

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANA ETEROVIĆ

**FOLKLORIZEM ZA NOVO RABO:
LJUDSKA, NARODNO-ZABAVNA, TURBOFOLK.**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

ANA ETEROVIĆ

Mentor: asist. dr. GREGOR BULC

**FOLKLORIZEM ZA NOVO RABO:
LJUDSKA, NARODNO-ZABAVNA, TURBOFOLK.**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

*Babici, ki me je spodbudila k članstvu v folklorni skupini,
kjer se je rodila moja ljubezen do ljudske glasbe
in interes za njene sodobne oblike.*

Folklorizem za novo rabo: ljudska, narodno-zabavna, turbofolk.

Diplomsko delo kritično obravnava žanra narodno-zabavne glasbe in t. i. slovenskega turbofolka ter ju poskuša umestiti v širši kontekst oblikovanja estetskih kategorij v sodobni družbi. Ob razvoju komercialnih medijev v začetku devetdesetih let se v številnih postsocialističnih državah razvijejo sinkretični glasbeni žanri, ki v »novokomponirano narodno« glasbo vnašajo sodobne elemente. V Sloveniji, kjer je popularno kulturo v zadnjih petdesetih letih močno zaznamovala tradicija narodno-zabavne glasbe, do uveljavitve »turbofolk« formule prihaja razmeroma pozno. Ta pa povzroči precejšnjo medijsko debato o stanju v slovenski glasbeni industriji. Relativistično stališče narekuje miselnost, da so estetske sodbe arbitrarne in so vedno konstrukt določenega družbenega, političnega in kulturnega konteksta, predvsem pa družbene moči. Medtem ko narodno-zabavni glasbi in t. i. turbofolku lahko pripišemo izrazito izključevalnost in vlogo legitimatorja dominantne ideologije v družbi (nacionalizma, patriotizma, »slovenskosti«, seksizma), ju modernistični, larpurlartistični estetski diskurz, ki je dominanten v kulturni politiki, obravnava kot kič in nekakovostno, »nezaželeno« glasbo. Umeščanje narodno-zabavne glasbe in t. i. turbofolka kot glasbene izbire »nižjih« slojev družbe v kontekst kiča predstavlja legitimizacijo družbene neenakosti. Oba žanra pomembno sooblikujeta popularno kulturo na Slovenskem, zato je prav, da jima ustrezno mesto v svojih raziskavah dodeli tudi veda.

Ključne besede: narodno-zabavna glasba, turbofolk, popularna kultura, elitizem, kič.

The new usage of folklorism: folk, pop-folk, turbofolk.

The thesis deals with Slovene pop-folk and turbofolk music and tries to place both genres into the broader context of creating aesthetical categories in the modern society. Alongside with the development of commercial media at the beginning of the 90's, many post socialist countries witnessed the rise of syncretical music genres that bring modern musical elements to »newly composed« folk music. In Slovenia, where popular culture during last fifty years has been strongly marked by tradition of pop-folk music, the enforcement of »turbofolk formula« took place rather late. It has caused considerable media debate about the condition in Slovene music industry. Relativist position argues that aesthetical judgments are arbitrary and are always constructed in certain social, political and cultural contexts, especially by social power. While Slovene pop-folk and turbofolk music legitimate dominant social ideologies (nationalism, patriotism, Sloveneness, sexism), the modernist, larpurlartistic aesthetical discourse that dominates cultural policy, treats both genres as kitsch and low quality, »unwanted« music. Considering Slovene pop-folk and turbofolk music as the choice of »lower« social classes and placing both of them in the context of kitsch, makes social inequalities legitimate. Both of the genres strongly shape popular culture in Slovenia and should be properly treated in professional research.

Keywords: Slovene pop-folk music, turbofolk music, popular culture, elitism, kitsch.

