi kot organizirajoči center, referenco, ki dogodku podeli avtoriteto določanja širšega smisla in v sebi skriva kondenzirano prisotnost odrezanih trenutkov. In če ima fotografija moč, da preteklosti določa in podeljuje pomen in če to doseže z zamrznjeno podobo, lahko film to nalogo opravi še toliko bolje, saj v sebi združuje tako fotografijo, kot "vesten posnetek realnosti" in hkrati možnost, da podobam vdahne gibanje, se pravi da v podobe zajame tudi trajanje, čas, s čimer mejo med odslikavano in odslikano realnostjo še bolj zabriše. S tem se, kot kontrapol oziroma naslednji korak od besede v smeri vizualizacije, vzpostavlja tudi kot nosilec pripovedi in fabuliziranja realnosti, saj izredno tanka in spolzka linija, ki loči realnost in fikcijo, zamenljivost "resničnih in neresničnih" podob še dodatno zabriše in povzroča precej nenadzorovano in tudi nenadzorljivo, subtilno prelivanje in večkrat nekritično zamenjevanje enega in drugega, ki nenazadnje vpliva tudi na zmuzljivost meje med zgodovinskimi in mitskimi, pogojno rečeno, dejstvi in konstrukti<sup>3</sup>. Vizualno,

---

<sup>3</sup> V tem oziru je zanimivo predstavljanje zgodovine človeštva iz obdobj, o katerih ni ali ni ohranjenih nikakršnih avdio-vizualnih zapisov. V ta namen posnete igrano-dokumentarne serije predstavljajo podobe, recimo, jamskega človeka, ki ga "igra" sodobnik v današnji pokrajini, ki ne more ustrezati takratni, z nezmožnostjo avtentične reprodukcije pa neizbežno ustvarjajo izrazito nezgodovinsko, neobjektivno podobo preteklosti, ki sicer resda ne predstavlja in tudi ni namenjena pisanju "prave zgodovine", vendar pa je s svojim mestom v medijsko nasičenem svetu primarni vzpostavljavec

v pomenu gibljive slike, malo kasneje, z uveljavitvijo govornega filma, dopolni zvočna, avdio komponenta, kar ustvari reprodukcijo celote čutnih kapacitet in zahtev povprečnega pripadnika zahodne civilizacije, katerega percepcija zunanosti se v glavnem organizira na podlagi vida in sluha<sup>4</sup>, ki sta v dobi množičnih medijev pridobila še dodatno vrednost, saj je življenje postalo možno le skozi avdio-vizual-izirane podobe. Možnost transmisije in replikabilnost podob, ki jo zagotavlja že temeljni tehnični pogoj ustvarjanja fotografije in filma razširi njuno vlogo in namembnost daleč čez meje umetniškega izražanja<sup>5</sup>, v prostor političnega, skozi katero se temeljno določa celotna družbena realnost. Kar seveda bistveno izpostavlja tudi vlogo radia in kasneje govornega filma, saj celota zajete gibljive podobe in zvoka predstavlja izpolnitev človekove (vsaj zahodnjakove) neusahljive težnje po obvladanju minevanja.

Umetnost je v XX. stoletju kulminirala v zlitju zvoka in gibljive slike in s tem bistveno preseгла prejšnje umetnostne forme, nikakor ne nujno v kvalitativnem smislu, poleg tega pa je vsled tehničnega razvoja prišlo do poprisotnenja posredovanih podob, kar je vsaj do neke mere povzročilo zaton aktivnega fizičnega sodelovanja pri re/konstruiranju realnosti prek udeležbe pri realnostvornih dejanjih in dogodkih, oziroma povzročilo premestitev izvajanja in preoblikovalo samo participacijo v ritualnosti življenja na način, da je medijsko zabeležen dogodek tudi izven izvirnega časa in prostora postal deleženjsko jedro, vzpostavljajoč po obeh dimenzijah premično identifikacijsko bazo. Na ta način dogodku lahko prisostvuje bistveno več ljudi, kar širi

---

podobe preteklosti, na osnovi katerega si ljudje gradijo takrat-je-bilo-tako podobe. Podobno in morda še bolj zavajajoči, tudi nestrpnost zbujaajoči so Real TV šovi. Na drugi strani pa authentic-footage predstavlja drugačen problem, saj ima še večjo realnostvorno moč, še zlasti ker je lahko uporabljen kot dokazno gradivo, denimo na procesu proti Miloševiću.

<sup>4</sup> Pri tem ne gre zanemariti vsaj še vonja in z njim povezanega okusa, (če pustimo ob strani tip), ki na bistveno bolj prikrit način gradi nevidni komplement vidu in sluhu. Vonjalni spomin, namreč zbuja ravno tako močne podobe in predstavlja vrata v preteklost in drug kraj, s tem ko se pokrije s spominom in vzbudi občutek odsotnega kraja in časa.

<sup>5</sup> Vprašanje je, če umetnost lahko kdaj preseže ideološkost svojega obstoja, se osvobodi političnega ne/odobravanja vsebine in oblike, se pravi, če lahko deluje zunaj politično-ideološkega polja, ne da bi zašla v larpurlartizem.

vplivno območje in nivelizira idejno, prepričanjsko raznolikost zlasti na večjem prostoru, čeprav po drugi strani s tem paradoksalno povzroča tudi večje število različnih interpretacij, branj istega "artikla".

Vendar je v XX. stoletju prišlo do zanimivega pojava, namreč, vseprisotnost podob in njihova dostopnost bistveno večjemu delu pripadnikov določene družbe (slika in zvok presegata meje nepismenosti, čeprav jo posledično vzdržujeta, če že ne ponovno povzročata) gradi, če si sposodim metaforo Andréja Malrauxa, »imaginarni muzej« (Coupe, 1997:36). V tem muzeju obiskovalec potuje med razstavljenimi eksponati preteklosti, ki predstavljajo zgodovino človeštva in s tem posredno tudi umetnosti, in če se naključni obiskovalec ustavi na "multimedijskem" oddelku, se pred njim odpre prostor, kjer je zbrana "vsa" zgodovina človeštva v gibljivih slikah in zvoku. To so seveda reprodukcije preteklosti, ki vendarle bistveno določajo njeno doživetje in opomenjanje<sup>6</sup>. Hkrati so umetniška dela in zapisi o preteklosti kot vrata, ki omogočajo prihajanje v preteklost skozi filter osebne izkušnje, bistveno zaznamovane z določeno ideološko konstelacijo, in razvijajo klopčič preteklosti na način, da digitalizirajo dostop do preteklosti (po časovni osi) in tudi sedanosti (po prostorski osi), ko lahko iz ene točke v prostoru in/ali času prek, naj bo to film ali glasba, zaslutimo, včasih celo doživimo ozadje (ki je zaradi partikularnosti izkušnje (tako kar se tiče izkuševalca kot izkušane) nujno mitsko konstruirano) na katerem le-ta korenini, se pravi izgubljene iluzije prostora in/ali časa, ki ga upodablja oziroma produkt katerega je<sup>7</sup>. Idologija

---

<sup>6</sup> Tako, na primer, Ben-Hur ni dejanski Ben-Hur, temveč Charlton Heston (1959) ali Ramon Novarro (1929), in zgodba se ne dogaja v antiki, temveč je posneta pred kulisami studiu, kar pa ne zmanjšuje vpliva na konstruiranje podobe rimske dobe in postavlja določene kode, ki omogočajo vzpostavljanje določene podobe antike, ki je vsaj nekaj časa temeljno določala predstave o tisti dobi, hkrati pa postavljala osnovo izdelovanja tako scene, kostumografije, gestikulacije.. kar je v 70ih postalo žrtev parodiranja, priganega do skrajnosti v podobi Monthly Pythonov.

<sup>7</sup> Oziroma, če si ogledamo naslednji primer: menu "history" v internetnem brskalniku, kjer so shranjene časovno organizirane informacije o obiskanih spletnih straneh, naj predstavlja nabor dogodkov okoli katerih se organizira percepcija preteklosti. V bistvu so to povezave k "dogodkom", ki pa glede na to, da so strani, vsaj velika večina, obnavljane tudi večkrat na dan, nikoli več ne morejo biti takšni, kot v

postavlja vsakokratno razstavo in s tem obuja in avtorizira sebe-avtorizirajoče mitologije, tako da nikoli niso razstavljeni vsi eksponati (če odmislim vse izgubljene oziroma nikoli najdene), hkrati pa oblikuje tudi posameznikov vrednotni ustroj, ki z njegovo/njeno osebno zgodovino v temelju določa način zaznavanja in iskanja smisla in pomena.

S tem se zavemo, opozarja T. S. Eliot, ne zgolj preteklosti preteklosti, ampak tudi njene prisotnosti (isto:36), hkrati pa postajamo žrtve teže te prisotnosti, ki je toliko bolj resnična in neukinljiva, kolikor manjša je zaznana razlika med realnostjo in fikcijo, ki jo gibljive-zvočne podobe neutrudno brišejo, in se kot plaz, ki grozi, da se utrga, kopičijo nad sedanostjo, nezmožno opraviti s koncentracijo časovne prisotnosti. In kot vedno-pospešujoči »*éternel retour*,« ki nenehno prevrača pozicije moči in njih nosilce v neulovljivi realnosti, kar je morda eden od vzrokov za kataklizmično, itak-bo-vsega-konec naravnano sodobnost, ki ne ponuja možnosti »izhoda iz strahotnih zgodovinskih okoliščin: vsak izhod se nujno sprevrča v neznosno stvarnost« (Kopić, 1996:145). V sedanosti prosto plavajoče podobe preteklosti in drugo-prostorskih sedanosti postajajo glavni mitizirajoči moment realnosti, ker s svojo zmožnostjo trganja delcev iz sprotnega konteksta in inventivnim šivanjem v nove celote tvorijo podobe, ki z izredno sugestivno močjo, pod okriljem dokazne moči<sup>8</sup> določajo, večkrat brezprizivno, stanje stvari in stvarnost samo. Na ta način realnost, pretekla in sedanja, vzpostavljena kot pripoved, ki poleg tega da komunicira prek mitskih vsebin, hkrati ravno s tem, da ločuje in na novo kombinira, v osnovi vzpostavlja nove mitske, imaginarne planjave,

---

času prvotnega obiska. Tako se nam podoba preteklosti v luči sprotne obnavljanj "zgodovine" sproti in večkrat neopazno spreminja in izgublja svoj originalni izgled, vendar pa s tem nikakor ne svoje funkcije, ki se pač prilagaja novim interpretacijam. Čeprav je ta primerjava morda neustrezna v točki, kjer ne upošteva možnosti shranjevanja določene strani na trdi disk, ki bi dogodek ohranila v svoji izvirnosti, pa se mi zdi, da vendarle ponazarja bežanje dogodkov v času in njihovo vsakokratno rekonstrukcijo, možnost sinhronega pristopanja do vsebin imaginarnega muzeja, digitalizacije preteklosti.

<sup>8</sup> Stavek: »Seveda je bilo tako, saj je na fotografiji« ima bistveno večjo moč kot: »Seveda je bilo tako, saj tukaj jasno piše,« ker je najmanjši problem ponarediti ali si izmisliti besedilo, fotografija (film) pa vendar kaže tisto kar je »res«.

mentalne prostore. Gibljiva slika, zvok in pripoved s tem, ko lahko pretakajo realnost, le-to posredno in retrospektivno bistveno določajo, na podlagi podob, ki jih posredujejo, ustvarjajo orodje ideologije, saj posredujejo podobe, vsebine, vrednote in poglede na svet, ki čeravno na prvi pogled ne delujejo neposredno v skladu z avtoreproduktivnim ciljem trenutne ideološke definicije, vsekakor delujejo iz njenega polja in jo zato nehote odražajo, transparentirajo, tudi spodkopavajo, odvisno od fleksibilnosti ideološkega aparata pa je, kako uspe absorbirati neprijetna sporočila. Medtem ko totalitarnen režim praviloma prepoveduje, cenzurira, zapira v bunker, in tako v bistvu sam problematizira in išče spornost vsebine, jo označi kot nedopustno, pa demokratičen režim pod širšim obnebjem neproblematičnosti morebitno spornost praviloma ukinja ravno z njenim dopuščanjem in vikorpiranjem v sistem, s čimer izgubi prevratniški naboj in smisel. Iz tega stališča se zdi, da se totalitaren režim morda bolj zaveda moči in nevarnosti množičnih medijev, zato v težnji po obvladovanju deluje nekako kot v krču strahu, kar pa vseeno kaže bolj na pomanjkanje veščine obvladovanja tega strahu, kot na neobvladovanje manipulativnih priložnosti, ki jih množični mediji ponujajo, saj so ravno pod najbolj totalitarnimi režimi nastale največje mojstrovine propagandne mašinerije, ki je vedno uspela, ne sicer nujno za dolgo časa, mobilizirati množice v imenu izrazito iracionalnih, skrajno ne(st)varnih idej in idealov.

Uspela zato, ker je v svoje pripovedi, sledeč Morrisonovemu klicu »(let`s) reinvent all the gods, all the myths of the ages« (Morrison, 1991:3), na novo vključila, vpela in v njih oživila pozabljene mite preteklosti, ki so skozi množične medije doživeli vnovično aktualizacijo v nikoli prej predstavljenem merilu in "zapeljali" množice v "najpris(o)tnejše" in najdostopnejše kolektivne sanje, ki so najmočnejše sredstvo svojega predstavljanja našle v času, ujetem na platnu, plošči, traku.

### 3. Filmskost mita ali mitskost filma

Pred filmom in televizijo, kot primarnima posrednikoma govorečih gibljivih slik, je imela prvenstveno mesto v lovljenju in podrejanju časa ter vzpostavljanju imaginarnih planjav literatura, ki je prek tiskane besede predstavljala shrambo in pomnik preteklosti, in predstavljala pot k imaginarnim planjavam, ultimativno mesto, kjer živijo miti, konstitutivni za neko družbo. Resda je nepismenost predstavljala oviro, zato pa je toliko izraziteje to pomankljivost odpravljalo pripovedništvo, bolj razširjeno in bistveno starejše od pisane besede, dokončno pa jo je presegel, kot sem že omenil, film in kasneje tudi televizija. Na tem mestu se zdi zanimiva splošna formula razločevanja med filmskim in literarnim narativom, ki jo predlaga F. McConnell, in sicer: »pisanje s skrajno asociativno in osebno tehnologijo teži k izpolnitvi lastne projicirane realnosti v idealno objektivnem, razosebljenem svetu, medtem ko film s skrajno objektivno in razosebljeno tehnologijo teži k izpolnitvi lastne projicirane realnosti v idealno asociativnem, osebnem svetu« (McConnell, 1979:5). Obe zvrsti ohranjata osnovne lastnosti pripovedi, s to razliko, da kot pravi McConell, literarni narativ začneja s »percepcijo izrazito spoznavne, izolirane zavesti posameznika nasproti zunanosti«, katere podoba je v največji meri odvisna od bralčeve imaginacije in nikakor ni preverljiva in nima zunanjega arbitra ustreznosti, resničnosti, medtem ko film, na drugi strani gledalcu pokaže »samo objekte, samo stvari,« in v tem primeru je od bralčeve imaginacije odvisna izključno »osebnost« prikazanega »objekta kot človeka«, zunanost pa pridobi status neizpodbitnega, nevprašljivega (McConnell, 1979:5). To ima za filmski narativ in kinematografijo, ki po besedah Christiana Metza »drugače od ostalih umetnostnih zvrsti hkrati uporablja pogled, zvok, gibanje in sintagmatske aranžmaje« (Bignell, 1997:180) dve implikaciji. Najprej se z objektivacijo zunanosti vzpostavlja navidezna defektivizacija vsebine, ki postane umeščena v, čeprav izmišljen prostor, vendarle tak, ki ga gledalci zaznavajo enako, ali vsaj zelo podobno, in večkrat tudi dejansko je nek empirično preverljiv prostor oziroma mesto, kar predstavlja plodno podlago za drugo implikacijo. Na podlagi "resničnega" prostora

se namreč lahko odvijajo, v nasprotju z literarnim narativom, ki običajno odločno definira notranjost protagonistov, izrazito subjektivne zapolnitve »votlih« oseb-objektov, kar posredno implicira proces identifikacije gledalca s samim procesom zaznavanja, ki gledalca v prepričanju, da sam producira podobo in njen pomen, zavede v prepričanje, da ni potrošnik podobe, in ga »s ponujanjem subjektivne pozicije imaginarne prevlade in nadzora dejansko podreja ideološkimi efektom cinematičnega aparata« (isto:181). To p/odpira pozicijo gledalca-posameznika-pripadnika, od koder se konstituira kot ideologiji podrejen subjekt in s tem receptor na novo posredovanih, družbo utemeljujočih vsebin – sodobnih mitologij.