KAZALO

1. UVOD	6
2. KULTURA IN »NE-KULTURA«	9
2.1. Številne opredelitve kulture	9
2.2. Ljudska, popularna, množična, visoka, zabavna, elitna, mainstream, komercialna	11
2.3. O elitizmu	13
2.4. Kič je hudič	15
3. FOLKLORIZEM KOT DEL MNOŽIČNE KULTURE.....	19
3.1. O popularni glasbi	19
3.2. O ljudski glasbi in njenih priredbah	22
3.3. Folklorizem – »nezakonski otrok« folklore	25
3.4. »Nova narodna glasba« kot surogat ljudske glasbe	28
3.5. Množična glasba kot nova ljudska glasba	31
4. NARODNO-ZABAVNA GLASBA KOT PRODUKT POPULARNE KULTURE NA SLOVENSKEM.....	32
4.1. »Domačo« glasbo v vsako hišo ali razvoj narodno-zabavne glasbe na Slovenskem	32
4.2. Pomanjkljivost virov o narodno-zabavni glasbi	39
4.3. Konstrukcija »slovenskosti« skozi narodno-zabavno glasbo	45
5. TURBOFOLK KOT FOLKLORIZEM ZA NOVO RABO	50
5.1. »Turbofolks« of the world.....	50
5.2. Srbski turbofolk – balkanska Mahabharata	53
5.3. »Turbofolk pod Triglavom«: žanr ali zgolj glasbeni poskus?.....	60
5.3.1. Nastajanje t. i. slovenskega turbofolka	60
5.3.2. Mediji in nosilci	62
5.3.3. Harmonika – »osvobojeni« inštrument, ki osvobaja.....	70
5.3.4. Pornonacionalizem	73
5.3.5. (Hiper)seksualnost ali vsesplošna impotenca?	73
5.3.6. Zavračanje turbofolka: legitimizacija družbene neenakosti?	76
6. ZAKLJUČEK	78
7. LITERATURA	81

1. UVOD

Če obstaja kakšna tradicija, ki po svoji naravi kar kliče po spremembah, je to glasba. Glasba (in z njo glasbeni okusi) se je vedno spreminjala. To je način njenega obstoja in sredstvo njenega učinkovanja.

(Muršič 2000a, 138)

Danes na številnih področjih človeške ustvarjalnosti prihaja do mešanja med žanrskimi zvrstmi. Za slovenski glasbeni prostor je značilna narodno-zabavna glasba¹, korenine katere najdemo v godčevskih zasedbah iz medvojnega obdobja, pod imenom »narodno-zabavna« pa se razvija od leta 1953 z Ansambлом bratov Avsenik in številnimi posnemovalci v Sloveniji in Evropi.

Po razpadu znamenitih Avsenikov se je v slovenskem glasbenem prostoru zelo počasi začela oblikovati nova glasbena usmeritev, ki vsebuje prvine narodno-zabavne in sodobne dance, pop ter techno glasbe. Vzrok vala razprav in zgražanja strokovnjakov, glasbenikov in novinarjev nad estetskimi značilnostmi nastajajočega žanra sta bila debi in zmaga skupine Atomik Harmonik s pesmijo *Brizgalna brizga* na festivalu Melodije morja in sonca 2004. *Brizgalna brizga* takrat ni predstavljala velike glasbene inovacije, saj je bila slovenska glasbena scena v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja priča podobnim poskusom posodabljanja narodno-zabavne glasbe. Vendar je bila skupina Atomik Harmonik prva, ki je svojo glasbo poimenovala »slovenski turbofolk« in vpeljala specifičen imidž, ki naj bi se na žanr navezoval. Po njihovem vzoru so začele nastajati skupine po vsej Sloveniji; tiste, ki so tovrstno in podobno glasbo že izvajale, pa so postale bolj znane in priljubljene.

Od pojava skupine so v slovenski javnosti v precejšnji rabi besedne zveze »slovenski«, »alpski«/»podalpski« ali »triglavski« turbofolk, medtem ko ustreznih strokovnih opredelitev in razprav na to temo močno primanjkuje. S poskusom analize fenomena sem se ukvarjala že pred tremi leti v izpitni nalogi pri predmetu Teorije komuniciranja. Takrat in pred pisanjem pričujočega diplomskega dela sem se srečala s problemom pomanjkanja literature in interesa stroke za fenomen nasploh. Kaže, da se med etnologi, muzikologi, sociologi in kulturologi

¹ Zaslediti je tudi *narodnozabavna* ali *narodno zabavna*. Izbrala sem zapisovanje z vezajem (za obrazložitev glej opombo 9).

nihče strokovno ne zanima za tovrstno glasbo. Viri, ki sem jih našla in uporabila, so prej občasne, sprotne narave kot resne strokovne razprave. Kljub začetnim težavam in popolnemu zavedanju o težavnosti svoje naloge, se bom močno potrudila pojav umestiti v čas in prostor in s kritično besedo pospremiti njegov razvoj.

Medtem ko sem leta 2005 termin »slovenski turbofolk« uporabljala z velikimi zadržki, saj sem bila mnenja, da o žanru na temelju ene same skupine ne moremo govoriti, danes, tri leta pozneje, trdim, da o žanru lahko govorimo *pogojno*. O žanru lahko govorimo predvsem zaradi tega, ker je izraz v rabi za točno specifično zvrst glasbe (mešanico narodno-zabavne glasbe in sodobnih ritmov pop, dance ali techno glasbe) in ker je pri poslušalcih in kritikih prisotno zavedanje o tem, kaj naj bi ta zvrst pomenila. Pogojno pa zaradi tega, ker so meje med narodno-zabavno, zabavno in t. i. slovensko turbofolk glasbo precej zabrisane. Številne zasedbe namreč izvajajo vse tri zvrsti, zato je število tistih, ki izvajajo samo t. i. turbofolk, zelo majhno. Besedno zvezo »slovenski turbofolk« bom zato dosledno uporabljala skupaj s pridevnikom *tako imenovani* oz. s kratico *t. i.*

Vprašanje je, ali za t. i. slovenski turbofolk v Sloveniji obstaja posebna tržna niša ali so njegovo občinstvo mlajši poslušalci narodno-zabavne oz. zabavne glasbe. Odgovor na to vprašanje bi lahko podala poglobljena raziskava glasbenih okusov na Slovenskem, ki bi vključila tudi to zvrst. Ker tovrstne raziskave presegajo okvir diplomskega dela, se bom v svoji nalogi osredotočila predvsem na opredelitev žanra t. i. slovenskega turbofolka, njegovih morebitnih nosilcev in medijev, ki zvrst promovirajo. Zanimala me bo predvsem sporočilnost te glasbe. Vprašala se bom, kakšne vrednote in simbole reproducira in na katerih ravneh (glasbeni, vizualni, besedilni) so slednji opazni. Pri svoji analizi bom poskusila preseči zdravorazumske obsodbe tega žanra kot kiča in se ne bom pustila zmotiti elitističnemu razpravljanju o poneumljanju slovenske glasbene scene, ki ne sodi v diskurz znanstvenega dela. Na moji poti me bodo usmerjala naslednja raziskovalna vprašanja:

- kaj razumemo kot množično, ljudsko in popularno kulturo/glasbo ter kič in kakšen je odnos med njimi,
- kje, kdaj, kako in zakaj se razvije t. i. slovenski turbofolk, kdo so njegovi prenašalci in nosilci in kakšen je njegov odnos do narodno-zabavne glasbe kot predhodnice,
- ali lahko analogne glasbene žanre zasledimo tudi v drugih okoljih,

- kakšna je sporočilnost t. i. slovenskega turbofolka, kakšne vrednote žanr reproducira in ali mu lahko pripišemo funkcijo množičnega folklorizma?