Bistvena značilnost sodobnih mitologij je njihova posredovanost in določujočnost prek množičnih medijev. Ti so privzeli vlogo nosilca pripovedi in ohranili značilnosti prejšnjih orodij pripovedovanja, tako kar se tiče zmožnosti ukinjanja časa, vizualizacije – artikulacije vsebine in njene strukture. Gibljivo-govoreče podobe so postale osnovno sredstvo posredovanja mitskih vsebin prav zaradi enkratnega spoja teh značilnosti z gibljivostjo in slišnostjo podob. Struktura (filmske, če zanemarim ostale) vsebine, linija in smer pripovedi sta privzeli strukturo mita, oziroma se podredili mitskim zahtevam pripovedovanja, na način, da preigravata epske, romantične, melodramatske in satirične oblike pripovedovanja zgodb (glej McConnell, 1979:8-15), kar predstavlja variacije na temo nastanka, ustanovitve družbe, vzpostavitve zakona, v naslednji obliki prevračanje tega zakona, greh in nespodobnost in nenazadnje dvom v pravilnost, pri čemer film uporablja in kombinira vse štiri oblike, poleg vsebine pa je pomemben moment tudi tok pripovedi, ki predpostavlja prehod iz enega stanja – prek odločilnega preizkusa, »intrige, zapleta, ki ga ustvarja(mo) s pripovedjo...in prevaja pripovedovani čas iz žive metafore v širši okvir teksta« (Vodičar, 2001:302) – v drugo, ter s tem kaže na preseganje obstoječega, posredno namiguje na prihodnost in tako simulira dinamiko razvoja, kar predstavlja enega od mobilizirajočih momentov pripovedi. Prav tako pomembna je vzporednica na ravni vizualizacije mitske vsebine, katere osnovna lastnost je, da ukinja profani čas in vzpostavlja lasten tok časa, ki si bistveno podreja vrstni red in ritem dogodkov, s čimer vzpostavlja svojo logiko in svojo notranjo dejanskost, in se tudi v dobi množičnih medijev in velikega mita o dobi brez mita

ravno tako intenzivno kot kdajkoli prej prenaša v vsakdanjost življenja ter jo s tem temeljno in temeljito določa. Ritual, kot eksponent vsakdanjosti in nosilec reprodukcije in manifestacije vsebine predstavlja »direktno pred-očljivost, enostavno in nazorno utelesitev tistega, kar bi moralo drugače pasti skozi verbalne elaboracije (literatura, govor), ... s čimer se sporočevalec učinkoviteje izogne temu, da bi bil preslišan ali »narobe« razumljen« (Velikonja, 1996:98). V tej točki pa je po mojem mnenju tudi najmočnejša vez med filmom in mitom, v smislu da je film moderna forma mita, saj tudi film predpostavlja ukinitve časa, časa ki teče izven dvorane in s tem filmestrialnega prostora in na ta način vzpostavlja lasten tok, ki so mu podrejeni dogodki na platnu, ki gledalca vsrkajo v svojo resničnost, samo dejanje gledanja filma pa ravno tako brez »odvečnih« pojasnevalnih besed nekako resonira z ritualom, ker tudi ogled filma pomeni na nek način sprejemanje ponovne artikulacije večkrat sicer (namenoma) prikritih, ideološko pogojenih mitskih (in obratno) vsebin. Ena prednosti filma je v tem, da znotraj pripovedi, ki je osnovni pogoj mitske eksistence in v okviru katere mit razvija svojo logiko, film omogoča pomembno, vsebino avtentizirajočo prostorsko fiksacijo, ki predpostavlja upodobitev in predstavitev pripovedi na dejanskem prostoru, kar še posebej v primeru tvorjenja nacionalnih mitologij predstavlja izredno pripravno osnovo, iz katere se izgrajuje mitsko zgodovinska nadgradnja, ki zadeva tako časovno kot tudi vsebinsko komponento in ravno zaradi ujemanja na ravni prostora in njegove prepoznavnosti zamejuje kontingenčnost na časovni ravni, pridobiva lastno veljavo in v končni instanci prepričljiv učinek "odražanja" realnosti.

Vendar vpliv in kanaliziranje mitologije skozi film, hkrati povzroča tudi obraten proces, namreč močan vpliv filma na človekove mitske predstave, se pravi, da kinematografija bistveno izoblikuje same imaginarne planjave, prostore, kjer "biva" mit. Tako za film kot za mit in njuno sposobnost konstruiranja imaginarnih planjav, je na ravni vizualnega temeljno značilna lastnost ustvarjanje sintetičnega prostora (glej Martin, 1963). Kakor film (lahko) poljubno izbira in kombinira, isto počne mit, pri čemer je v obeh primerih na delu montaža – filmska oziroma ideološka – in temelječ na gradnji resničnosti film, podobno velja tudi za mit, velikokrat preseneča »z drznim

strnjevanjem časa in včasih z osupljivim povezovanjem prostora« (Martin, 1963:45). Montaža namreč ne sledi nujno zahtevam logičnega sosledja glede na realnost, ideološka montaža pa v mitu prav tako kombinira elemente, ki ne posedujejo nujne logične, resničnostne vezi z izvirnim prostorom, dogodkom, osebo. Tako kot bistvo filma ne raste iz ne/resničnosti zgodbe in logične konsistence njenih sestavnih delov (notranja logika in resničnost morata prevladati, zrušiti zunanjo, ekstrasfilmestrialno), tako tudi »bistva mita ne najdemo v stilu, niti načinu pripovedovanja, niti v sintaksi, temveč v zgodbi, ki jo govori ... govori pa jo na zelo visokem nivoju, kjer se smisel uspe odlepiti od lingvističnega temelja, na katerem je nastal« (Lévi-Strauss, 1958:218) in kakor se smisel lepi od lingvističnega temelja, tako se mitske planjave in imaginarni prostori nasploh, lepijo od realnosti iz katere rastejo in ustvarjajo prostore, bistveno drugačne, a še vedno tako prepričljivo blizu in domačne, vabeče v skušnjavo zamenjave.

Imaginarne planjave, mentalni prostori, ki jih konstruirajo množični mediji predstavljajo osrednje področje te naloge. V dobi prevlade avdio-vizualnih medijev so le-ti radikalno vplivali na konstruiranje planjav, ki v osnovi vznikajo iz vsakokratnega družbenega diskurza, iz komunikacije, katere osnovno orodje je jezik realiziran v govoru, kar je v XX. stoletju transformiralo v diskurz podobe, glede katerega sta v tem trenutku predmet zanimanja dve komponenti, in sicer, slikovna in zvočna. Kar se tiče pojma slikovne, naj poudarim, da tu ne gre za sliko ali fotografijo (tudi), temveč zlasti za gibljive slike. Pri tem moram opozoriti, da vloga vzpostavljanja vizualne komponente mentalnih prostorov ni omejena izključno na film. V veliki meri to mesto, še posebej danes, ko je TV sprejemnik prisoten pravzaprav v vsakem gospodinjstvu, zaseda televizija, prek katere imajo vsebine, ki jih prikazuje, praktično neomejen dostop do porabnikov, naslovnika, in prek posredovanih sporočil – sem spadajo tako poročila, dokumentarne oddaje, nadaljevanke, filmi... – svet prihaja k nam, obenem ne gre pozabiti tudi na ostale sodobne avdio-vizualne zvrsti kot so recimo videospoti, videoart. Pomembno mesto poleg tega zasedajo tudi druga sredstva, ki dosegajo široke množice, npr. plakati, letaki, posterji, negibne podobe na splošno, ki predstavljajo materialno artikulacijo ideološkega diskurza in skozi mitiziranje vsebine

ustvarjajo osnovo, na kateri in iz katere rastejo kolektivne družbene predstave. Podobe (iz) preteklosti, »ostanki časa, ki jih vlečemo za seboj« (Cioran, 1996:131), pletejo niti zgodovine, na začetku katere izgubljena vabi la belle époque, ki v svojo zanko lovi individualne in kolektivne predstave o primerjalnem kvalitativnem propadu sedanosti glede na preteklost, in je neusmiljen indikator »našega oddaljevaja od večne sedanosti, od katere nam ostaja le še privid in s katero nimamo več stičnih točk: pripada nekemu drugemu veselju, izmika se nam in od nje se že tako razlikujemo, da nam skoraj ne uspeva več uganiti njene narave« (isto:117), in bolj ko je izgubljena, večjega truda in naporov je deležna njena oživitvev. Zgodovino, kot ilustracijo izgubljanja zlate dobe in možnosti dostopa do nje, sta film in fotografija, pomembna akterja njene sekularizacije, »fiksirala v njeni vidni obliki« (Baudrillard, 1999:63). Prav ta vidna oblika, ki kot sem že omenil predstavlja kondenzacijo, sicer razpršene in neurejene preteklosti in v naslednjem koraku premišljeno, čeravno na prvi pogled morda poljubno, kombiniranje v "resničnost" zgodovine, na način, z Baudrillardom rečeno, neofiguracije kot invokacije podobnosti, ki hkrati kaže na izginotje objektov zgodovine, ki ostanejo prisotni le še kot »prazna podoba podobnosti« (isto:59), z intenzivnostjo in nasilnostjo posredovane podobe, posledice avtomatično pripisanega atributa odraza resničnosti v posesti fotografije, filma in televizije ustvarjajo »umetni spomin« s tem pa nezadržno »brišejo človeški spomin, brišejo ljudi iz njihovega lastnega spomina« (isto:65). In šele "umetnost" spomina, in s tem pozabljenja, ustvarja osnovo, od koder lahko preteklost postane vidna kot "dobri stari časi", resda očiščena tudi in zlasti osebnih spominov, s tem hkrati tudi bistveno kolektivnejša, družbeno deležljiva in nujno tudi družbeno konstitutivna in integrativna, ki vsaj na ravni nepresegljive mitološko formirane zavesti nekako blaži bol razkoraka »med večno sedanostjo in zgodovino, med sladkostmi zlate dobe in prometejskimi ambicijami« (Cioran, 1996:115) ter v izpraznjenosti podobe pase »nostalgijo po izgubljeni referenci« (Baudrillard, 1999:59). In čeprav so (se zdi), »zahodne družbe rojene za spremembe, saj je to osnovno načelo njihove strukture in ustroja« (Levi-Strauss, 1988:297), pa bi vendarle lahko rekel, da mitiziranje preteklosti, zgodovine ter nostalgičen pogled v preteklost, v čas o katerem se pripovedi začenjajo, kot zapiše Salman Rushdie *bilo je tako in tudi ne; zgodilo se je in*

*se nikoli ni* (Rushdie, 2000:35) in tudi v čas malo manj oddaljen, katerega *ca a été* izdatno podpirajo nadčasovne podobe iz platen in ekarnov, predstavlja izraz upora zgodovini, saj nostalgichen pogled aktivno sterilizira klice zgodovine oziroma vsak znak "objektivne" zgodovinske evolucije (Levi-Strauss, 1988:296).

Naj zaenkrat ostanem pri filmu, ki predvsem zaradi magičnosti in še posebej izrazito pripovednega značaja, bistveno resemblijačega z mitsko pripovedjo, predstavlja vzorčen primer tvorjenja, lahko rečem arhitekturo mitskih planjav družbenih predstav. Če privzamem, da mitske predstave zadobivajo izrazito filmsko podobo, da miti živijo skozi filme in tako bistveno določajo mitske predstave, potem se lahko zaradi medsebojnega odsevanja in odzvanjanja mita v filmu in v naslednjem koraku tudi filmiziranja mitskih dimenzij, raziskovanje mitologije izkaže zanimivo na podoben način kot raziskovaje filma, zlasti kar se tiče razmerja med sliko in zvokom. Tako nikakor ne morem mimo vloge, ki jo ima zvok in še posebej glasba v tvorjenju filmskega prostora in tudi ne mimo pomembne vloge, ki jo prav glasba igra v konstruiranju mitskih planjav določene družbe, in v času procesa globalizacije človekovih predstav nasploh.

#### 4. Glasba – mit – film

Neizogibna izpostavljenost avdio-vizualno mediiranim vsebinam predstavlja osnovno izhodišče pričujoče naloge, saj se vseprisotnost glasbe in gibljive slike s sugestibilnostjo posredovane podobe kaže kot moment reorganizacije percepcije dejanskosti. Preden se posvetim vlogi popularne glasbe v tvorjenju mitskih planjav in odsevanju mitov v njej, naj predstavim zvezo med filmom in glasbo, kot vzorec, po katerem lahko vzoredim vlogo in mesto glasbe v filmu s tisto v mitu.

Tukaj moram opozoriti, da pri tem ne gre za enačenje filma z mitom, temveč prej za vzpostavitev in ponazoritev analogije med vlogo, ki jo imata slika in zvok v filmu, katerih kombinacija ustvarja precej bolj plastičen in večdimenzionalen filmestrialni prostor kot ga omogoča gola tehnična zmožnost platna, zaslona, saj glasba, kot morda najučinkovitejša ter še vedno preveč samoumevno obravnavana komponenta (filmskega) zvoka, katerega celoto tvori v sodelovanju z govorom in šumi, pogloblja in bogati dimenzionalnost, ki je dvo-dimenzionalna slika ne more izraziti, ter tisto, ki jo imata, v širšem spektru, film in glasba v mitopoei sodobnih družb. Pri tem film (z vsemi ostalimi vizualnimi izrazi vred) vzpostavlja in predstavlja kanal v prvi vrsti vizualne komponente mita, ki temelji prav na prostorski fiksaciji in določa "fizične", prostorske, resda izrazito fluidne in fleksibilne, dimenzije planjav, medtem ko zvočni, v največji meri glasbeni kanal tem planjavam dodaja globino in v ploskosti predstavljenih oseb, krajev in dogodkov zapolnjuje "odsotnost notranjosti".

Glasba je, kot neumanjkljiva spremljevalka življenja ljudi celega sveta v vseh zgodovinskih postavitvah, s svojo »prevzemajočo, včasih hipnotično močjo,« ki presega meje individuuma in včasih tudi družbene meje, igrala pomembno vlogo v človekovem življenju in tudi sami u-reditvi sveta. V preteklosti je v prvi vrsti predstavljala podlago in spremljavo gibanja – plesa in dela – in je bila na ta način bistveno vpisana v ritual, ki ob glasbeni spremljavi predstavlja vrata prehoda ven

vsakdanjega poteka časa in smisla dogodkov, skozi glasbeno spodbujena in na ta način "enhanced" občutja, se človeku odpre uvid vsakdanu nedostopnega območja, od koder prihaja legitimacija normativnosti in dejanskosti. Mit skozi ritual, njuna celota, kulminirajoča v svečanosti, slovesnosti, prazniku predstavlja posrednika v mitski participaciji in človekovo vsakdanjost, profanost eksistence obogati, tako da vsaj za trenutek lahko občuti zmago nad sicer nikoli doumljivo in obvladljivo realnostjo (glej Mandić, 1976:179). Poleg tega glasba vedno bolj predstavlja tudi način in sredstvo zabave, kar se je vse očitneje kazalo v preteklosti zahodne civilizacije od baroka in klasicizma naprej, in še posebej v XIX. ter skozi celotno XX. stoletje, ko je glasba kot transpozicija in sublimacija gibanja postala »presežena« in je sodobna zahodna glasba v svojem razvoju glasbo razrešila njene povezanosti s plesom (glej Chion, 2001:21-2).

Umetnost gibanja, kakor so na začetku označevali film in kot opozarja Chion, na kar napeljuje tudi samo ime, kinematografija, z grškim korenem, ki pomeni gibanje (Chion, 2001) in ne kot umetnost podobe, kakor je razumljen danes, nikakor ne predstavlja ostrega reza v zgodovini umetnosti, le-ta je vedno lahko določen le retrospektivno, temveč je nastanek in uveljavitev filma kot nove umetniške forme slejkoprej odraz zložnega prehoda v razvoju, rezultat novih tehničnih zmožnosti, ki odpirajo nove dimenzije možnosti izražanja in zaznavanja ter s tem ustvarjajo vrzel, ki "vleče" za seboj nove in nove rabe in izrabe in zlorabe. Film se je nekako izluščil iz plejade vizualnih umetnosti, ki so se razcvetale ob prehodu iz XIX. v XX. stoletje, kot na primer »reliefna stereoskopska fotografija, diorama, laterna magica, projekcije, gledališke predstave z vizualnimi efekti...« (glej Chion, 2001:21). In prav tako tudi kombinacija filma z glasbeno spremljavo in kasneje ozvočitev pomeni nadaljevanje tradicije kombiniranja gibanja-podobe-zvoka, tako plesa kot teatra in drugih upodabljalnih umetnosti. V prvih desetletjih filma je glasba ostajala bistveno zlepljena s filmom, naj bo iz popolnoma tehničnega razloga, da bi prekrila moteč zvok projektorja (Spande) in/ali zaradi potrebe po oplastitvi, poglobitvi neme podobe (kar verjetno v tistem času ni bilo tako moteče, kot je to danes), sprva zaznane in razumljene zlasti kot gibanje, ples, le-ta pa neizbežno potrebuje glasbeno podkrepitev.

S tem je glasba igrala na nek način resda skrito, a zato nič manj pomembno in vplivno vlogo pri opomenjanju vizualiziranega, po svoje je nekako "vrtela" filmsko dogajanje po svojem ritmu in podobo<sup>9</sup> polnila s plesnostjo.

Če sta glasba in film ostajala nerazdružljiva zaradi nepredstavljenosti kakršnekoli drugačne postavitve, je še en "prelomni" izum povzročil nov obrat v sodelovanju glasbene opreme pri oživljanju gibljivih podob. Z razmahom radia je prišlo do pojava, ko se je prej dosledno neločena celota zvoka in slike razslojila na dva elementa, in je glasba prek radijskih valov "zaplavala" ločeno od slike in vplula v privatnost človekovega doma in intimnost življenjske izkušnje, ter se na ta način odlepila od vezi z vizualnim, gibanjem in uspela v ustvarjanju svojih lastnih planjav, ki so nastajale ob skupnem učinkovanju besedila in melodije<sup>10</sup>, hkrati pa se prepletale in naslanjale, vsaj do neke mere, na predstave, konstruirane prek vizualnih medijev, s čimer so nastala povsem nova razsežja družbenih predstav in hkrati tudi sredstvo, ki je omogočalo prefinjeno komuniciranje družbeno konstitutivnih, ideoloških, zgodovinskih in mitskih vsebin.

Številčnost in prisotnost glasbenih programov je povzročala vedno večjo priljubljenost novega medija, ki je »navajal poslušalce na to, da so lahko doma, po zvočnikih poslušali glasbo, bodisi nežno in sentimentalno ali dinamično in živahno« (isto:41), posledica česar je bila sprememba v percepciji transmitiranih vsebin in prekinitev s tradicijo nemega filma, ki je govorno nezmožnost kompenziral z vmesnimi napisi in

---

<sup>9</sup> Kar je najbolj očitno zlasti v animiranih filmih, kjer »undrescoring« (Chion) kot zvočna oprema giba, gib podreja zvoku oziroma gibanje glasbi.

<sup>10</sup> Tukaj je nujno opozoriti na bisenzorialnost zvoka (Chion), saj le-tega človek zaznava na eni strani kot zvok, katerega valovanje dekodira uho in na drugi kot valovanje zraka, ki ga vir zvoka, glasbe »vznemirja« in se prek valov širi po prostoru, tako da ta zvok čutimo kot vibracijo, četudi je frekvenca izven slušno-zaznavnega spektra, kar dodatno strukturira zaznavanje in opomenjanje občutenega zvoka, kar se še zlasti pri poslušanju glasbe odraža v različnih telesnih odzivih, od ježenja kože pri določenem tonu, do vzpodbujanja različnih razpoloženskih stanj in tudi do neugodnih telesnih odzivov, kot npr. občutenje slabosti ob intenzivni izpostavljenosti izredno nizkim frekvencam.

mednaslovi, saj je radio izpostavil in promoviral možnost alternacije besede in glasbe, kar je preraslo v zahtevo filmskega gledalca po govorečih podobah, se pravi ozvočenih glasovih gibljivih podob (isto:41). Z možnostjo preseganja togosti transmisije in enkratnosti, ki jo določa živa izvedba, je glasba s posnetkom postala nepogrešljiva oprema, zvočna kulisa doma, bara, restavracije, danes pa vsebolj tudi nakupovalnih središč, ulic, kar je na nek način posledica nikoli razdrtega, čeprav v času razmaha govorečega filma bistveno redefiniranega spoja glasbe in filma, ki se kaže v samostojnosti glasbe, valujoče iz gramofonov, radiev z elektronkami, tranzistorjev in vsakovrstnih sodobnih predvajalnikov<sup>11</sup>. V filmu je glasba od najrosnejših začetkov v odsotnosti govora predstavljala nepogrešljivo sredstvo določanja in poudarjanja nevizualizabilne vsebine, se pravi vse od emocionalnega razpoloženja protagonistov in naboja celotne situacije do oglobinjanja, plastificiranja izrazito dvodimenzionalne in na velikost filmskega platna omejene razsežnosti prostora. Na ta način bistveno vpisana v film in njegovo zgodovino, s tem pa tudi v življenje samo, saj preplet realnosti in fikcije, tako kar se tiče same prisotnosti "filmane resničnosti", kakor tudi posredovanje in omogočanje zaznavanja izkušnje drugega, od drugod in iz drugega časa, ki jo omogoča film, briše ločnico med realnostjo in fikcijo prav s fluidnostjo posredovane

---

<sup>11</sup> V pesmi Nežnost v mraku Janeza Menarta v interpretaciji Arsena Dedića prva kitica odlično ponazarja vlogo radia in popevke v življenju. Popevka namreč lebdi med zaljubljenecema, ustvarja atmosfero in kar je najpomembnejše, poje njuno ljubezen, in deluje v dvojni vlogi – kot neizrečenost njenega intimnega doživetja in hkrati v naključnosti radijskega sporeda, kar dogodku podeljuje čar enkratnosti, (obenem pa prav to popevko poslušajo še drugi, kar ustvarja močno identifikacijsko bazo in občutek pripadnosti "poslušnemu" občestvu.)

"Noč bo že ... glej, zdaj sva sama.  
tiho radio igra.  
in, nad pesmijo, med nama  
od srca pa do srca  
blodi mehka bolečina,  
ki ji sreča je ime,  
ki zaljubljenca spominja  
tistega, kar si žele..." (J. Menart)

izkušnje, ki iz filma prek glasbe nevidno preteka v vsakdanjost, le-to pretvarja in konstituira na precej filmski način (z zgoraj omenjeno glasbeno opremo), s čimer zakriva, čeravno v precejšnji meri tudi povzroča, ploskost mimobežnosti človekovih usod in odtujenosti življenj. Tako kot glasba v filmu poudarja nevizualizabilno, v vsakdanjem življenju izraža neartikulabilno, določena glasba v določenem trenutku, namesto besed, postaja izraz razpoloženja, odnosa do sebe, drugih, življenja nasploh.

Seveda vloga govora v vsakdanjem življenju niti v filmu ni zanemarljiva, saj se prav skozi govor izražajo in razrešujejo temeljni problemi vsake družbe, tukaj želim le opozoriti na to, da govorna in pisna komunikacija izgubljata primat svoje vloge in je del prepuščata vizualni in zvočni. Obenem se mi zdi pomembna naslednja implikacija ozvočitve podobe, kakor opozarja Chion, namreč z ozvočenjem filma je glas oziroma govor postal »neslišni, odsotni predmet, sredstvo igre, ... glasba [pa je] nasprotno ... še naprej ostala element, ki je ločen in hkrati nepogrešljiv del filma« (Chion, 2001:41), kar je posledično vplivalo tudi na vlogo govora v vsakdanjem življenju in tudi na zabris oziroma nezmožnost jasno določljive meje med realnostjo in fikcijo prav s popredmetenjem govora, s čimer se je realnost približala igrani filmski pripovedi, kar je na nek način ekstrapolacija Shakespearovega "all the world is a stage" v "svet je film"<sup>12</sup> in hkrati opozorilo, da dejanskost nikoli ni bila jasno in nedvoumno ločena od fikcije, ki je na nek način *imaginary sanctuary*, in da sta še sploh prepleteni danes.

---

<sup>12</sup> V smislu, da mise-en-scène življenja dobiva vsebolj filmski dekor, zlasti v smislu zvočne kulise, ki je postala malone obvezen element opreme javnih in tudi privatnih prostorov, kot postavitev, navidez namenjena nevidnemu, odsotnemu gledalcu, za katerega recimo glasbena oprema starega ljubljanskega mestnega jedra deluje kot filmska glasba nediegetskega izvora, ki prostoru dodaja presežek vidnemu, ljudi pa protivoljno postavlja v vlogo "zgolj" igralcev. Seveda je ta igralec-gledalec posameznik, ki te izkušnje velikokrat ne more opomeniti sinhrono, temveč šele retrospektivno, saj podobno kot ob gledanju filma, »filmska glasba pogosto izgine iz kompleksa film/filmska glasba« hkrati pa pride do fuzije »diegetske "realnosti" z vdorom glasbe od nikoder, rezultat česar... je občutek "zgubljenosti" v filmu, da "nas film prevzame",« (Spande) se pravi da nas šele dinamična glasba v trendovski trgovini z oblačili "resnično" postavi na mesto nakupovalca in umirjena glasba v restavraciji predstavlja zvočno kuliso, kjer se šele "utopimo" v pravem vzdušju večerje, šele preko glasbe v ozadju dejansko živimo in se vzpostavlja globina človekovega mesta in vloge v svetu.

Nedoločljivost meje oziroma preliv med njima, ki jo moderni avdio-vizualni mediji nezadržno brišejo oziroma vzdržujejo skozi vseprisotnost glasbe, ki omogoča posamezniku, da doživi globoko osebno in hkrati nadvse vsakdanjo, splošno izkušnjo, ki je vsaj do neke mere primerljiva in kar je pomembno, deljiva z izkušnjo drugih, in deluje na način, da je obenem posebna in "od vseh", prek česar se posameznik vpisuje v družbeni imaginarij, pa glasbo delegira na mesto od koder komunicira in s tem oblikuje, ter hkrati povratno odraža vsebine, iz katerih se napajajo družbene samopredstave. Nenazadnje predstavlja (ne izključno) glasba vezivo družbe, prek katerega se pripadniki prepoznavajo in skozenj se ob skupinskem in tudi individualnem izkušanju-poslušanju krepijo družbene vezi in izgrajuje občutek pripadnosti. Kakor fuge med ploščicami, ki omogočajo dihanje in prilagajanje celote vplivom ozračja in spremembam v raztezanju tal in materiala, omogoča možnost skupinskega in enako učinkovitega individualnega poslušanja-participiranja v glasbi vzpostavljanje dilatacije, kamor se lahko umakne oziroma razširi p/osebnost posameznikove izkušnje.

## 5. Popevka in mit

Odkar se je glasba "osvobodila" substancialne vezi z gibanjem oziroma sliko in je prosto zaplavala po prostoru, dvignila sidro iz materialnosti, si priborila neoviran, neposreden, očiščen dostop v človekovo notranjost, je ohranila in okrepila mesto in vlogo najprefinjenejšega posrednika širokega spektra vsebin, od zabavnih, osebno izraznih, družbeno integrativnih do izrazito političnih, propagandnih, ideoloških, in s tem, priznati moramo, da je tudi zabavnost ideološko formirana, nespregledno manipulativnih, zraven pa vzpostavila izredno močno in zelo delujoče orodje po eni strani tvorca in na drugi vzdrževalca družbenega veznega tkiva, saj glasba, čeprav »kot vsaka druga simbolna dejavnost obstaja le v materialnem, gibljivem in minljivem svetu, obenem ustvarja tudi neki umišljeni prostor ali svet, na svoji lastni ontološki ravni, na ravni posredovanja« (Muršič, 2001:96). Postala je integrativno sredstvo ideološkega sistema določene družbe, ter hkrati, kot kontra-učinek, ravno zaradi temeljne značilnosti, zmožnosti širjenja prek radijskih valov in geo-političnih meja ter vsebolj neoviranega in zlasti hitrega širjenja materialnih dobrin, v tem primeru nosilcev zvoka, in razvoja transportnih sredstev, ki so omogočila svetovne turneje glasbenih skupin, postala eno najnevidnejših gibal globalizacije sveta v smislu vzpostavljanja svetovne, da tako rečem – glasbene identifikacijske mreže, prek katere komunicirajo vse-različne vsebine na vse konce sveta, in posledično internacionalizacije določenih ideoloških konstelacij produkcijsko najmočnejših in vsled ustreznih kontingenčnih zgodovinskih postavitev in zlasti jezikovne prevlade in prepoznavnosti tudi ekonomsko, politično in kulturno dominantnih izvoznikov le-teh. S tem nastaja nadnacionalna identifikacijska baza na osnovi sporočil, ki jih določena glasba nosi s seboj, ki sicer niso povsod enako, kaj šele identično dekodirana, pač pa že samo deklariranje za fena določene skupine, pevca, pevke, DJ-a, ustvarja možnost pripoznanja človeka z drugega konca sveta za brata/sestro v glasbi, z drugimi besedami, s tem padajo nacionalne pregrade in se nivelizira pestrost in raznolikost nacionalnih specifik glasbenega izraza, kar po drugi strani ustvarja nadnacionalne, s

prostorsko in posledično etnično, religiozno pripadnostjo neobremenjene skupine ljubiteljev določene geografsko in etnično definirane glasbe.

Bolj kot ta mehanizem deluje na internacionalni ravni, očitneje je, da je moral najprej učinkovito delovati na nacionalni, kar se je lahko zgodilo šele z razvojem množično dostopnih vsebin, katerih nujen predpogoj je bila množična dostopnost zapisov teh vsebin, kar je precej široka oznaka, ki zajema tako film, radio in televizijo, trak, voščene valje, plošče, MC, CD, DVD, zapise kot tudi mašine "bralce" teh zapisov, projektor, gramofon, kasetar, hkrati z živimi predstavitvami izvajalcev popularnih artiklov. Ti zadnji v nasprotju z možnostjo mehansko reproduciranih časovno in prostorsko dislociranih zapisov ustvarjajo enkratno, tukajinzdajšnjo predstavo, manifestacijo, kjer obiskovalci, če že ne aktivno pa vsaj prisotno sodelujejo, spremljajo izraz in show določenega sporočila, njegove vsebine in gole prezentacije. To velja tako za glasbene prireditve kot tudi za politične manifestacije, od nastopov vodilnih politikov, do izkazovanja moči države na pompozni vojaških paradah<sup>13</sup>, proslavah dneva državnosti... Te vrste aktivnosti dejavno prispevajo k preživetju in razvoju nacionalnih mitologij, saj je na ta način prek ritualizacije vzpostavljena komunikacija na eni strani med preteklostjo/"zgodovino", ki v določeni politični konstelaciji izbira in po potrebi redefinira celotno »kompleksno telo norm, simbolov, mitov in podob, ki intimno prežemajo posameznika, izražajo instinkte, usmerjajo emocije« (Morin v Mandić, 1976:182), in na drugi sedajnostjo, ki v materializaciji,

---

<sup>13</sup> Če smo mislili, da je paradiranje, prikazovanje moči in zagotavljanje nepremagljivosti stvar preživetih, povečini avtoritarnih sistemov, je treba povedati, da danes, poleg recimo Severne Koreje, ki prakticira klasično obliko paradiranja, v zahodnem svetu ta pojav ni zamrl oziroma postal stvar preteklosti, temveč je zamenjal formo, tako da se prikazovanje moči ne odvija več na "mirnih" paradah, kjer prevladuje grožnja in je vojaška akcija potlačena, ampak te vrste dejavnosti potekajo tam, kamor noga povprečnega zahodnjaka ne stopi, s čimer je prepreka demonstriranja vojaške moči presežena in se lahko aktualizira full-scale, in hkrati poteka "v živo", tako na samem mestu, ki je sicer precej nepredstavljivo in k sreči daleč stran, kot seveda prek malih ekranov, ki prikazujejo parado kot računalniško simulacijo in ustvarjajo občutek možnosti takojšnjega izhoda, če že ne s tipko off, pa pause, ali še huje undo. Kar pa funkcionira le iz daljave in aktivne osebne nevpletenosti.

prezentaciji tega kompleksnega telesa najde spoj s preteklostjo in s tem odpira proste radikale prihodnosti. Temu v pomoč so v izdatni meri množični mediji, ki so veljavo, moč in vpliv dobili z razmahom institucije/kulture prostega časa, ki je šele omogočila razširitev dejavnosti proizvodnje in konzumiranja produktov množične kulture, plodovitega gojišča sodobnih mitov. In če se na prvi pogled zdi, da so sodobni, politični miti plod sodobnosti, je treba priznati, da to velja le do neke mere. Današnja mitologija je namreč, vsaj v bazičnem pogledu prejkoslej "le" nadaljevanje, če lahko rečem delitev makromitološke zgodbe, ki temeljno in bistveno globlje definira mitološki sestav bistveno širše skupine ljudi kot le tistega pripadnikov ene nacije, na primer mitologija Slovanov, vendar pa svojo vednoznojno/ponovno aktualizacijo izvaja na mikroravni, trenutni situaciji prilagojene modifikacije, iz virov makromitologije črpajoče neofiguracije, in vendarle, v retrospektivni luči predstavljena in razumljena kot večna oziroma kot logično predhodna sedanji, podobno kot se danes zdi, da je ideja združene Evrope sen evropskih narodov, precej starejši in bistveno bolj človekoljubnih potez kot je polstoletja stara ekskluzivna gospodarska zveza.

Z ozirom na tradicionalne mitologije se zdi, da dandanes mitov ni, vendar se sodobni miti množične kulture (ne)kažejo tako le zaradi živosti, vseprisotnosti in neločljive prepletenosti z vsakdanjostjo s katero ustvarjajo navezo kjer je praktično življenje najde oporo v imaginarnem in imaginarno v praktičnem (Morin v Mandić, 1976:182), odnos, katerega sama prisotnost in njene posledice postanejo opazne šele iz prihodnosti. Eno najprefinjenejših sredstev ustvarjanja in hkratnega zakrivanja spoja je prav gotovo glasba, morda v največji meri popularna na čelu s popevko, ki se

predstavlja kot tekstualna ponovitev, hkrati pa tudi omogoča, da se različne besede prilepijo na isto glasbo kupleta in tako poudarijo čarobni in vznemirljivi vidik arbitrarnosti, naključnosti razmerja besedilo/glasba – v nasprotju s kontinuirano melodijo operne arije ali wagnerjanskega stila ... in je hkrati simbol tega, kar je v vsakem od nas najbolj intimno povezano z usodo ali čustvenim nemirom, ... pri čemer je tudi najbolj splošna, saj predstavlja najbolj

popularizirani, najmanj ezoterični, najbolj anonimni vidik glasbe (Chion, 2001: 196-7).

Ravno v dialektiki splošnega in intimnega tiči moč in prepričljivost glasbe in prek nje posredovanih sporočil. Poleg tega prav v formi popevke, v repetitivnosti melodije in refrena leži njeno mitsko jedro, saj popevka z repetitivnostjo ustvarja nekakšen časovni trunkilajzer, »drugi svet realnega časa« (Muršič, 2001:94), ujame čas v zanko in znotraj te zanke zgradi svojo planjavo, »bistveno nov svet z lastnimi razsežnostmi, ki je samo v dveh razsežnostih kompatibilen z dejanskostjo: v čistem zvoku in času ... vse druge značilnosti ustvarjenega, vodenega in obvladanega zvoka zadevajo predstavno glasbeno resničnost« (isto:96), ki je sicer bistveno določena na eni strani z enkratnostjo in neponovljivostjo poslušalčeve osebne izkušnje in z druge strani prav tako bistveno trenutno prostorsko-časovno konstelacijo, temeljno določujočo prvo. V popevki (intramuzikalni) čas teče drugače in ima povsem svoje lastnosti, na kar vpliva tudi specifična kombinacija same vsebine/besedila in oblike/melodije, se pravi pomen besedila, ki je sicer večkrat presliščan/o in postane slišno šele ob načrtnem poslušanju, kar pa ne pomeni, da besedila, vsaj fraze ali posamezne besede ne slišimo nevede, in ne občutimo "fizičnosti" melodije, v smislu različnih učinkov, ki jih povzroča zračno valovanje, od naježene kože do po licu polzeče solze in samega občutenja valovanja (bisenzorialnost, str. 25). Popevka tako kot film in druge pripovedi pripoveduje zgodbo, po besedilu večkrat sicer precej okrnjeno, zato pa s toliko večjo sposobnostjo ustvarjanja mentalnih prostorov, planjav, ki jih določen del zapolni, strukturira besedilo, pomemben del pa ravno razmerje intimnost/splošnost izkušnje. Ker živimo v svetu, v katerem prevladujejo vizualne podobe, se tudi pri poslušanju glasbe, popevke, tvorijo vizualne podobe bistveno odvisne in oblikovane po podobah, ki smo jih kdaj videli ali o njih sanjali, si jih predstavljali, obenem pa te planjave čustveno globino dosega iz razmerja intimnost/splošnost, saj poslušalca pozicionirajo v odnosu do sebe, drugih in družbe kot celote. Se pravi, da popevka vzpostavi prostor, v katerem se poljubno, a vseeno v največji meri odvisno od poslušalčeve individualnosti, pa tudi razpoloženja v kombinaciji s prej omenjeno časovno-prostorsko oziroma zgodomitsko (mythistory, Velikonja, 1996:64) situacijo, kombinirajo prek besedila in

melodije "zbujene" podobe, ki jih producirajo množični mediji spleteni z osebnimi spomini. Prek teh podob, ki prebivajo na mitskih planjavah se javljajo družbeno konstitutivne mitske vsebine in vsakič znova artikulirajo, oživljajo mit.

Tako bi lahko trdil, da je glasba na svojem pohodu od "tehničnega dušilca" (Spande) šuma prvih filmskih projektorjev prek oglobinjevalca in plastifikatorja podobe, prišla do točke, ko je podobe "požrla", jih vikorporirala v svojo realnost. Tako kot v videospotu glasba determinira, "kultivira" okolje, v katerem se pripoveduje določena vizualna zgodba, in ko soundtrack skeleton predstavlja pomembno fazo v izdelavi filma in njegovi promociji in prepoznavnosti, se podobe vžirajo v glasbo in s tem le še krepijo hipotezo o vezavi podob na določene melodije. Bogatijo notranje glasbene, kratke filme v popevkah, kar poleg tega, da se odraža v primeru neposredne udeležbe popevke v določenem filmu, hkrati omogoča tudi, da podobe iz različnih filmov in ostalih vizualnih sporočil ter privatnosti intimnega odsevajo v zvenu in se na novo vzpostavljajo v realnosti prostora, v drugo-svetnosti cikliziranja, ki ga vzpostavlja časovna zanka popevke.