Ker je glasbeni žanr, ki ga poskušam analizirati, pogosto označen za inferiornega, kičastega ali banalnega, ljudje, ki ga poslušajo, pa veljajo za potrošnike kulturnih dobrin »nižjega« tipa, v prvem delu svoje diplomske naloge podajam teoretični uvod, v katerem izhajam iz konceptov množične, ljudske, popularne kulture in kiča. V drugem delu se lotevam koncepta folklorizma in njegovega pomena v množični kulturi. Dotikam se odnosa med ljudsko glasbo in njenimi sodobnimi »preoblekami«, kot je »novokomponirana« glasba, in problematiziram koncept avtentičnosti.

Tretje poglavje posvečam narodno-zabavni glasbi, ki od 2. svetovne vojne naprej zaznamuje slovenski glasbeni prostor in je ključna za razvoj t. i. slovenskega turbofolka. Podajam kratek pregled razvoja žanra in povzemam dosedanje (sicer skromno) pisanje na to temo ter problematiziram fenomen, predvsem zaradi njegove selektivnosti v reprezentaciji »slovenskosti« in ideoloških konotacij.

Četrto poglavje pričujočega diplomskega dela v celoti posvečam t. i. turbofolku. V prvem podpoglavju s parafraziranim naslovom »Turbofolks of the world« poskušam najti primerljive glasbene žanre tudi v drugih, predvsem postsocialističnih državah. Ker skovanka turbofolk izhaja iz popolnoma drugega konteksta, v posebnem podpoglavju nekaj pozornosti namenjam tudi srbskemu turbofolku in poskušam raziskati odnos (podobnosti in razlike) t. i. slovenske in »originalne« verzije – glasbene veje, ki se razvije v devetdesetih letih v Srbiji kot nekakšen »soundtrack« avtoritarnega režima Slobodana Miloševića. Na koncu pa spregovorim o slovenskem turbofolku, o njegovih nosilcih in prenašalcih (medijih), sprejetosti v Sloveniji in sporočilnosti. Pojava se lotevam kritično, pri čemer ubiram pot, po kateri bi morala iti znanstvena veda – vzdržujem se vsakršnih estetskih sodb. Na koncu podajam zaključek s kratkimi odgovori na raziskovalna vprašanja in idejami ter napotki za nadaljnje raziskovanje fenomena.

Čeprav nisem ljubiteljica narodno-zabavne glasbe ali turbofolka, menim, da sta oba produkta popularne kulture na Slovenskem vredna raziskovanja in poglobljene obravnave. Gre za zelo aktualna kulturna fenomena, ki si vsekakor zaslužita pozornost družboslovne vede, čeprav jima ta do sedaj ni bila naklonjena. Naj ji bo pričujoče delo v vzpodbudo.

2. KULTURA IN »NE-KULTURA«

2.1. Številne opredelitve kulture

Kultura je ena od dveh ali treh najbolj zapletenih besed v angleškem jeziku.

(Williams v Bulc 2004, 15)

Družboslovje je polno poskusov natančnega definiranja posameznih terminov, s katerimi operira. Takšna je tudi usoda pojma kultura in večine pojmov, ki jih uporabljam v diplomskem delu. Slovenski etnološki leksikon kulturo definira kot »skupek vrednot in dosežkov človeške družbe« (Baš 2004, 265). Kultura je eden izmed najbolj kompleksnih družbenih pojavov. Beseda izvira iz lat. besede *colere*, kar pomeni obdelovati, gojiti, prebivati, varovati; častiti. V družbenem smislu pomeni tudi skupek umetnostnih dejavnosti; označuje določeno stopnjo razvoja družbe (civilizacijo), skupek pravil vedenja (bonton) ali način življenja. Kompleksnost pojma dokazuje 161 različnih opredelitev (po Baš 2004, 266).

Bulc (2004, 15) s pomočjo Williamsa in Bockocka loči med petimi različnimi pomeni besede kultura, ki so prisotni še danes, in sicer: kultura kot kultiviranje duha, kot celoten način življenja družbene skupine, kot univerzalen proces družbenega razvoja, kot umetnost in kot praksa proizvajanja pomenov.