## 6. Ozadje

In ker glasba "preživlja" različne politične ureditve, naj v nadaljevanju predstavim odseve jugoslovanske mitologije, planjav, ki jih je ustvarjala in hkrati vzdrževala in razvijala jugoslovanska popularna glasba v obdobju skoraj polstoletnega, tragičnega, a pestrega in burnega, pa vendarle tudi ...življenja druge, avnojske Jugoslavije.

Najprej je nujna, resda kot skromen prikaz sicer kompleksne in nikakor ne enoznačne problematike jugoslovanstva in same zgodovine Jugoslavije, ki je detaljno obravnavana drugod (Pirjevec, 1995; Djokić, 2003), osvetlitev temeljnega nasprotja med deklarirano in živeto dejanskostjo, ki je, poleg "naravnega", skoraj avtomatičnega razvoja živete mitologije, v največji meri razlog za razvoj in razcvet propagandne mašinerije in v naslednjem koraku jugoslovanskega mitološkega korpusa.

Jugoslavija, federacija šestih republik in dveh avtonomnih pokrajin, je zveznost, konsolidacijo, integriteto in kontinuiteto svojega obstanka gradila na osnovi zapuščine druge svetovne vojne. Skozi drugo vojno, simbol prekinitve vezi z nevzdržnostjo kraljevine in vseh prejšnjih sistemov, ki so bistveno obvladovali življenja narodov bodoče Jugoslavije, se je kljub navidez popolnemu prelomu s preteklostjo uspela prefiltrirati temeljna ideja, ki je prežemala SFRJ – ideja jugoslovanstva – katere jedro – enotnost – se je med vojno iz teze o »jugoslovanski naciji prekalilo v bratstvo in edinstvo enakopravnih narodov in narodnosti« (Velikonja, 1996:127). Dobro stoletje ideje, začeni z ilirizmom in panslavizmom, katere osnovno vodilo je, da so »Jugoslovani enakega izvora in govorniki več različic v osnovi enega jezika, dejansko oz. potencialno eno ljudstvo ali narod, kar jim daje naravno pravico do neodvisnosti in enotnosti v lastni državi« (Rusinow, 2003:12) in ki je bila v različnih časih v različnih verzijah bolj ali manj aktivno in zavzeto zagovarjana in udejanjana (glej Rusinow, 2003), in redko jasno definirana ideologija (Trgovčević, 2003:229), je v obdobju diskontinuiranja zgodovine, v procesu zamenjave zgodovinskega referenta postala "zgodovinska" vez z selektivizirano slovanskostjo preteklosti, s čimer se je prejšnja

razdrobljena, narodno specifična zgodovina Jugoslovanov retrospektivno homogenizirala, uredila in se predstavila kot naravno predhodna edino logičnemu možnemu nadaljevanju oziroma zaključku v Jugoslaviji, »kot pot k pravi družbi, kot progresivna včerajšnjost« (Velikonja, 1996:134-5), kar je v ideološko konstruiranem razvrednotenju zgodovine postalo mo(go)čna in tudi zato plodna osnova kontinuitete jugoslovanstva ter vzpostavljanja identifikacijske baze in operativnega mehanizma zagotavljanja sožitja narodov na območju Jugoslavije, česar glavno vodilo je bila vizija »prilagoditve posamičnih nacionalizmov jugoslovanstvu« (Djordjević v Rusinow, 2003:18) in s tem sprejetje neke skupne zgodovine/mitologije ter zagotovitev okolja, v katerem bi združeni narodi uspeli ohraniti svoje posebnosti in hkrati ustvariti novo, nadnacionalno, jugoslovansko identiteto kot podlago uspešnemu delovanju države. Iz kombinacije druge vojne in staroslavnega jugoslovanstva je mitologija SFRJ črpala navdih, hrano, vsebino in orientacijo v precej utopično prihodnost uresničitve sanje o brezrazredni in edinstveni, jugoslovanski družbi.

S tem je bila ustvarjena diahrona os jugoslovanske mitologije, ki je povezovala preteklost s prihodnostjo, vzporedno pa je kot protiutež razkorak med deklarirano in jugoslovansko dejanskostjo, na kar je opozarjal konflikt med unitarizmom in avtonomizmom, neenakomerna etnična zastopanost v državnih institucijah, obračuni z manjšinami, zlasti z zaradi svoje neslovanskosti izpostavljenimi Albanci in problemov zaradi ekonomske nestabilnosti, brezposelnosti in ekonomskih migracij (glej Velikonja, 1996:138), daleč od mitskega ideala vsejugoslovanske enotnosti, predstavljal prikriti, politični *raison d`etre* celotne jugoslovanske mitologije, mita o enotnosti, povezanosti, bratstvu jugoslovanskih narodov, le-ta ga je najdevala in konstruirala prav iz teh razkolov in obremenjujočih zapletov in od tu črpala svojo moč. S tem je zakrivala diskrepance okoli fundamentalnih, preživetveno bistvenih vsebinskih vprašanj, ki so tvorila sočasno, sinhrono os vsakdanjosti življenja Jugoslavije in Jugoslovanov. V okviru te naloge je zlasti interesan preplet štirih ravni, in sicer najprej spor s Sovjetsko Zvezo leta 1948, ki je bistveno zaznamoval prihodnji razvoj in mesto ter vlogo Jugoslavije tako doma kot tudi v svetu, saj se je takrat podala na pot samostojnega iskanja poti v prihodnost in se kot država distancirala tako od predvojne ureditve kot tudi sodobnega sovjetskega modela (Jović, 2003:164), posledica česar je

bil, vsaj v prvih desetletjih poveljne Jugoslavije, zapovedan patriotizem in predanost državi, kot krčevit odgovor na novonastalo situacijo pa se je »v praksi razvil sistem, ki je dovoljeval le regionalno kulturno avtonomijo v kombinaciji z izredno rigidno centralizacijo« (Jović, 2003, 164), kar je bilo v nasprotju z medvojno in takoj-povojno usmeritvijo in voljo po ureditvi nacionalnega vprašanja na drugi ravni. To v osnovi zadeva samo bistvo ideje jugoslovanstva, in rešitev tega vprašanja je balansirala<sup>14</sup> med jugoslovanskim narodom in jugoslovanskimi narodi, in čeprav je Tito v obravnavi nacionalnega vprašanja zapisal, »da naša narodno osvobodilna borba ne bi bila tako uspešna ... če razen splošnega jugoslovanskega pomena ne bi imela tudi nacionalnega pomena za vsak narod posebej, ... če narodno osvobodilna borba ne bi zares prinašala svobodo, enakopravnost in bratstvo vsem narodom Jugoslavije« in da »ima vsak narod pravico samoodločitve do odcepitve« (Broz-Tito, 1945:124,127), pa je v realizaciji vseeno prevladal scenarij, ki je problematiko narodnostnega vprašanja poglobljal. Kot tretje se tukaj kažejo pomembne razlike v stališčih o usmeritvi in ureditvi jugoslovanske družbe v prihodnosti, ki sta jih zagovarjala Tito in Kardelj, med statičnim (močna država) in anti-statičnim (šibka, končno odsotna država) pogledom, med integralizmom in samoupravljanjem (Jović, 2003:161-2), kar je bilo v povezavi z odsotnjevanjem države in nacionalnim vprašanjem verjetno eno ključnih, prelomnih področij jugoslovanske problematike. Kardeljeva formula je sicer prevladala v novi ustavi 1974, vendar pa je »anti-statična retorika Kardeljevoga jugoslovanstva poleg statizma v Srbiji, okrepila podobne težnje tudi na Hrvaškem in v Sloveniji« (Jović, 2003:180), kar je pripeljalo do eskalacije partikularnih nacionalizmov na račun koncepta bratstva in enotnosti, ki ga je postopoma in nikoli v celoti zamenjeval koncept jugoslovanskega socialističnega patriotizma (Jović, 2003:166). Nazadnje in ne

---

<sup>14</sup> M. Popović razdeli jugoslovanstvo na tri vidike: - pripadnost državi SFRJ;

- pripadnost jugoslovanski socialistični skupnosti;
- etnično-nacionalistična pripadnost; (navajam po Bakić, 1985:169), in rešitev nacionalnega vprašanja se je pomikala med temi tremi vidiki, pri čemer je pomembna ugotovitev J. Đorđevića, da je pomembno »razumevanje jugoslovanske skupnosti kot odnosa pripadnosti in zvestobe socialistični in demokratični federativni skupnosti, v kateri so nacije in narodnosti prostovoljno združene (Đorđević v Bakić, 1985:169).

zadnje je v tem kontekstu pomemben tudi in prav patriotizem, ki predpostavlja ljubezen do domovine, države, do bratov in sester, skupnosti kot celote, oziroma kot lepo pove Ibrahim Bakić:

Patriotska zavest in občutki vzpodbujajo in stimulirajo razvoj ljubezni do človeka in drugih narodov in grade mostove sodelovanja in zблиževanja na humanističnih temeljih angažiranja ljudi. V takih pogojih nacionalni fenomen preneha biti temelj razlikovanja ljudi in postaja element njihovega vsestranskega kulturnega in družbenega povezovanja v ustvarjanju raznolike in harmonične celote – ljudske skupnosti brez zaprtih meja, v kateri vladajo pogoji popolne svobode samorazvoja vseh ljudi enako. V tem vidimo tudi vlogo jugoslovanstva kot konkretnega vidika socialističnega patriotizma in enega od faktorjev preseganja nacionalizma in razvijanja solidarnosti in resničnega internacionalizma narodov in narodnosti Jugoslavije (Bakić, 1985; 177).

Širina in humanost spektra tako predstavljenega patriotizma pušča posamezniku malo maneverskega prostora pri iskanju alternativ dejanskemu stanju, ne da bi hitro in krepko treščil ob oster rob neljubezni in izdajstva domovine, obenem in prav zato pa odpira tudi prostor bogate, skozi politično propagando inducirane mitopoeije, ki se v precejšnji meri posveča maskiranju ne nujno bleščeče vsakdanjosti in opevanju preteklosti, vse v službi prihajajočega razcveta v nedoločni prihodnosti.

Preplet in kombinacija teh štirih ravni z enobejevskim jugoslovanstvom je ustvarila široko identifikacijsko bazo in si s tem posredno zagotovila tudi določeno legitimacijsko osnovo ravno s tem, ko se je iz tega prepleta razvila mitologija, ki v funkcionalistični luči s »svojo specifično narativno formo od poslušalca [državljana] zahteva določeno identifikacijo z eno od vlog«, s čimer družba prek mitov dosega konsolidacijo, čvrsti vezi med posamezniki in zagotavlja transmisijo sedanjosti v prihodnost (Škamperle, 2001; 239).

Vendar je država živela toliko časa, dokler razkorak med dejansko in deklarirano realnostjo ni postal prevelik, tudi v ogledalu, ki ga je zahod neusmiljeno držal

socialističnim državam in zadaj skrival svoje rane, in ko je ralo zadelo ob skalo in se je polomil tudi kramp, se je velika ideja dokončno naselila na mitskih planjavah.

Danes so odprte za obiskovalce brez tveganja, če odmislimo nevarnosti čara izgubljenega časa, ki žari iz podob in veje iz melodij, in skozi diha duh tistih dni, cajtgajst, vedno lahko najden le prek selektivne retrospekcije, kot dogodni presežek, ki uhaja iz kondenziranega trenutka, v fotografiji, filmu ali popevki, ko serija dogodkov, kompresirana v majhno enoto prebija svoje fizične okvire in tako govori mnogo več kot zgolj tehnična podoba, ki jo nosi.

## 7. Planjave v jugoslovanski popularni glasbi

Kljub temu, da so Jugoslavijo, vsaj v svojih očeh in z leti vedno bolj, sestavljali precej različni narodi, so v osnovi še vedno pripadniki skupne jezikovne skupine, in glede na geografsko bližino tudi deležniki sorazmerno povezane, do neke mere skupne zgodovine in s tem "žrtve" skupne slovanske mitologije, ki je bistveno zaznamovala življenje ljudi na tem območju, kar seveda ne izključuje vplivov drugih kultur, mešanja in prevzemanja pa tudi opuščanja, zgubljanja določenih prvin v stiku z drugimi indoevropskimi narodi (Ilić, 1988:190). Združevanje narodov, ki delijo precej izkušenj, praks in pogledov na svet in hkrati vsak živi še svoje lastne, partikularne poti razvoja, zahteva določeno mero opuščanja in privzemanja določenih indigenih prvin, da lahko ustvarijo korpus idej in prepričanj, v katerem se lahko vsi prepoznajo in zasedejo v njem svoje mesto, kar je osnovni pogoj, da tak sistem lahko zaživi. Po tej poti so morali/hoteli kreniti tudi Jugoslovani in druga svetovna vojna je omogočila primerno podlago za vzpostavljanje novega reda, ko je iz ruševin preteklosti vzkliklo jugoslovansko seme novega.

Tako so kljub različnosti južnoslovanski narodi v svoji preteklosti prepoznali elemente, ki so bistveno vplivali na njihovo sedanost in pripomogli k "izdelavi" jugoslovanske mitologije. To so bili v prvi vrsti narava in z njo povezani klimatsko-geografski pogoji življenja, kultura poljedelstva z razvojem proizvodnih sil ter arhaična bojevniška kultura, ki so omogočali obstoj kultno-mitološke in magijsko-religijske kolektivne zavesti (Ilić 1988:191). Skozi stoletja bivanja na današnjem prostoru se je ta mitološka osnova sicer spreminjala, oplajala in razkrajala, vendar pa je preživela in se modificirana vpela tudi v mitologijo avnojske Jugoslavije.

Ker je vsaka mitologija, tudi jugoslovanska, temeljno povezana in vraščena v vsakdanost življenja določenega naroda, narodov, se mi bolj kot kronološko ali kakršnokoli vrednostno razvrščanje elementov mitskih planjav, zdi primeren pogled skozi vsakdanost, saj mitologija najmočnejše, čeprav tudi najprikriteje deluje ravno na

ravni vsakdanjosti, jo bistveno določa, se za njo skriva in kot naravno in večno predstavlja kulturno in historično (Barthes v Coupe, 1997:175), in na ta način drugo-svetnost mitskega sidri v dejanskosti.

Tako bi lahko jugoslovansko mitologijo, mitologijo vsakdanjega življenja Jugoslavije<sup>15</sup>, »jugoslovansko etapo« mitologije Južnih Slovanov (Velikonja, 1996:118) razdelil na tri glavne sestavne dele: iz vojne v nove čase; na svoji zemlji; naš Tito. Vse skupaj so zavite v idejo jugoslovanstva, ki je v svoji osnovi ustvarjala gojišče elementom mitologije totalitarizma. Pri tem velja opozoriti, da je ta delitev potrebna predvsem zaradi preglednosti, saj se vsebinsko lahko precej prekrivajo in prepletajo in šele celota predstavlja odsev prej opisanih razmerij pogojev nastanka in razvoja planjav jugoslovanskega mita. Poleg tega ta delitev ustreza naslednjim mitskim elementom: mitologija nastanka, mitologija prehoda in kultu vodje. Prekrivanje in preplet se najočitneje kaže v razmerju med prvima dvema elementoma, saj druga svetovna vojna napaja mitologijo prehoda in hkrati pomeni tudi nastanek nove države, obvladanje zemlje, teritorija, poleg tega pa se mitologija prehoda ne zaključi s koncem vojne, temveč se takrat pravzaprav šele zares začne in se v tej fazi dokončno spoji s kultom vodje, Tita.

Obenem je prepletenost razvidna tudi iz besedil popevk, ki jih bom analiziral, saj pogosto hkrati vsebujejo več mitskih prvin, jih razvrščajo v dokaj poljubne razporeditve, vendar pa sem se v izogib ponovitvam, ki bi bile ob obravnavi popevk izključno v celoti neizogibne, na mestih, kjer se mi je zdelo to primerno, odločil za aplikacijo delov besedil na prej omenjene mitske elemente. Pri tem moram opozoriti, da ne gre za zgodovinski prikaz, temveč za prikaz mitskih planjav, ki so se ob sodelovanju množičnih, avdio-vizualnih medijev v propagandni mašineriji razvile nastale zrasle v kolektivnih predstavah Jugoslovanov in so povsem drugo-svetne po

---

<sup>15</sup> Ta vsaj v delno zaprti, izolirani družbi kot je bila, vsaj na začetku Jugoslavija, zajema in je bistveno določena z samodefinirajočimi, ekskluzivnimi temami, medtem ko odprte, še posebej globalizirajoče se družbe privzemajo in razvijajo prek-mejno aproksimativno vsakdanjost, ki sicer še vedno korenini v različnih etnično-mitskih tleh, a vendar raste v homogenizirajočo se internacionalno mitologijo.

svojih lastnostih, tako kar se tiče časovnih in prostorskih dimenzij, podrejenih mitskim zakonitostim, kakor tudi vsebinskih, ki odsevajo željeno, ciljno realnost in predstavljajo utopični ideal, alternativo stvarnosti ter na relaciji preteklost-sedanost zagotavljajo kontinuiteto in smisel delovanja družbe v njeni nenehni težnji po konsolidaciji, integriteti. Poleg tega je pomembno tudi dejstvo, da analiza besedil poteka iz njihove prihodnosti, kar pomeni na nek način vračanje v preteklost skozi oči sedanosti, to početje pa je po Ricoeurjevih besedah vedno subjektivno, tako kar se tiče zgodovinskega raziskovanja, mitološkega pa gotovo še toliko bolj.

### 7.1. Iz vojne v nove čase

Vojna je priročen čas za razvoj mitologije prehoda, saj je to čas propada ene ureditve, njenih institucij, ki mu po normativnem, institucionalnem brezvladju ponavadi sledi obdobje vzpostavljanja nove oblike oblasti, zamenjave ljudi na položajih, uvajanja novih zakonov in vrednot, kar običajno spremljajo postopki čiščenja, lustracije in rigidno izvajanje nadzora, ki omogoča oblasti zagotavljanje, najdevati sporne elemente in ustvarjati razmere, ki so zlahka interpretirane kot izredne - "vakcinacija", od koder oblast dobiva mandat za interpretacijo in reševanje teh razmer po svoje (Velikonja, 1996:34,69), kakor tudi živahen proces homogenizacije predstav tako iz samega obdobja vojne kot tudi vse ustrezne preteklosti. Da bi bila nova zgodovina približana ljudem, jo prebadajo singularnostne specifike, ki neosebno sistemskost prav z individualnimi zgodbami spajajo z novo realnostjo in tako ljudem ponujajo naslon, nov temelj, da bi našli smisel v redko nekrvavih in nebolečih vojnah in voljo do nadaljnjega popotovanja skozi krvavo gorečo kruto bolečo zgodovino, ali če si sposodim metaforo iz Zbirnega centra Gorana Markovića: četverica mrtvecev potuje v svet živih in se mimogrede sprehodi skozi plamene zgodovine – mimo osvajalnih Rimljanov, križanja Kristusa, krvavih križarskih vojn, Gavrila Principa in prve vojne, plameneče Evrope druge, mimo diktatorjev, končno do sedanosti, kjer pravzaprav ni nič drugače (Marković, "Sabirni centar").

S koncem vojne so se dogodki in junaki preselili na mitsko platno, po diktatu oblasti in skozi učinke propagandne mašinerije, ki je morala v službi ohranjanja spomina izdelati podobo vojne, njeno kaotičnost, nesistemsost, predstaviti kot usmerjeno delovanje z/k jasnim in vseskozi znanim ciljem ter izpostaviti nov nabor vrednot, ki določajo kvalitete, odlike pravega človeka, Jugoslovana. V ta namen so bili uporabljeni dokumentarni filmski zapisi in kasneje tudi igrani filmi, ki so s precej togim izborom glavnih protagonistov partizanskih borcev, vsaj v popularnih partizanarčah, ustvarili notranje konsistentno osnovo prepoznavnosti in poistovetenja s podobami junakov, vseprisotnimi v filmskem prostoru vojnih operacij: "neumrljiv" je tako postal Ljubiša Samardžić s šarcem, prav tako Bata Živojinović, Dragan Nikolić..., in na drugi strani Radko Polič, nikoli sicer kot skrajni domet njegove igralske poti, v izdelanih vlogah nemških oficirjev.

Če pustim ob strani borbene in partizanske pesmi, ki so nastale med vojno in v prvi vrsti opevale junaštva in podvige borcev in zavednih ljudi, preživele pa so tudi po vojni, morda predvsem kot repertoar pevskih zborov in v razmahu množičnih medijev niso uspele parirati popularnim formam, popevkam, ki so vedno bolj postajale zvočna oprema prostora, vendarle ni težko opaziti, da so se te vsebine naselile tudi v popularno glasbo. Ena takih je prav gotovo lead lied filma "Odpisani" Aleksandra Djordjevića v izvedbi Lea Martina z naslovom "Sve naše mladosti", ki se v filmu sicer pojavlja v instrumentalni izvedbi. Pesem ima tipično zgradbo popevke, saj variira temo in refren v ustvarjenje notranjega časovnega cikla, ki se lahko, ko se vrnemo vanjo ali v določen trenutek, verz (glej Deleuze, 1999:168) neskončnokrat ponovi in ponovno pove zgodbo in v sicer kratkem besedilu zgošča simboliko druge vojne.

Njen cilj in smisel sta povzeta v verzu »za novi svet, bolji svet, za mir i topli san«, ki predpostavlja prehod iz nepravilne preteklosti v človeka vredno prihodnost in vojno stanje jemlje kot možnost prekinitve s starim in izraža željo po varnosti, ki je naposled, ko je »mladost jedna prešla put, kroz oganj siv, kroz kišni dan«, uresničeni sen. Vendar pa hkrati opozarja, da ima vsaka lepša prihodnost svojo ceno, saj »put je taj bio dug i mnogih nema sad« (Leo Martin, "Sve naše mladosti"). Kot pomemben

aspekt je izpostavljeno žrtvovanje za druge, za skupnost in prihodnost, drža ki je bila v Jugoslaviji vsaj deklarativno izredno cenjena (heroji, celo mesto-heroj) in poudarja, izpostavlja drugi pol mitske opozicije dobri-zli, in čeprav je kasneje morda prevladala mnogo bolj oportunistična drža, je ideja žrtvovanja za skupnost ostajala neizpolnjen ideal. Žrtvovanje na oltarju domovine, umiranje za domovino, ki je ostanek in posodobljena staroslovanska institucija smerdy (staroslovanski termin, ki pomeni umirajoči za skupnost, in je le en aspekt arhaične bojevniške kulture (glej Ilić, 1988:226-230)), po Ilićevih besedah predstavlja »psihološko-antropološko osnovo, kjer se obnavlja kultno-mitološka zavest... iz katere spontano, neopazno in iracionalno raste kult osebnosti« (Ilić, 1988:230), kult vodje, ki posvečuje žrtvovanje in njegovim akterjem – herojem zagotavlja posebno mesto v mitskem ustroju družbe. Padli so namreč kjub temu, da so »gazili hladne rjke, jeli koru s drveća« (Zabranjeno pušenje, "Dan Republike"), »sa svetlim očima i verom u danas« (Leo Martin, "Sve naše mladosti") hkrati tudi nosilci prihajajoče prihodnosti, ki so na koncu predora videli luč in verjeli v prihodnost, kar lepo odseva iz Titovega govora na prvem zasedanju AVNOJ, ko pravi: »danes so razgledi jasni – ko sonce jasno je, da bodo zmagali zavezniki« (Broz-Tito, 1945:107) in kaže na značilen obrat, ko špekulacija o prihodnosti v luči razpleta dogodkov postane izpolnjena prerokba, ki podeli legitimnost tako govorcju, kakor kontekstu izrečene formulacije, s čimer zadobi attribute brezprizivne pravilnosti in upravičenosti, kar samo po sebi potrjuje neizbežnost zlate dobe v prihodnosti (Velikonja, 1996:49). Zato jim ni bilo težko žrtvovati svojega življenja »za naše sve mladosti, za smeh, za sunca sjaj« (Leo Martin, "Sve naše mladosti"), da bi novi rodovi lahko živeli v radosti in da ne bi nikdar več padal dež, ki jih je potolkel.

Pomembno mesto v tej postavitvi zaseda mladost, hvalnica mladosti, mladine, katere poseben položaj kasneje je temeljil prav v herojstvih borcev, ki so s svojim delovanjem držali posnemanja vreden zgled. "Sve naše mladosti" poleg tega ponujajo tudi oporo mitologiki prehoda, ki se skriva v metafori dolge, krvave poti, ki podpira ciljno naravnost sicer ciklične strukture same popevke s prebojem iz cikla, s čemer ga umesti v drug, obsežnejši sistem – v celotno jugoslovansko mitologijo in s tem v zgodovino. Čeprav je druga svetovna vojna predstavljala predvsem mitologijo

prehoda, pa se v njej skriva tudi mitologija nastanka, gre torej za preplet, diskontinuitetni trk na ravni perceptivne kontinuitete časa. Vsak nastanek, kozmogonija potrebuje časovno in prostorsko umestitev, spetje časa s prostorom, da bi se lahko vzpostavila nova kontinuiteta. Točka stvarjenja ne umanjka tudi v jugoslovanski mitologiji in je, po mojem, najbolj zgoščena prav v podobi in umestitvi Drugega zasedanja AVNOJ, 29. novembra 1943 v Jajcu, ki mu geografsko in kronološko ni mogoče oporekati, vendar pa je zaradi simbolne vrednosti in mobilizatornega naboja v določenem trenutku preraslo v mit združitve prej posamičnih, nacionalnih odporiških gibanj v skupno, enotno in bratsko, v smislu »together we stand, divided we fall« (Pink Floyd, "Hej You"). Tako nam Meho Puzić v pesmi "Jajce, grade" zgovorno prepeva: »Jajce, grade, to je tvoja dika, u tebi se rodi republika«, pri čemer je zanimivo časovno umeščanje rojstva s sedanjikom v bližino, ki zagotavlja, celo zahteva nepozabljenje in prisotnost skozi čas, hkrati pa je rojstvo pomaknjeno v nedoločljivo preteklost, kot je naprimer razvidno iz besedila pesmi "Zabruje tako pjesme znane" Nikice Kalogjere v izvedbi Kvarteta "Studio", ki pravi »prolistat će šume, i niknut će trave, i zarast će bitke u stoljetni hlad« (Kvartet Studio, "Zabruje tako pjesme znane"), s čimer je druga vojna z dogodki vred umeščena v davno preteklost, "naturalizirana" in postajajoča del večnosti, kar dogodek in njegovo simboliko lansira na mitsko raven. Medtem na drugi strani rojstvo »kraj tvog vodopada« in nezamenljiva podoba znamenitega mesta s slapom vzpostavlja nedvoumno prostorsko, geografsko fiksacijo, prek katere vez s preteklostjo ostaja brezprizivno prisotna, tukajšnja, živa. To živost pa dopolnjujeta afektivna in simbolna vez, še posebej izpostavljeni prek posebljenja, človekolenja mesta, izvzetja iz vsakdanjosti in navadnosti, kar ob tem, da je Jajce tudi mesto simbolnega rojstva Tita kot velikega vodje jugoslovanskih narodov, od ljudi izbranega »za maršala, vođu partizana«, začenja tudi življenje velikega kulta, kulta vodje, »heroja u srcu Balkana« (Puzić, "Jajce, grade"). Ta verz implicitno vključuje tudi, sicer nikoli realizirano, idejo združenih Južnih Slovanov z Bolgari vred, ki je bila prisotna tako v Kraljevini kot tudi med in po drugi vojni (glej Djokić, 2003:153; Jović, 2003:162) in hkrati, kar je bistveno, Jugoslavijo geografsko in politično umešča na Balkan in tudi širše, v Evropo in svet.

V naslednjem koraku se izjemno zanimivo kaže pozicioniranje sovražnika. Čeprav redko eksplicitno omenjen (vsaj) v (izbranih) besedilih, je vseskozi prisoten iz ozadja, deluje prek neosebne, nedefinirane in fleksibilne oblike, ki ravno v praznini vsebine in prilagodljivosti odpira prostor, kamor se lahko naseli nepredstavljivo in brezmejno zlo, pogosto predstavljano kot »zverski fašistični psi, ... fašistična zverina, ki je zarila svoje krvave kremplje v telo naše domovine« (Broz-Tito, 1945:108,114), ki je ogrožalo sam temelj obstoja narodov in narodnosti tega prostora in celotnega sveta. Bolj kot sovražniku je prostor v besedilih pesmi namenjen slavi in veličini odpora, etičnim in moralnim kvalitetam osvobajajočega se ljudstva. To praznino brezobličnega zla so po drugi strani definirale in zamejile filmske podobe, ki so njegovo nedoločljivost oblikovale v mnogih upodobitvah in uspele na prvi pogled sicer visoko usposobljeno, organizirano in disciplinirano, tehnološko neprekosljivo okupatorsko vojsko v mnogih filmih predstaviti kot hudobne, krvoločne in brezsrčne Nemce, ne-ljudi v človeški podobi, ki pa so po drugi strani tudi skrajno nesposobni, nerodni in tudi naivni, kar je razvidno v včasih do skrajnosti potencirani nezmožnosti artikuliranega izražanja, katerega limit ne sega dlje od psovka in kratkih ukazov. In čeprav so ti kratki jezikovni ekskurzi v nemščino, uporabljeni predvsem v luči degradacije človeškosti okupatorja nasproti svobodnemu duhu borcev, precej pogosti in posredno razkrivajo tudi etimološko vez, ki se skriva za in izrablja poimenovajne naroda kot govorno nezmožnega, barbarskega, s čimer degradira narod kot celoto, pa je en najmočnejših izrazov poveličevanja odpora, paradoksalno, izražen s strani okupatorja prav v nemščini, v filmu Hajrudina Krvavca "Valter brani Sarajevo", z besedami: »Ich würde Ihnen Zeigen. Sehen Sie diesen Stadt? Das ist Walter.« Kljub temu ostaja podoba nemškega vojaka kot pripadnika okupatorske vojske v svoji opoziciji vrednotam partizanskega borca in vrednot, ki jih pooseblja, izrazito stabilna. V tem položaju jo vzdržuje poosebljenje vrednot, nosilci česar so posamezni borci, katerih vloga in usoda sta predstavljeni na izrazito osebni način, skozi visoko individualne zaplete, ki so pogosto utopljeni v službi višjih ciljev, prihodnosti in skupnosti, s čimer predstavljajo artikulacijo vrednot, stališč in človeških kvalitet, v kratkem, pravega Jugoslovana. Te so morda najbolj zgovorno zgoščene, če omejimo pogled, v filmih "Bitka na Neretvi" Veljka Bulajića in "Sutjeska" Stipeta Delića, ki podajata podobe požrtvovalnih borcev

in bork, in kjer vsak posameznik predstavlja določen vrednotni izsek, tako npr. doktorica Vera arhetip sočutne, čeprav smrtno bolne žene, slepi in brez nogi simbolizirata kompatibilnost funkcionalno različnih delov družbe, ki pa skupaj delujejo kot celota. Če na drugi strani izpostavim "Balado o trobenti in oblaku" Franceta Štiglica in lik starega Temnikarja, ki v sami vojni ni neposredno udeležen, pač pa zato po težkem notranjem boju žrtvuje svoje življenje in s tem idejo postavi pred osebno korist in prihodnost skupnosti pred posameznika, pa vendarle kaže na morda primarno orientacijo slovenskega filma, ki je zaradi »manjše komunikativnosti, večje taktosti in bolj introvertirane artikulacije ... z artistično, socialno družbeno bolj poglobljeno vlogo« (Širca, 2003:20) predstavljal nasprotje zlasti mainstreamovski, oficialni produkciji Jugoslovanske kinematografije, kjer je prevladovalo akcijonerstvo, ekstrovertiran show-off, kot npr. v "Valterju", "Odpisanih", ki v vrtinec nadigravanja in izigravanja nacistov povzdigne celo mesto, posameznika utopi v poistovetenju z mestom – herojem in kjer prevladuje pogled, ki sicer izpostavlja posameznika, a ga vendarle bistveno podreja skupnosti, skupinskemu delovanju, v nasprotju z izpostavljenostjo individualno usodo v slovenskem filmu, na račun homogenizirajočega zlitja posameznika s celoto. Vse skupaj tvori zajeten sistem podob, ki naseljujejo mitske planjave, živijo v notrajnem ciklu popevk in oživijo v vsakokratnem predvajanju oziroma poslušanju.

## 7.2. Na svoji zemlji

»Godine su prošle pune muka, ginulo se za slobodo njemo« (Čolić, "Druže Tito mi ti se kunemo"), vendar pa »moramo izvojevati novo veliko zmago, da obnovimo našo porušeno državo in ... utrdimo naše bratstvo in edinstvo, tako da ga ne bo mogla nobena sila več porušiti« (Broz-Tito, 1945:255).

Če je Jajce postalo simbol rojstva republike, točka spoja preteklosti in sedanjosti ter seveda prihajajočega, tako rekoč axis mundi, okoli katerega se je razprostrl

jugoslovanski prostor, in zavzel območje »od Vardara pa do Triglava, od Đerdapa pa do Jadrana« (Ladarice, "Jugoslavijo"), je šele z definiranjem, zamejitvijo prostora podani v zgornjem verzu morda najbolj znane popevke, skorajda ljudske himne Jugoslavije, kaos vojne dokončno prešel v kozmos in s tem omogočil izgradnjo nove države. Tako na mitski ravni zagotavlja vse-jugoslovansko prepoznavno mitsko pokrajino, kjer je svoje mesto našla tudi jugoslovanska ideja. Kot odraz in reaktualizacija staroslovanske poljedelske kulture, ki odraža tesno povezanost z zemljo, je bila vzpostavljena horizontalna struktura v smeri štirih strani neba, do izraza pa je prišlo tudi za staroslovanske mitologije značilno čaščenje narave, ki se kaže v odnosu do narave, gozdov, gora, vode (glej Ilić, 1988:192,196), kar zgovorno ponazarjajo verzi »volim tvoje reke i gore, tvoje šume, polja i more« (Ladarice, "Jugoslavijo"). Popevke, ki opevajo lepote domovine, ljubezen do nje in ponos, ki ga budi v ljudeh, tako kombinirajo različne geografske podobe in hkrati ljubezen do domovine, kakor tudi poudarjanje izvora, kar je ena lastnosti mitologije totalitarizma (glej Velikonja, 1996:34), in ga postavljajo na posebno mesto. To ponazarjajo verzi »krv se mnoga za te prolila, borba te je naša rodila, radnička te ruka stvorila« (Ladarice, "Jugoslavijo"), prek katerih se vedno znova izraža vez s preteklostjo izvora in sta poudarjena tudi vrednost in pomen dela in delavca, nosilnega razreda obstanka in razvoja socialistične družbe, ki si na tem mestu zasluži trenutek pozornosti.

Obnova države, porušene med vojno, predstavlja dejavnost, prek katere se prav tako gradi in čvrsti ter izkazuje pripadnost in se kaže v dvojni vlogi. Najprej je izpostavljena gola funkcionalna, ki zadeva fizično obnovo za delovanje države nujne infrastrukture, od cest, daljnovodov, stanovanj... do postavitve novih obratov, tovarn..., in zagotavlja preživetje, kruh in streho prebivalcem. V naslednjem koraku pa dobi izrazito simbolno konotacijo, ki je svoj naboj črpala iz povezovanja ljudi z različnih koncev države, na eni strani medsebojnega, in na drugi ustvarjalnega povezovanja z zemljo, kar je bilo najprefinjeneje institucionalizirano v delovnih brigadah, ki so bile pogost material obzornikov, kratkih filmskih reportaž prikazovanih, v času pred razpasom TV, v kinematografih pred predstavo, kar je brigadirja, mladince, delavca, ki »sve što je imao od oružja, to su srce, ruke i lopata« (Zabranjeno pušenje, "Srce, ruke i lopata"), pozicioniralo na mesto promotorja določenih zaželenih kvalitet. Tako so se ob gradnji

eksistencialnih objektov, ki »ostajo za uvijek družé, ove ceste ovi puti«, gradila hkrati tudi prijateljstva, »al drugarstvo duže, duže od života i od smrti« (Ivica Bobinec, "Hej, haj brigade"), kar je mitski element, presegajoč smrtnost in proslavljajoč večnost, neuničljivost novoizgrajene države. Ob podobah, ki jih ustvarjajo besedne zveze in v kombinaciji s črno-belimi podobami starih obzornikov, filmov, zapisov in pripovedi, mit o gradnji države ohranja, in planjave popevke "Hej, haj brigade" polni z duhom časa. Podobe brigad in delovnega ljudstva predstavljajo pogoj, da ljudstvo lahko živi v državi, ki je »sretna u slobodi« (Ladarice, "Jugoslavijo") in nad katero bdi »sunce, ruža što na nebu cvjeta« (Mostarske kiše, "Republika").