O »kulturi duha« sta že v sedemnajstem stoletju ločeno pisala Bacon in Hobbes. Posameznik naj bi gojil svoj duh kot posebno vrednoto. Sčasoma se je kultiviranje duha razumelo kot splošen proces, »ki je značilen za določene družbene skupine, razrede ali (evropske) narode, ki naj bi posedovali kulturni duh in manire, ki izražajo visok kulturni standard« (Bulc 2004, 15). Torej je bila kultura do 18. stoletja sinonim za civilizacijo.

Pomen kulture kot univerzalnega procesa družbenega razvoja izvira iz razsvetljenskega pogleda, ki je domneval, da obstaja proces linearnega zgodovinskega samorazvoja človeštva, skozi katerega bodo morale iti vse družbe, in v katerem naj bi Evropa igrala središčno vlogo, ker naj bi bila na najvišji točki civiliziranosti oz. kulturnega razvoja v primerjavi z ostalimi deli sveta. Evropocentrično pojmovanje zahodne civilizacije kot kulturno razvitejše in

superiorne v odnosu z ostalimi civilizacijami je spodkopala kritika, ki se je izkazala za izredno inovativno in plodno. Temelji na tezi, da je treba samostalniki kultura uporabljati v množini, torej kot »kulture«. Samo beseda »kulture« bi lahko orisala specifične in raznolike kulture družbenih in ekonomskih skupin znotraj enega naroda in med različnimi narodi ter ljudstvi (po Bulc 2004, 16).

Antropologija kulturo definira kot celoten način življenja družbene skupine, v kateri je beseda kultura uporabljena v smislu načina življenja in skupnih vrednot in pomenov, značilnih za določeno družbeno skupino: narod, razred, mladino ali zgodovinsko obdobje (po Bulc 2004, 16). Kot antropološko-etnološko definicijo kulture bi lahko šteli tudi Tylorjevo (v Južnič 1970, 108), ki pravi, da je kultura »tista kompleksna celota, ki vsebuje znanje, vero, umetnost, moralo, zakon, običaj in katere koli druge sposobnosti in navade, ki si jih je človek pridobil kot član družbe«.

Oprelitev kulture kot umetnosti se postopoma uveljavi v sedemnajstem, osemnajstem in devetnajstem stoletju ter kulturo postavi v neposredno povezavo z umetnostjo. Izhaja iz druge definicije kulture, saj se nanaša na splošno stanje »civilizacije«, ki je povezano s prizadevanjem določenih skupin ljudi za ustvarjanje, percepcijo, nakupovanje umetniških in intelektualnih del ter izobraževanje nasploh (po Bulc 2004, 16-17). Iz tega izhajajo definicije množične, popularne in ljudske kulture, o čemer bom spregovorila v naslednjem poglavju.

Oprelitev kulture kot prakse proizvodnje pomenov poznajo zlasti družboslovne in humanistične vede. Nanaša se na skupne pomeni znotraj družbenih skupin, ki so opredeljeni že v antropološki definiciji kulture. »Pomeni določene oblike življenja nekega ljudstva so v določenem času izhajali iz celote njihove skupne izkušnje in iz njene zapletene splošne artikulacije« (Williams v Bulc, 2004, 16). Ta definicija se bolj osredotoča na simbolno dimenzijo. »Ukvarja se namreč bolj s tem, kar kultura počne, kot s tem, kaj kultura je« (Bulc 2004, 19). Temelji na preučevanju jezika kot temeljnega proizvajalca pomenov; kulturo razume kot družbeno prakso in ne kot stvar (umetnost) in stanje (civilizacijo). Kulturne prakse v tej luči lahko razumemo kot označevalne prakse oz. prakse, ki uporabljajo simbole, da bi ustvarile pomeni, in so v tem smislu konstitutivne, saj posameznim družbenim skupinam omogočajo produciranje in reproduciranje lastnih idej in prepričanj (po Bulc 2004, 19).