Naslednji verz popevke "Jugoslavijo", »ljubav nek te naša vodi« (Ladarice, "Jugoslavijo") izpostavlja še en pomemben mitski element jugoslovanske mitologije in sicer ljubezen in miroljubnost, osnovo bratstva in enotnosti, ideje, ki je sicer klavrno končala v tisti tekočini, iz katere se je rodila, vendar pa se je v najboljših časih življenja Jugoslavije uspešno prebijala tudi čez njene meje. Tako iz mnogih popevk veje, in morda še najočitneje iz "Neka svijet bude orkestar" skupine Rezonansa, kjer je Jugoslavija predstavljena kot dežela, kjer »noću putnik nađe svoj komadič neba, tu se uvijek prosto djeli zadnji komad hleba«, poudarjeno miroljubje, spokoj, varnost, brezčasnost življenja tako rekoč v raju na zemlji, v državi, ki »srećom zrači na sve strane svijeta«, ta (svet) naj sledi zgledu in naj vsem ljudem »svaki dan prolazi u sreći«, in deželi, ki je lahko »mir u noći«, ne preostane drugega, kot da z radostjo »pjeva[j]mo, živimo u ljubavi« (Rezonansa, "Neka svijet.. ").

Če ostanemo znotraj meja Jugoslavije, lahko najdemo še precej navezav na mitologijo zemlje, opisov in opevov domovine kot npr. »kad pogledam naše more, naše reke, naše gore svu lepotu, gdje sam rodjena«, kjer odmeva enotnost prepoznavanja v prostoru in je poudarjena biološka vez s tem prostorom, čeprav morda verz »i sve što bih reći znala u srcu sam zapisala, živela Jugoslavija« (Lepa Brena, "Živela Jugoslavija") v sebi nosi kal propada, saj ljubezen postavlja na nivo, ki ne zahteva aktivnega sodelovanja pri ohranjanju Jugoslavije, ampak namiguje na možnost umika odnosa ljubezni do domovine v privatnost, kjer je že deklarativna raven izkazovanja pripadnosti zadostna. Tako morda prav verzi iz pesmi "Pjevajmo zemlji, Titu i slobodi" v izvedbi Zbora RTV Zagreb »pjevajmo zemlji, koja nas rodi, pjevajmo Titu i slobodi,

pjevajmo zori za novi vjek« v samem petju in petju kot klicanju novih časov na nek način ukinjajo sedanjost in kakršnokoli delovanje v sedanjosti, ki ni neposredno naslonjeno na sledenje nedosegljivega cilja prehodnega obdobja razvrednoti, kar je odraz in vzrok vedno večjega prepada med željeno in dejansko resničnostjo, posledica pa izguba stika in sposobnosti za razumevanje situacije tukaj in zdaj, se pravi nezmožnost živeti v sedanjosti. Če si ogledamo za primer še pesem "Zemljo moja" skupine Ambasadori, besedilo sem za boljšo ponazoritev izpisal v celoti, lahko v predstavljanju »svetlim suncem obasjane« dežele, »niske sjajnog đerdana,«, ki leži »ponosito sred Balkana« (Ladarice, "Jugoslavijo") opazimo odsev tega razkoraka.

Vidim polja sto se žitom zlate  
i na brijegu vidim rodni dom  
svakog trena mislim na te  
zemljo moja, zemljo moja.  
A u polju moja duša spava  
u sred žita kao zlatna klas  
postelja joj meka trava  
zemljo moja, zemljo moja.  
*I dok ja nisam tu  
pokraj nje da skupa predamo se  
snu,*

*svaku noć čujem glas  
koji zove dodji sreca čeka nas.  
Ovdje noći nisu tako plave  
ovdje sunce nema takav sjaj  
ovdje nisu takve trave  
zemljo moja, zemljo moja.  
U tvom klasju nek mi ljubav spava  
nek me čeka ja ću brzo doć'  
nek je ljubi tvoja trava  
zemljo moja, zemljo moja.  
(Ambasadori)*

Če izpostavim verze v poševnem tisku, je očitno, da pojejo iz ne nujno tako svetle sedanjosti (Ovdje noći nisu tako plave...) in naslavljajo željeno, prihodnjo, oziroma vsekakor odsotno podobo (I dok ja, nisam tu...), kar kaže in potrjuje tako mitologiko prehoda kot tudi utopično naravnost jugoslovanskega mitološkega sistema in hkrati utrjuje drugo-svetnost mitskih planjav. V tem smislu je mogoče interpretirati tudi verze iz pesmi Krunoslava Cigoja "Zemljo moja", ko pravi, da »ako neznaš, gdje je dom, on je tu u srcu tvom, tu u svakom snu, što sanjaš snom, tvoj je dom« (Krunoslav Cigoj, "Zemljo moja"). Prav to v teku časa pogosto prekriva dejanskost določene situacije in določenih razmer, sam mit pa se tako le utrjuje in bohota, vsaj dokler je pozornost obrnjena v prihodnost in ne išče potrditve v sedanjosti.

Podobe, ki se nizajo ob poslušanju glasbe, čeprav pogosto izražene tudi v prvi osebi ednine, izrazito kolektivizirajo občutja in njih izraz in jih predstavljajo kot skupinska, homogena, saj ob poslušanju poslušalcu odprejo pogled v mitsko planjavo, prek katere je v tistem trenutku povezan tako z drugimi in obenem umeščen v geografska razsežja domovine in kakor tudi v ideološki ustroj družbe. Prav skupinskost in homogenizacija občutij pa predstavljata potrebno podlago za razvoj oboževanja in čaščenja zemlje, domovine, republike in države, ki transformira v enačenje matere in domovine, kar se kaže v zabrisovajnu oziroma vsaj izenačevanju različnosti političnega, ideološkega, tudi kulturnega ozadja z enotnostjo biološke vezi med Južnimi Slovani, saj krvava vez deluje z izredno močjo in vsaj v kriznih trenutkih, kot jih producira/vzdržuje obdobje večnega prehoda, presega razkol in utrjuje ideološko povezanost. Poosebljanje in hkratna divinizacija domovine, razvidna iz zveze »volimo te naša mati« (Lepa Brena, "Živela Jugoslavija"), razkriva odnos do države kot izredno oseben, kar še dodatno potrjujejo verzi »ona ima snagu rijeka i ljepotu cvijeta« (Rezonansa, "Neka svijet bude orkestar"). V kontekstu zemlje in ljubezni do nje je potrebno izpostaviti tudi mesto in vlogo mladosti in mladine, ki je pogosta tema besedil popevk, kot tudi izvajalec znanih skladb, in v jugoslovanski mitologiji zaseda pomemben položaj, katerega pomen je lepo podan v znani pesmi Tereze Kesovije "Kad porasteš, sine", kjer je izpostavljen odnos mati-sin, kar na simbolni ravni predstavlja prenos odnosa domovina-Tito, temeljnega razmerja, ki prežema jugoslovanske mitske planjave in do otroka, zlasti sina, kaže izjemno naklonjenost in skrb matere, ki »broji[m] svaki uzdah, nad njim bdi je[m] svaku noć«, in ga ob nedoločni, a gotovi prihodnosti, kamor/ko bo poklican kot nosilec, varuh varnosti, svobode in napredka, ko bo ob klicu dolžnosti moral proč, »za tim će zvukom i sin moj poć«, kot pravi Tereza, vendar v zameno »bezbriznim će majka spavat snom«, saj »čuvat ćeš nam budno rodni dom« (Tereza Kesovija, "Kad porasteš, sine"). V Balaševičevi popevki "Računjate na nas" pa najdemo potrditev razmerja tudi v obratni smeri, izkazujoč hvaležnost za omogočeno mladost in življenje v svobodni državi, in čeprav »ne spominjem prošlost i bitke daleke, jer rođen sam tek posle njih«, mladina ve kje ji je mesto, saj je življenje neprestan boj za boljšo prihodnost, kjer »čeka još 100 ofanziva, jer moramo sačuvati mir« in kljub generacijskem razkoraku in

nesporazumom ve, da »kroz vene nam protiče krv partizana«, kar spet potrjuje biološko, krvno vez z narodom in prostorom, kakor tudi ideološko, saj »negdje u nama je bitaka plam«, revolucionarni duh, gonilo razvoja na poti v lepši jutri. To se navidez ne sklada z besedilom popevke "Mesto mladih" Belih vran, ki pravi »zgradimo si, daleč proč od dolgočasje mesto mladih fantov in deklet«, proč od ustaljenega režima, ki je v rokah ostarelih borcev, »zgradimo si mesto sanj in mesto smeha, mesto mladih radostnih ljudi«, kakršnega na svetu ni. Vendar pa v naslednji kitici, ki pravi »z visokim zidom se bomo ogradili, nikomur dovolili v to mesto, kdor ni mlad« (Bele vrane, "Mesto mladih), postane očitno, da kljub načelnemu odklonu od generacije staršev, zakoreninjen model vzpostavljanja in ohranjanja družbe, temelječ na selektivnem vključevanju članov po arbitrarnih kriterijih (ne/mladosti), ostaja in se izraža tudi v pozivu k (ponovni) ograditvi od preostalega sveta in posvetitvi iskanju neke druge, samostojne, neodvisne poti, kar implicira samo jugoslovansko dejanskost, »državo, ki je živela v izolirani, blaženi nevednosti«, njeni prebivalci pa so »čisto ideološki projekt zamenjali za neko vrsto željene hiperrealnosti«, na kar prefinjeno opozarja Kusturica v "Podzemlju" z metaforo informacijsko depriviranega podzemnega sveta (Gocić, 2001:33), kjer se ustvarjajo pogoji za uspešen razvoj polodnega mitskega polja.

### 7.3. Naš Tito

"Bil je in ostaja nekakšna pravljíčna oseba današnjega časa"

(iz zapisa mladince/ke ob Titovi smrti, 1980:63)

Kot komplement domovinskega mita se je iz mitorodnega humusa druge vojne vzdignil in oplajal kult vodje in gibaló svojega razvoja našel v uspešni kombinaciji, ujemanju med »zgodovinsko osebnostjo in trenutnimi potrebami vladajoče družbe, mentalitete« (Velikonja, 1996:35), se pravi med točko singularnosti in poljem sistemskosti zgodovinskega trenutka, kjer je prevladala reducirana, pobožanjena singularnost in s tem polje ukrivila po potrebi svojih interpretacij.

Mit o Titu tako izpušča morebitne "kvarne" elemente dejanskega življenja Josipa Broza, v zamenjavo pa zato zgodovinsko preverljiva dejstva reinterpreterira, ustvarja in utvarja domnevne kvalitete nosilca teh lastnosti.

Pri rojstvu Titovega kulta je pomembna krvna vez z ozemljem in prebivalstvom Jugoslavije in je ponazorjena v verzu »tu je rođen maršal Tito, naše ime ponosito«, ki poudarja vez med materjo-domovino, sinom-Titom in ljudstvom, ki pravi »druže Tito, mi ti se kunemo« (Čolić, "Druže Tito... ") in poudarjena v izrazu hvaležnosti, »volimo te naša mati« (Lepa Brena, "Živela Jugoslavija"), in umestitvijo nad vsakdanjost življenja ter hkrati vseprisotnost budnega očesa, »sunca nad planetom« (Davorin Popović, "Tito posle Tita"). Tako se Titov mit znajde v dvojni vlogi, najprej kot slavni sin slavne matere domovine, njen odrešitelj izpod okupatorjevega škornja, ki je zagotovil njeno nadaljno/ponovno existenco in združil narode in narodnosti pod eno streho, in na drugi strani v vlogi, kjer kot substitut odsotnega očeta naroda in veliki sin domovine, najstarejši sin, prevzema očetovsko vlogo in s tem narod postavlja v vlogo poslušnega otroka, kljub temu pa ostaja tudi njegov prijatelj. V tem mitu najdeva legitimacijo za svoj obstoj celoten družbeno-politični sistem, ki je glede na svoj večnacionalni karakter potreboval združujoč simbol, kar je avtoriteto vodje dodatno krepilo, hkrati pa je lahko oblast izvajala oblast na tem ozadju in iz mita, ki je tako pridobival nadoseben, nadpartijski pomen (Fister, 2002:224), črpala legitimacijo svojih dejanj, poleg tega pa je nadsistemskost Titove mitske podobe presegala nacionalne delitve in dejansko utirala pot jugoslovanstvu.

Čeprav Titov lik in delo, še posebej danes, zbuja različne interpretacije, in je bil tudi začasa Jugoslavije predmet ambivalentnih čustev, ki so do izraza prišla zlasti po njegovi smrti leta 1980, ko se je začela razkrivati vsa bolečinskost razcepa, ki ga je blažila mitologija, ko je postalo jasno, da je do zlate dobe še zelo daleč, je mit o velikem državniku kljub vsemu preživel vse do danes. V življenju ga ohranja paradoksalen preplet pozitivnega vrednotenja, kot ga je npr. zaslediti na različnih spletnih straneh posvečenih bivši državi in njenemu voditelju, poimenovanju lokalov, nepreimenovanju trga v "rdečem" Kopru, v izrazih predvsem »kulturne jugonostalgije« (Velikonja, 2003:99), kakor tudi negativnega, ki bije iz izjav o in ocen polpretekle zgodovine, njenega umeščanja v kontekst preteklega XX. stoletja, kar je nenazadnje

posledica porasta "republiških" nacionalizmov, ki so svojo politično drugačnost morali opreti najprej na prelom s preteklostjo, ki je v dejanskosti neizvedljiv, če ne vključuje v prvi vrsti obračuna s simbolnim, se pravi tudi mitskim svetom preteklosti. Tako Tito ostaja prva asociacija ob pomisli na Jugoslavijo in kakor koli pogledamo lahko ugotovimo, da vsaj zaenkrat, mit o Titu, v takšni ali drugačni obliki še vedno "živi v srcih ljudi", saj je kot kreator povojne ureditve in vodja NOB postal simbol (Repe, 2000:98), v katerem je kulminirala vsa mitologija jugoslovanstva in je bil zato tudi prva žrtev obračuna pri "Hej Jugoslovanu".

Ker gre tukaj najprej za analizo odseva mitskih planjav v popularni glasbi z območja in občasja Jugoslavije, lahko rečem, da je ena najbolj zgoščenih glasbenih predstavitev mita o Titu podana v Balaševićevi popevki "Tri put sam video Tita". Če si besedilo ogledamo pobliže, se pokaže zanimiva struktura planjave. Poje ga odrasel človek kot spomin na svoja srečanja s Titom, vse od rane mladosti do potitove dobe in skozenj spleta življenjsko zgodbo navadnega človeka z bogato, nesmrtno podobo mita, ki na ta način, poleg tega da gradi podobo mita o Titu, gradi tudi širšo, jugoslovansko mitsko pokrajino, in podobe časa, ki jih kliče v sedanost, cikel realnosti znotraj popevke opremi z neizrekljivo prisotnostjo duha časa. Naj začnem z linearno zgradbo, ki ponazarja stopnje življenja od rojstva do metaforične smrti.

Jednom se otac moj,  
sa posla kući vratio pre,  
odenuo mi praznično sve,  
i poveo me na trg.  
Bio sam klinac još,  
i bilo mi je tek oko pet,  
al' dobro pamtim nasmejan svet,  
i svećan i sretan dan.  
Nisam razumeo zastave, guzvu,  
znao sam tek nešto je važno,  
jer otac me tad prigrlu snažno,

reče mi, sine, gledaj i pamti.

V prvem delu se otrok iz razigrane nevednosti s čudenjem prebujata v svet, bistveno zaznamovan s podobo maršala in učinki njegove prisotnosti in dejavnosti, se socializira v družbo in počasi stopa na pot človeškega postajanja.

U školskim danima,  
o njemu su nas učili sve,  
al' život nam objasnio tek,  
to kakav je čovek Broz.  
Bio sam momak već,  
kroz muziku sam trazio reć,  
pred igrankom se prostruja vest,  
da doći će mozda on.

I ja sam stajao malen s gitarom,  
preda mnom sve, moje detinjstvo  
sloboda, mir, bratstvo i jedinstvo,  
preda mnom on, nasmejan, večan.

Skozi izobraževalno, mladostniško obdobje drugega dela se začne konkretnije izrisovati podoba mita človeka, prijatelja otrok in mladosti, ki je zaslužen za srečno otroštvo generacij mladih Jugoslovanov, in čigar kvaliteta je spoznavna kot življenjska izkušnja, ki bistveno presega posredovanost, nezadostnost institucionalne transmisije mita po časovni osi. V mislih mladeniča se v rajskosti tosvetnega življenja in ob morebitnosti srečanja z maršalom, ki v svoji vseprisotnosti in nadprisotnosti zbuja skorajda religiozna občutja majhnega, navadnega smrtnika do veličine vodje, ob petju, ki je ena prepoznavnejših dejavnosti utrjevanja in potrjevanja radostnosti, veselja in zaupanja v življenje in prihodnost, »pjevajmo, nek nas čuje svet« (Zbor RTV Zagreb, "Pjevajmo zemlji,.."), kažejo vse vrednote, za katere je vredno živeti.

Bio je peti maj,  
iz Skopja me je vodilo put,  
na stanicama duž pruge svud,  
tišina i nema bol.  
Bitola, Maribor,  
Rijeka, Niksić,  
Zenica, Bor,  
i svaki čovek, i svaki dom,  
je žalio dušom svom.

V tretjem delu, ob razpletu dejanskega življenja maršala Jugoslavije in začetku poti voza, ki je ušel po klancu, se v nacionalni tragediji, ki jo predstavlja smrt vodje, na temeljih žalosti in žalovanja ponovno kaže mit o enotnosti in bratstvu, ki se realizira skozi povezanost v boleči izgubi, ki je prizadela državo in jo Balašević vzpostavlja skozi krajevno mrežo, ki na simbolni ravni združi prebivalstvo, ljudstvo, narod brez očeta. V tem kontekstu je zanimiv tudi motiv vlaka, ki predstavlja razvoj v gibanju, v udejanjanju, simbol napredka, ki krožnost osnovnega pogonskega giba, zastajanja na mestu, pretvarja v linearnost neprestanega napredovanja v smeri, trdno določeni in nespremenljivi, kot je pač sama železnica, ki ne zagotavlja, kaj šele dopušča niti minimalne tehnične možnosti potovanja po drugi poti, odklon je dovoljen edino le v času, se pravi zamudi prihoda, nastopa zlate dobe. Vendar pa tudi smrt ne pomeni konca poti, čeprav se tukaj ponuja v branje še ena interpretacija, namreč, ko je Modri vlak maja leta 1980 odpotoval na svojo zadnjo vožnjo s posmrtnimi ostanki Josipa Broza-Tita, je s tem opravil tudi poslednjo simbolno vožnjo, se ustavil in prihodnost za nedoločen čas prestavil izven dosega takratne jugoslovanske sedanosti in dejanskosti. Ustavil se je tako cikel kot linija, nepovratno pa se je odprla apokaliptična spirala propada. Kljub temu druga polovica tretjega dela, ki združuje simboliko jugoslovanskega sna, vedno znova obuja v življenje podobje nikoli uresničenega sna, ki je izredno zgoščeno in z visoko nostalgичnim nabojem kondenzirano v sicer kratkem verzu, ki prav zato deluje kot eden organizirajočih centrov jugoslovanskih mitskih planjav:

Al' ja sam video visoke peći, fabrike dim  
široke njive, gradove što slobodni žive,  
decu i mir i jato ptica.