2.2. Ljudska, popularna, množična, visoka, zabavna, elitna, mainstream, komercialna ...

»Pojem kultura je že pred osemnajstim stoletjem odseval in ustvarjal delitve med družbenimi skupinami« (Bulc 2004, 16). Učene elite so prakse in stvaritve nižjih slojev prebivalstva imele za manjvredne, kaj šele, da bi jih razumele kot plod kultiviranosti. Večjo pozornost je praksam nižjih slojev posvetila romantika, ki je v ospredje postavila »kult ljudskega« in ga »uporabila« na poti obujanja nacionalne zavesti evropskih narodov.

Kljub temu je ostalo izrazito razlikovanje med kulturno produkcijo višjih in nižjih slojev. »To razlikovanje lahko orišemo kot razkol med evropsko kulturo in 'primitivnimi' kulturami, kot so nezahodne kulture takrat imenovali, ter med visoko in ljudsko kulturo, pri čemer si prva pridobi status umetnosti, druga pa ne« (Bulc 2004, 17). Razkol med ljudsko in visoko kulturo se je v 20. stoletju z vzponom množičnih medijev, ki so začeli »producirati, reproducirati in diseminirati velike količine izdelkov t. i. množične kulture,« samo poglobil (Bulc 2004, 17). Poleg razlikovanja med ljudsko in visoko kulturo se je uveljavilo razlikovanje med visoko in množično kulturo (imenovano tudi zabavna kultura ali zabava), pri čemer je izraz množična kultura »danes še vedno globoko pomensko povezan z elitističnim prezirom do vsakršne oblike množične kulture in zatorej čustveno in epistemološko obremenjen« (Bulc 2004, 18).

Z izrazom »množična kultura« se največkrat označuje kultura, ki jo razširjajo množični mediji, negativno konotiran pa lahko pomeni tudi kič, »brutalno« ali »middle-brow« kulturo oz. kulturo odtujene in osamljene množice. Za učene elite je pojav množične kulture predstavljal grob poseg v kultiviran okus, pri čemer sta besedi kultura in kultiviranost uporabljeni na vrednotenjski in ne zgolj deskriptivni način. Vrednotenjski način uporabe beseda kultura implicira, da nekatere prakse, okusi, načini življenja in ustvarjanja veljajo več kot drugi (po Bulc 2004, 17).

Po drugi strani se je uveljavilo razlikovanje med množično in ljudsko kulturo v smislu »razlikovanja med avtentično kulturo nižjih družbenih slojev in industrijsko producirano množično kulturo, ki so jo (zlasti urbani) nižji sloji z naklonjenostjo trošili« (Bulc 2004, 17). »Pojem ljudska kultura je nadvse primeren za opisovanje tako izdelkov in praks nižjih družbenih slojev, ki so nastali pred vznikom množične kulture, kot tistih izdelkov in praks

nižjih družbenih slojev, ki so nastali po vzniku množične kulture, a sami vseeno niso množično producirani, reproducirani ali diseminirani« (Bulc 2004, 18). Ali, kot pravi Muršič (1994b, 22), ljudska kultura je »umetniška komunikacija v majhnih skupinah«.

Množična kultura je »nejasen hibrid, pri katerem se ne ve, kaj pomeni kultura in kaj pomeni množica« (Eco 1977, 10). Bolj marksistične opredelitve množične kulture pravijo, da se je kultura množic razvila vzporedno s kapitalistično družbo, njen namen pa je nuditi množicam neprivilegiranih članov družbe tako obliko kulture, za katero bodo verjeli, da je njihova lastnina, čeprav posreduje sporočila, narejena po kodih življenja hegemonističnega razreda. Kulturo za množice lahko pojmuje kot množično komuniciranje simbolov in sporočil, ki krepijo ekonomsko in politično nadvlado razreda, ki ima monopol nad ekonomsko in s tem hkrati nad kulturno produkcijo. S široko uveljavitvijo množične kulture se je slednja razširila v kroge intelektualnih in umetniških elit. Po Bulcu (2004, 18) je s tem prišlo do dveh paradoksalnih delitev znotraj polja množične kulture, in sicer:

- delitev na *komercialno* (torej izključno namenjeno trgu) in *nekomercialno avtonomno kulturo* (ki ni odvisna od trga in je namenjena manjšini »kultiviranih« odjemalcev) in
- delitev na *mainstream kulturo* (proizvod in izraz ideoloških interesov dominantnih družbenih razredov) in *subkulturo* (avtentičen proizvod kot izraz odpora do mainstream kulture).