Združuje namreč konstitutivne mitske elemente, spominja na fascinacijo z industrijskim razvojem, tehniko, značilno za mitologije prehoda, ki je stisnjena v podobo tovarn in zagotavlja prosperiteto družbe, postavlja njen eksistencialni temelj. Dopolnjen s podobami prostranih polj, ki dajejo delavcu hrano, da lahko živi pod svobodnim soncem in v jugoslovanskem duhu vzgaja svoje otroke, zaklad prihodnosti, ki sprašujejo »od čega se plave i nebo nad poljem i rjeka i grad?«, nebo, ki ga morda zastirajo jate ptic in jih ne plašijo sovragovi bombniki in podobe vojne, ki se iz ozadja tudi v Balaševičevi popevki sicer še vedno javljajo, resda prikrito, kot podobe "daljne", konstitutivne preteklosti, ki je že davno mimo, ampak »pamtit će djeca, i kazat će svima, te pjesme slobode je pisao rat« (Kvartet Studio, "Zabruje tako pjesme znane"). Linearna smer skozi delovanje refrena, ponavljajočega se vzorca, ki na koncu vsakega dela, kitice povzema statično, nespremenljivo spoznanje posamezne faze življenja in predstavlja številne mejnike srečanj in s tem odraža pot odraščanja pevca znotraj na videz čvrstega, neuničljivega sistema, postaja ciklična, zapira planjavo v notranjo zadostnost in prek vedno znovnega oživljanja ohranja in reproducira mitsko podobo Tita, ki je spet v zgolj nekaj besedah precej celostno zajeta v refrenu:

I opet sam video Tita maršala,  
legendu tu, slobodotvorca,  
čoveka tog, druga i borca,  
Opet sam svud video Tita. (Balašević)

Tu se ponovno pokaže podoba junaka, ki v prepletu pripisanih lastnosti združuje perspektive kulta vodje: božjo, znanstveno, zgodovinsko in osebno (Velikonja, 1996:35), pri čemer lahko kot božjo interpretiram legendizacijo Tita, s čemer se dvigne nad realnost življenja, zasede posvečen prostor od koder se na belem konju z božanskimi sposobnostmi obdarjen pojavlja tam, kjer ga ljudje potrebujejo in potem

spet izgine, kot je npr. upodobljen v "Bitki na Neretvi", s čemer dejansko postaja pravljíčna osebnost. Tito kot tvorec, inženir in konstruktor svobode sovpada z znanstveno perspektivo, saj je bil cel jugoslovanski projekt zastavljen kot znanstvena pot v končno osvoboditev človeka, katere "izvajalec" je bil prav Tito, ta pa se povezuje z zgodovinsko, kjer je izpostavljena Titova vloga med vojno, vloga borca, ki je v mitologiji dosegla tolikšno veličino, da kakršnakoli primerjava in utemeljevanje te veličine ni bila na mestu, saj je ta podoba sama povsem zadostna referenca, ki ne potrebuje nikakršne primerjave, pri tem pa bi veljalo omeniti, da se je sicer sorazmerno fiksna, nadčasna podoba Tita-človeka-borca skozi "odraščanje" države, neizbežnost česar povzema odraščanje pevca, spreminjala in transformirala iz podobe bistrega in inteligentnega stratega in vojskovodje do modreca, učitelja in vodnika, svetlega zgleda (Fister, 2001:226), ki se tudi v miru ne preneha bojevati za pravičnost in svobodo, k(j)er ju ni.

#### 7.4. Splet

V končni fazi so se te tri mitske zaplate planjav jugoslovanske mitologije med seboj prepletale tako, da je pogledu iz prihodnosti ostal kompleksen splet različnih mitskih elementov, ki v svojem bistvu nikakor ni enostaven in enoznačen, ki se izmika celostnemu pogledu, ampak kjub temu kot sistem vseeno daje vtis nekakšne celote, podrejene notranjemu ritmu in smislu, ki sicer z dejanskostjo razmer v Jugoslaviji, razen kot elaboracija ideje jugoslovanstva v golo ideološko formulo, ki svoj stik z realnostjo išče in najde zgolj v prostorskih prebodih z geografsko razsežnostjo Jugoslavije, v novo izgrajenih mostovih, tovarnah, blokih, ter v vodilnih elitah, centru odločanja, ki je prek propagandne mašinerije, umetniške produkcije in v okviru te še zlasti filmske in glasbene, vzpostavljala in vzdrževala vez med materialnostjo in idejo, ni imela dosti skupnega. Kljub temu danes, ko se spreminja fizična podoba nekoč slavnih krajev in ko ljudje, ki so "jugoslovansko etapo" (Velikonja) doživeli v celoti, jo pomagali ustvarjati in tudi uničiti, počasi zapuščajo prizorišče življenja in ko našo

sedanjost naseljujejo nove mitologije, resda bistveno pogojene z globoko vkoreninjenimi in težko spoznavnimi in zato tudi težko obvladljivimi vzgibi, ki se napajajo v predmodernih mitskih paradigmah, vsebolj p/ostaja edina vez s preteklostjo v veliki meri arhivirana zgodovina, enkapsulirana v za neustavljivo napredovanje časa sorazmerno neobčutljive embalaže, ki so sodobniku v veliki večini na voljo za dnevno uživanje. Tako je npr. tudi druga polovica XX. stoletja prebivalcem območja SFRJ pustila bogat izbor teh časovnih kapsul, časovnih strojev, ki sicer onemogočajo ciklično razzgodovinjene preteklosti, zato pa jo toliko intenzivneje mitizirajo. Na nikoli čisti liniji zgodovine se bohotijo "mitotvori", v poplavi in referencializaciji množičnih medijev najpristnejši odsevi preteklosti, ki v svojem obstoju v "danes" dajejo vedeti, da so obstajali tudi "včeraj"...

Splet mitologije vojne, mitologije zemlje in kulta Tita ter ostalih mitskih elementov jugoslovanske mitologije je rezultiral v nastanku nekega sorazmerno homogenega korpusa mitskih predstav, ki se v času svojega obstoja tudi spreminjale, še posebej pa se je spreminjal odnos do njih in način mitopoeije. Tako je v odsevu jugoslovanske mitologije v popularni glasbi in filmskih podobah ob pogledu iz prihodnosti opaziti štiri načine pripovedovanja zgodb. Epski zadeva glorifikacijo kozmogonske preteklosti in utrditve sedanjosti na teh temeljih, kot kontrapol melodramatičnega, v luči uradne interpretacije sicer prevratniškega, ki pod vprašaj postavlja tudi romantični in satirični način (McConnel, 1977:8-15), kjer romantični predstavlja kontinuiteto z oficielno, utopično naravnostjo pogleda na razvoj jugoslovanske družbe, in drugi, ki stvarnost predstavlja ironično in se smeje tudi na svoj račun. Za ponazoritev romantičnega načina si lahko ogledamo še eno popevko Tereze Kesovije z naslovom "Za sva srca ovog svijeta", ki pomenljivo povzema melodijo Evrovizije, in kjer pevka pravi:

Za sva srca ovog svijeta,  
to pozdrav veselja muzika je ta,  
i kao da budi nade, za neki novi svijet iz sna.  
Za sva srca ovog svijeta,  
to pozdrav veselja stihovi su ti,

u radosti i u smijehu, zaborave na tugu svi

tukaj komentar skorajda ni potreben, razen v luči neuvrščenosti, svetovnega poslanstva Jugoslavije, s katerim je »uspelo prestopiti balkanski provincializem in se prebiti v svet« (Fister, 2002:224), preseganja državnih meja v iskanju vsesplošne človekove sreče in zadovoljstva, ki ga trenutne ureditve, režimi pod kakršnimi ljudje živijo, in to velja še danes, ne nudijo,

jer u svemu oko nas  
često puno suza je i tuge  
a trenuci sreće te  
tako rijedko smiješe se za nas.  
Srca sva sad spojimo u jedno  
i nek jih zbliži ove pjesme glas.  
Znam da u životu tom,  
svi se često osjećamo sami.  
Dok je sreća možda tu  
sasvim blizu  
negdje pored nas.  
Zato želje spojimo u jednu  
i nek jih stopi ove pjesme glas. (Kesovija)

Skupaj z melodijo Evrovizije to besedilo ustvarja prvovrstno nostalgичno-utopično molitev, iz preteklosti za lepšo prihodnost, sedanjost, in hkrati obuja izgubljeno preteklost, kjer že samo petje teh želja pomeni realizirano dejstvo oziroma zagotavlja vsaj skorajšnjo uresničitev, ko pogledu iz prihodnosti postavi filter, prek katerega se v notrajnem svetu popevke besedilo, čeprav v želelniku, pretvarja v izgubljeno stvarnost nekega sveta, ki je vedno obstajal le v snu.

Na drugi strani lahko elemente satire najdemo v pesmi "Jugosloveni" istoimenskega benda:

Ko ne može bez kafane  
ko je u njoj čim osvane  
ko u krvi puno psuje  
švalera se i lupuje  
ko ne može bez pasulja  
i bez ljute šljivovice  
bez kupusa kiseloga  
belog luka, slaninice  
ko to ženu svoju ne da  
a tuđe bi sve od reda  
ko u radno vreme stane  
skoči malo do kafane  
ko je krvlju steko sve  
`48 reko ne  
politiku svoju tera  
bez Rusa i Amera? (Jugosloveni)

Tukaj gre za obrat od poveličevanja vsejugoslovansko prepoznavnih tem in klasičnih mitskih elementov, in pride do izraza mitologija vsakdanjega življenja, navidez neobremenjena z uradno, zaželeno podobo državljana, ki svoj ironičen naboj črpa ravno v lepljenju vsakdanjih podob življenja na podobe, ki jih s seboj nosi že naslov in še posebej zadnji verz, za katerima se skriva vse tisto, na kar pesem išče odgovor: Jugoslovani. In če si za konec ogledamo še melodramo jugoslovanske mitologije, ki v nasprotju s propagandistično-glorifikatorično prakso prikazovanja življenja v jugoslovanski skupnosti narodov predstavlja nasprotje duhu kolektivnosti v smislu dajmo-vsi-skupaj, razkriva namreč najprikritejšo razpoko družbe bivše Jugoslavije, ki je tičala prav v debalansu razmerja kolektivizem-individualizem in kalila idealno podobo enotne družbe brez razcepa (Salecl v Velikonja, 1996:34), lahko tudi tu zasledimo kal propada nekdanje države, ki je v odprtju k individualizmu zagledala

brezno, nad katerim je visela, zavita v prejo sanj. Vloga politično angažirane popularne glasbe v mitoloških planjavah je v osnovi integrativnega značaja, saj kot sem zapisal zgoraj deluje prek transferja občutij posameznika iz privatnosti glasbene izkušnje na množico, skupino, narod in posameznika na ravni zagotavljanja transnarodnega delovanja že v osnovi ukinja, ga postavlja na mesto sestavnega člana velike celote, čemur je v epizaciji realnosti v veliki meri sledil tudi film. Vendar pa se je prav v filmu, pri tem ne gre pozabiti na literaturo, kmalu izkristalizirala dilema kolektiv-posameznik. Če so filmi povojenega obdobja (od 1948 do 1964), filmi klasičnega filmskega realizma gradili vzorec nacionalnega filmskega ciklusa (Dolmark, 2002) in zlasti najpopularnejši, politično ustrezni filmi tematizirali in glorificirali skoraj fanatično predanosti ideji in skupnosti in je bila usoda posameznika pomembna v toliko, kolikor je prispeval k skupnemu cilju, ko poudarek socialnega in političnega naboja države ni dopuščal problematizacije notranjih, idejno-nazorskih dilem, pa je črni val s Hladnikom, Klopčičem, Makajevevim, in ne nazadnje Živojinom Pavlovićem odprl »debate o socialistični stvarnosti in vmreženosti posameznika znotraj nje« (Dolmark, 2002). V Pavlovićevi "Zasedi" npr. spremljamo dekonstrukcijo ideje do banalnosti, junaka, ki predan ideji in revoluciji tragičen konec najde po razočaranju, ki sledi spregledajnu oportunitizma dozdevnih revolucionarjev in vprašljivosti sredstev za doseg cilja in kompletno resignacijo pred cevmi strne v besedah: »i vi ste neka revolucija« (Pavlović, "Zaseda"). In predstavlja izraz stanja, kjer posameznik, ki se ni zmožen prilagoditi novim razmeram in ki se kakor Tomislav, Predrag Manojlović, v Grličevem "Samo jednom se ljubi" ni pripravljen, »nismo se za to borili« (Grlič, "Samo jednom se ljubi"), odreči svojim načelom in idealom, čemur nujno sledi sprva socialna smrt, izobčenje, do skrajnosti prignana depersonalizacija, izničenje osebe, niti ne zgolj utopitev v kolektivu neprizadetih ne-posameznikov, temveč oropanje človeka njegovega imena in s tem spomina, kakor izgubljeni junak v "Svetem pesku" Miroslava Antića pravi: »a moje ime, jesam li među živima ili među mrtvima, ...ili nikada nisam postojao?« (Antić, "Sveti pesak") in v naslednjem koraku fizična, saj klic Tomislava K.(!), v interpretaciji Rada Šerbedžije v filmu "Večernja zvona" Lordana Zafranovića, posnetem po literarni predlogi Mirka Kovaća, »naš cilj nadživljava svaki greh« (Zafranović, "Večernja zvona") v novih razmerah ohrani svojo veljavo, le cilji so

naenkrat drugi, in ne omogočajo več življenjskega prostora nenaprednim, neprilagodljivim elementom. Sicer pa, kot poje Ivo Robić, »samo jednom se ljubi, sve je ostalo varka« (Ivo Robić, "Samo jednom se ljubi"). Pogled, ki ga je odprl preobrat k individualizmu je sprožil tudi preizpraševanja o odnosu do preteklosti, njenega umeščanja v sedanjosti, poti v prihodnost, še posebej po Titovi smrti, in s tem bistveno povezanih vprašanj o socialistični družbeni ureditvi in mednacionalnih odnosih (Repe, 2000:98). Tako se je pokazala vsa neizprosna realnost sedanjosti, šibeče se pod težo žive preteklosti, katere podoba je vse aktivneje pronicala skozi zatajene in slabo zatesneje razpoke ideološkega sistema, ki se je znašel pred nerešljivo uganko kako in kam v prihodnost, bogata in pestra ponazoritev česar je, po mojem mnenju filmska konstrukcija mentalnega prostora, kjer ta dilema prihaja do izraza v vsej svoji bližajoči se katastrofičnosti dogodkov, prostora, ki nastaja ob zaporejanju Karanovićeve mladinske serije "Grlom u jagode" iz leta 1975 in njegovega deset let starejšega filma "Jagode u grlu", nadaljevanja oziroma zaključka usod protagonistov izjemno popularne serije. V seriji spremljamo usodo skupine prijateljev v odraščanju v glavnem mestu SFRJ konec 60`ih let prejšnjega stoletja, pri čemer sama vsebina na ravni mikrozgodb posameznikov tukaj ni tako pomembna kot sama konstrukcija prostora, duha časa in življenja, k čemur v dobršni meri prispeva najprej čisto tehnična plat serije, se pravi slika in zvok. Slika, ki s svojo pojavnostjo daje dogajanju pridih preteklosti, mehka, zrnata blede slika določa duh časa, spokoj, nostalgirajoči moment, in zvok, ki v značilni mono tehniki, brez globine in visokih tonov, ob prasketajoči tišini spet dodaja določen čar preteklosti. Po drugi strani dokumentarni vložki kronike tistega časa, s stalnim uvodom: »Te godine, 196X, izgrađen je, otvoren je, umro je...« (Karanović, "Grlom u jagode"), na prefinjen način gradijo dejanskost filmestrialnega prostora in s tem, ko vanj vključujejo dokumentarne podobe, na nek način omogočajo prostorsko in časovno umestitev in zagotavljajo polje, kjer raste mitska podoba tistega časa. Pri tem ima pomembno vlogo tudi glasba, inštrumentalna melodija, ki se pojavlja ves čas dogajanja in skozi celotno serijo, njen glavni in najmočnejši naboj pa je v tem, da se prilagaja različnim zahtevam podpiranja dogajanja, v prepoznavnosti vzorca nenehno variira glavno temo, pač glede na situacijo, v kateri igra, tako npr. v scenah visoke čustvene

intenzitete zavzema počasno formo, s katero raztegne prostor trajanja, in na drugi strani privzame formo partizanske koračnice, da določen prizor utrdi v preteklosti glede na čas dogajanja. Vse skupaj ustvarja nostalgичno prevleko, zbuja hrepenenje po nedolžnih časih mladosti in prek ponovljivosti zapira dogajanje v cikel. Vendar pa v filmu iz leta 1985 Karanović to povsem preobrne, ko se prek noči na splavu, kjer se srečajo odrasli junaki serije, ob litrih alkohola pokaže vsa žalost neizpolnjenih želja, propadlih življenj in neizpolnjenih obljub in zatajevanih čustev, skratka diametralen svet tistemu idiličnemu iz preteklosti, hrepenenje po katerem ostaja, če ne drugače v zaključni ponovitvi naslovne glasbene teme, vendarle pa je cikličnost razbita v spiralo, ki odseva propad jugoslovanskega sna, kar predstavlja primerno podlago verzom popevke iz filma "Balkan ekspres", ki sicer nagovarjajo nek drug čas v drugačnih okoliščinah, a se vendarle zdi, da besede »daleke jecaju zvezde, mijo se gasi sjaj, srce mi več dolgo sluti, svemu će doći kraj« (Bošković, "Daleke jecaju zvezde") dovolj zgovorno ponazarjajo stanje poznih 80`ih let in kasnejši trd pristanek velike ideje na krvavih tleh zgodovine.

Kljub vsemu ostaja jugoslovanska popularna glasba v svojih besedilih in še zlasti v melodiji neizbežen pomnik preteklosti, ki v "smrtno" kombinacijo združuje mitske planjave, ki jih nosi s seboj, slovansko melanholijo, prepleteno s sredozemskim melosom ter s tem ustvarja nezgrešljiv jugoslovanski zvok, ki preživlja žalost in krvavost razpleta jugoslovanskega poglavja zgodovine Južnih Slovanov. In morda ni napačna trditev, da je eden jugoslovanskih najprepoznavnejši glasov, tako po besedilih kot melodijah Arsen Dedić, ki (je) uspeva(l) ustvarjati glasbo, ki v sebi najbolj zgoščeno združuje duh časa, jugoslovanski zvok, ter prek njega vrača izgubljene iluzije nekih sanj, in ne budi koprnenja po tistem, kar je bilo, temveč po tistem, kar bi lahko bilo (Djilas, 2003:332), saj je tudi danes, po 12 letih od uradne ugotovitve smrti Jugoslavije, Arsen »uspeva najti tisto, kar je izgubljeno ... vrača nekaj izgubljenega, vrača dostojanstvo tistim občutkom, katerim je devalviralo« (Mandić, 1976:20).

In dostojanstvo je devalviralo celi vrsti velikih in lepih idej povojne Evrope, resda je vzknilo tudi precej novih, ki pa (še) niso uspele najti odgovora na vprašanje, ki si ga je

zastavil Mr. Floyd: »Should we shout? Should we scream? What happened to the postwar dream!?!« (Pink Floyd, "The Post War Dream"); sanjam o svetu, kakršnega je sanjala tudi Jugoslavija, prav tako kot druge države Evrope in ZDA, ki pa je danes izredno daleč od teh neizpolnjivih sanj, vseeno preveč različnih, da bi jih lahko izsanjali v skupno prihodnost. Edini odgovor, pravzaprav komentar, ki se ponuja je spet Floydov in se skriva v ironični pripombi: »You believed in their stories, of fame, fortune and glory« (Pink Floyd, "Paranoid Eyes").

## 8. Zaključek

Razsežja mitskih planjav onemogočajo kratko in kompletno analizo, zato se mi zdi, da bi bila morda bolj ustrezna oznaka analiza mitskih zaplat, ampak vseeno lahko rečem, da se je osnovna hipoteza, namreč da glasba postaja zvočna oprema in s tem neopazen determinator vsakdanjosti izkušnje življenja ravno zaradi svoje vseprisotnosti in bistvene povezanosti s filmom, potrdila, tudi v delu, kjer se prek prek vseprisotnosti v naslednjem koraku kaže tudi kot vez z mitskimi planjavami, saj referencializacija avdio-vizualnih medijev, omogoča prisotnost preteklosti skozi sledi, ki jih ta pušča tako v filmu kot v glasbi in s tem omogoča izkušnjo preteklosti iz sedanjosti, prav tako pa s tem zagotavlja določeno transmisijo preteklosti po časovni osi.

Kar pa se tiče podrejanja popularne glasbe mitskim vsebinam in posledično povratna konstrukcija mitskih planjav prek glasbe, pa moram reči, da to velja v omejenem obsegu, se pravi za glasbo, popevke, ki se direktno oziroma vsaj minimalno naslanjajo na konkretne mitske elemente in jih preigravajo, prepevajo, nikakor pa tega ne bi mogel trditi za celotno glasbeno produkcijo bivše Jugoslavije. Hkrati moram tudi povedati, da so glasbeni prostori precej bolj kot s samimi podobami iz vizualnih medijev polnjeni z individualno selekcioniranimi podobami, ki ustrezajo razpoloženjskemu stanju, in bolj kot kličejo vizualne podobe preteklosti, zbudajo določena občutja, kličejo v sedanjost neubesedljivi čar izgubljenega žara, in takrat se vrnejo občutki, seveda zraven tudi podobe, oziroma kot poje Robić o tragiki neke pre/minule ljubezni: »tad nam se ljubav, u misli vrača i svako shvaća, njen pravi žar« (Ivo Robić, "Samo jednom se ljubi").

V tem oziru se zanimivo kaže japonski koncept *saba*, ki pomeni, »da čas sam po sebi pokaže bistvo stvari« (Ovčnikov v Tarkovski, 1997:46) oziroma kot pravi Tarkovski, na nek način pomeni prisvojitve časa kot umetniške zvrsti (Tarkovski, 1997:46), kar lahko, poleg filma, ki glede na to ali je č/b, nemi, barvni, ...zgodovinski, western, krimič, komedija... s seboj nosi neizbrisen podpis časa, v katerem je nastal, in s tem

podpisom ustvarja tudi podobo časa o katerem govori, apliciramo tudi na glasbo, njeno pojavnost in sporočilo. Glasba se stara na dva načina, najprej s čisto tehničnega gledišča, starejša glasba je bila namreč posneta v precej drugačnih pogojih, tako kar se tiče same kvalitete, načina snemanja, pogojenega s takratno razpoložljivo tehniko, kakor tudi razlike v možnostih predvajanja, in v primerjavi s kvaliteto zvoka, ki jo danes nudijo CD in druge digitalne oblike zapisa zvoka, ne dosega teh standardov. Vendar pa prav prasketanje, ki ga povzroča igla, ko drsi po stari plošči, ali pa šum stare kasete, ki posnetku daje določen »čar starosti, pečat, patino časa« (Ovčnikov v Tarkovski, 1997:46). Po drugi strani pa glasba tako kot film odseva duh časa, v katerem je nastala, prav tako pa tudi temeljno določa duh časa, o katerem poje, recimo Leo Martin v "Sveh naših mladostih", ki če si sposodim Prousta, »kot da ni ustvarjen za potrebe danšnjih ljudi, temveč zato, da nam pripoveduje o življenju prednikov« (Proust v Tarkovski, 1997:47).

Obenem se mi zdi zanimiva in razburljiva, življenjska priložnost, da smo bili ob nastopu zadnjega desetletja prejšnjega tisočletja lahko priče propadu države, v katero so mnogi dolgo časa verjeli, čeprav je bila zastavljena kot v osnovi neuresničljiv izrazito politični ideološko-utopični projekt, in posledičnemu nastanku novih neodvisnih držav, v okviru katerih smo imeli možnost spremljati zaton političnega jugoslovanstva. To je imelo za posledico odklon od, črnenje in zanikanje skupne preteklosti zlasti na ravni uradnih, političnih interpretacij, ki je svojo osnovo v primeru Slovenije iskalo, in lažje kot v primeru ostalih sorazmerno podobnih jezikov narodov bivše Jugoslavije, v lingvistični drugačnosti in nenazadnje tudi v biološki, kar kaže porast teorij, ki dokazujejo, na osnovi sicer izredno nepreverljivih lingvističnih podobnosti, da smo Slovenci potomci Venetov, kar je obratno povzročilo, oblikovalo »neke vrste subkulturni odpor zoper danes prevladujoče kulturne izbire in vrednote,... [pri čemer] 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), da bi na ruševinah neke države morda lahko zrasla ideja jugoslovanstva na temeljih kulturnega sodelovanja, na osnovi prepleta »tako kulturne inercije in sentimentalnosti kot kulturne inovacije,

ustvarjalnosti, sprejemanja novosti, tako samoopredeljevanja, kulturne in politične provokativnosti ter subverzivnosti kot obenem seveda tudi zabave«, na kar kaže sodelovanje zlasti na področju literarnega sodelovanja, filmskih koprodukcij, pojavu mnogih internetnih strani posvečenih vzpostavljanju in vzdrževanju stikov med ljudmi na območju bivše Jugoslavije, ki je »bolj kot v rokah uradnih, državnih ustanov,... v rokah kulturnih... promotorjev in distributerjev, lastnikov klubov in pa seveda številnih brezimnih posameznikov in skupin, ki jo (ne)hote razvijajo v vsakodnevnih, spontanih dejavnostih in kulturnih izbirah« (Velikonja, 2002).

In nenazadnje se zdi, da ob porastu vsakovrstnih novih, hibridnih izdelkov glasbene industrije jugoslovanski zvok in še zlasti občutek o nekdanji skupni domovini ni umrl skupaj z državo, ampak ima možnost, da nekoč postane platforma izgradnji nove regijske glasbeno identifikacijske mreže, ki lahko ponudi prostor novega sodelovanja, primer česar, se pravi kulturnega eklekticizma in sinkretizma (Velikonja, 2002) – saj je, kot pravi letošnja dobitnica mirovne nagrade v Frankfurtu, Susan Sontag »prihodnost sveta sinkretistična, nečista, ... nismo odrezani drug od drugega, ... čedalje bolj se prepletamo« (Sontag, 2003:9) – je balkanska kultura in v povezavi z njo jugo-nostalgija, ki sicer prevladuje zlasti v Sloveniji in na nek način predstavlja osnovo procesu kulturne policentralizacije, transformacijo nekdanjega političnega centralizma v kulturni multicentrizem, razpršenost, a povezanost raznolikega področja, kjer po mojem obstaja možnost prihodnosti, ker ravno spoj starega, kjer je »naša preteklost, modrost, spomini, žalost, občutek za realizem« in novega, kjer je »vsa naša energija, sposobnost za optimizem, slepo biološko hrepenenje, naša sposobnost pozabiti – sposobnost zdravljenja, brez katerega ni mogoča nikakršna sprava« (isto:9), oziroma, če si sposodim izjavo neznanega forumaša:

»Samo da vam kazem da su Slovenci najveći nostalgicari, sto me posebno raduje iz razloga sto planiramo da krenemo sa dva krila. Jedno iz Slovenije, a jedno iz Makedonije, pa da se sretnemo u Sarajevu gde pravimo veliki koncert na Koševu«

(Neznani, 2003).

## 9. Viri in literatura

- (1980): Cicibani, pionirji in mladinci Ljubljane o Titu od srca, Socialistična zveza delovnega ljudstva mesta Ljubljane, Ljubljana.
- Bakić, Ibrahim (1985): Jugoslovanstvo od ideje do ostvarenja. IŠRO PFV, Beograd.
- Barthes, Roland (1992): Camera lucida. Zapiski o fotografiji. SH, Ljubljana.
- Baudrillard, Jean (1999): Simulaker in simulacija; Popoln zločin. Študentska založba, Ljubljana.
- Benjamin, Walter (1998): Izbrani spisi. SH, Ljubljana.
- Bignell, Jonathan (1997): Media Semiotics: An Introduction. Manchester University Press, Manchester, New York.
- Broz-Tito, Josip (1945): Borba za osvoboditev Jugoslavije 1941 – 1945. Državna založba Jugoslavije, Beograd.
- Chion, Michel (2000): Glasba v filmu. Slovenska kinoteka, Ljubljana.
- Cioran, Emile (1996): Zgodovina in utopija. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Coupe, Laurence (1997): Myth. Routledge, New York.
- Debeljak, Aleš (1999): Na ruševinah modernosti. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Deleuze, Gilels, Felix Guattari (1999): Kaj je filozofija?. Študentska založba, Ljubljana.
- Dolmark, Jože (2002): "Humanizem, odkrit po destrukciji na notranji strani vetra". Dostopno na: <http://www.kinoteka.si/tekst.php?pokazi=187>; 250303.
- Eliade, Mircea (1992): Kozmos in zgodovina – mit o večnem vračanju. Nova revija, Ljubljana.
- Fister, Vesna (2001): "Ti, naše pesmi začetek"! – kult osebnosti maršala Tita v pesmih od vojne do 1980". V: Časopis za kritiko znanosti, 30, 209/210, str. 217-231.

- Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedić, Zdenko Vrdlovec (1994): Filmografija slovenskih celovečernih filmov. Slovenski gledališki in filmski večer, Ljubljana.
- Gell, Alfred (2001): Antropologija časa. Študentska založba, Ljubljana.
- Gocić, Goran (2001): Notes from the Underground: The Cinema of Emir Kusturica. Wallflower Press, London.
- <http://www.imdb.com>.
- <http://www.nostalgija.com/muzika/>.
- <http://www.omarska.com/>.
- <http://www.svastara.com/>;
- Ilić, Veselin (1988): Mitologija i kultura. Književne novine, Beograd.
- Jović, Dejan (2003): "Yugoslavism and Yugoslav Communism: From Tito to Kardelj". V: Dejan Djokić (ur.): Yugoslavism: Histories of a Failed Idea. Hurst & Company, London, str. 157-181.
- Kopic, Mario (1996): "Emile M. Cioran – fanatik brez prepričanja". V: Emile Cioran: Zgodovina in utopija. Cankarjeva založba, Ljubljana, str. 133-158.
- Lévi-Strauss, Claude (1958): Strukturalna antropologija. Stvarnost, Zagreb.
- Lévi-Strauss, Claude (1988): Strukturalna antropologija 2. Školska knjiga, Zagreb.
- Mandić, Igor (1976): Mitologija svakidašnjeg života. O. Keršovani, Pula.
- Martin, Marcel (1963): Filmski jezik. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- McConnell (1979): Storytelling and Mythmaking: Images from the Film and Literature. Oxford University Press, New York, London.
- Menart, Janez (): Nežnost v mraku. <http://www.ijs.si/lit/menart.html-l2>; 080903.
- Morrison, Jim (1991): The American Night. Writings of Jim Morrison. Volume II. Vintage Books, New York.
- Muršič, Rajko (2001): "O glasbi, ki plete zvoke okoli časa". V: Zmago Šmitek, Borut Brumen (ur.): Zemljevidi časa. Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Ljubljana, str. 91-104.
- Neznani (2003): <http://de.geocities.com/opiumzanarod/gosti.htm>.

- Pelevin, Viktor (2003): Čapajev in Praznota. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Repe, Božo (2000): "Mesto druge svetovne vojne v notranjem razvoju Slovenije in Jugoslavije". V: Prispjevki za novejšo zgodovino. Inštitut za zgodovino delavskega gibanja, Ljubljana, str.95-106.
- Ricoeur, Paul (1986): Lectures on Ideology and Utopia. Columbia University Press, New York.
- Ricoeur, Paul (1998, 1965): History and Truth. Northwestern University Press, Evanston.
- Rushdie, Salman (2000, 1988): The Satanic Verses. Picador USA, New York.
- Rusinow, Dennison (2003): "The Yugoslav Idea Before Yugoslavia." V: Dejan Djokić (ur.): Yugoslavism: Histories of a Failed Idea. Hurst & Company, London, str. 11-26.
- Sontag, Susan (2001): O fotografiji. Študentska založba, Ljubljana.
- Sontag, Susan (2003): "Zmožnost, da jokamo". Delo, XLV, 238, str. 9.
- Spande, Robert: The Three Regimes: A Theory of Film Music. Dostopno na: <http://uselessindustries.com/robobo/filmmusic.html>; 080903.
- Širca, Majda (2003): "Slovenskemu filmu se je zgodil igralec". Sobotna priloga, Delo, 4. oktobra 2003, Ljubljana.
- Škamperle, Igor (2001): "Bajka je namreč sestavljena iz čudovitih stvari". V: Jeleazar Mojsejevič Meletinski: Bogovi, junaki, ljudje – izbrani članki in razprave.\*cf, Ljubljana, str. 225-246.
- Tarkovski, Andrej (1997): Ujeti čas. EW, Ljubljana.
- Taylor, George H. (1986): "Editor`s Introduction". V: Paul Ricoeur: Lectures on Ideology and Utopia. Columbia University Press, New York, str.IX-XXXVI.
- Trgovčević, Ljubinka (2003): "South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia". V: Dejan Djokić (ur.): Yugoslavism: Histories of a Failed Idea. Hurst & Company, London, str. 222-237.
- Velikonja, Mitja (1996): Masade duha: razpotja sodobnih mitologij. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Velikonja, Mitja (2002): "Bivši domači – Balkanska kultura v Sloveniji po letu 1991". Dostopno na: <http://www.balcanis.com/revija/stevilka3/originali/20.htm>.

- Velikonja, Mitja (2003): "Slovenia`s Yugoslav Century". V: Dejan Djokić (ur.): Yugoslavism: Histories of a Failed Idea. Hurst & Company, London, str. 84-99.
- Vodičar, Janez (2001): "Vloga mimezisa, posnemanja". V: Paul Ricoeur: Zgodovina in pripoved, Društvo apokalipsa, Ljubljana, str. 275-304.
- Vrdlovec, Zdenko (1992): "Roland Barthes in fotografija". V: Barthes, Roland: Camera lucida. Zapiski o fotografiji. SH, Ljubljana, str. 106-121.

#### Seznam citiranih filmov in glasbe

- Antić, Miroslav (1968): "Sveti pesak".
  - Bulajić, Veljko (1968): "Bitka na Neretvi".
  - Delić, Stipe (1973): "Sutjeska".
  - Djordjević, Aleksandar (1974): "Otpisani".
  - Grlić, Rajko (1981): "Samo jednom se ljubi".
  - Karanović, Srdjan (1975): "Grlom u jagode", TV serija.
  - Karanović, Srdjan (1985): "Jagode u grlu".
  - Krvavac, Hajrudin (1972): "Valter brani Sarajevo".
  - Marković, Goran (1986): "Sabirni centar".
  - Pavlović, Živojin (1969): "Zaseda".
  - Štiglic, France (1961): "Balada o trobenti in oblaku".
  - Zafranović, Lordan (1986): "Večernja zvona".
- 
- Ambasadori: "Zemljo moja".
  - Balašević, Đorđe: "Računajte na nas".
  - Balašević, Đorđe: "Tri put sam video Tita".
  - Bele vrane: "Mesto mladih".
  - Bobinec, Ivica: "Hej, haj brigade", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
  - Bošković, Tanja, Zoran Simjanović: "Daleke jecaju zvezde".
  - Cigoj, Krunoslav: "Zemljo moja", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
  - Čolić, Zdravko: "Druže Tito, mi ti se kunemo", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
  - Floyd, Pink (1979): "Paranoid Eyes", The Final Cut.

- Jugosloveni: "Jugosloveni".
- Kesovija, Tereza: "Kad porasteš, sine", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
- Kesovija, Tereza: "Za sva srca ovog svijeta".
- Kvartet Studio: "Zabruje tako pjesme znane", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
- Ladarice: "Jugoslavijo".
- Lepa Brena, Miroslav Ilić i Kolibri: "Živela Jugoslavija".
- Martin, Leo: "Sve naše mladosti".
- Mostarske kiše: "Republika", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
- Pink Floyd (1979): "Hey You", The Wall.
- Pink Floyd (1980): "Paranoid Eyes", The Final Cut.
- Pink Floyd (1980): "Post War Dream, The", The Final Cut.
- Popović, Davorin: "Tito posle Tita".
- Puzić, Meho: "Jajce, grade", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.
- Rezonansa: "Neka svijet bude orkestar".
- Robić, Ivo: "Samo jednom se ljubi".
- Zabranjeno pušenje: "Dan republike".
- Zabranjeno pušenje: "Srce, ruke i lopata".
- Zbor RTV Zagreb: "Pjevajmo zemlji, Titi i slobodi", Jugoslavijo, Jugoton, CAY752.