Bolj nevtralen pojem, ki skuša omiliti paradoksalne delitve in je uveljavljen tudi pri nas, je *popularna kultura*.² Obseg pojma popularna kultura je večji, saj naj bi zajemal tako pojem množične kot pojem ljudske kulture. Z delom definicije, da pojem popularne kulture zajema tako ljudsko kot množično kulturo, se Bulc ne strinja (Bulc 2004, 18).

Med sociologi je možno zaslediti številne poenostavitve v smislu mehničnega pripisovanja določenih oblik kulture določenemu družbenemu sloju. Dogmatični marksizem pripisuje »elitno« kulturo buržoaziji, nasproti ji postavlja proletarsko kulturo. Zahodni sociologi pripisujejo »ljudsko« kulturo nižjim slojem, »množično« srednjim slojem in »elitno« višjim slojem. Tovrstne delitve so problematične, saj so meje med »kulturami« dokaj zabrisane.

² Več o pojmu *popularen* v poglavju o popularni glasbi.

2.3. O elitizmu

Prve kančke elitizma lahko začutimo že v evropocentričnem razumevanju kulture in kultiviranosti, sploh pa v odnosu do t. i. »primitivnih« kultur:

Najprej so jim rekli divjaki, nato primitivci in nazadnje – da bi se znebili negativnega prizvoka – »drugačni« ... Drugačni praviloma zbujejo zanimanje antropologov, etnologov, folkloristov, demografov, zgodovinarji so se začeli z njimi ukvarjati šele pred kratkim, toda raje kot z živimi se navadno ukvarjajo z mrtvimi, ki nam svojih spominov ne morejo pripovedovati ali nas vznemirjati, preberemo jih iz starih, nemih listin, ki smo jih pretežno popisali »mi« (Leydi 1995, 9).

Izraz množična kultura je zaradi elitističnega odnosa zaznamovan in do določene mere pejorativen (kultura za neuke množice). V nasprotju z množično naj bi elitna oziroma visoka kultura zajemala prakse in izdelke družbenih elit ter dela znanih in institucionalno priznanih umetnikov, ustvarjena z upoštevanjem določenih pravil in estetskih zahtev. Williams (v Bulc 2004, 18) ne verjame, da »navadni ljudje dejansko ustrezajo normalnemu opisu množic z nizkotnimi in trivialnimi okusi in navadami«, in meni, da v resnici ne obstajajo množice, »temveč le načini gledanja na ljudi kot množice«.

Z uporabo terminov »highbrow« (visoka) in »lowbrow« (nizka) umetnost se klanjamo rasistični psevdoznanosti – frenologiji. Kategorije, kot so »visoko«, »nizko«, »klasično« in »popularno«, ne kažejo enostavno notranjih značilnosti tekstov ali praks, ampak so prej vpeljane kategorije, ki šele naredijo kulturno delo (Levin v Walser 1997, 67). »Prav tako kot frenologija funkcionira kulturna hierarhija z namenom naturalizirati družbeno in kulturno neenakost ter zanikati kreativno sposobnost celih skupin ljudi« (Walser 1997, 67).

Menim, da je kultura ambient, v katerem se oblikuje določeno znanje/vedenje, to znanje/vedenje pa nadalje posreduje določen koncept kulture. Kultura ni in ne more biti luksuz ali privilegij. Prav tako ni vrojena lastnost določenih družbenih skupin. Še manj je kultura razkošni dodatek na koncu vsakega TV dnevnika, vsebinski del internetnega portala ali tedenska priloga v časopisu. Mojim razmišljanjem v prid govori tudi misel Jožeta Vogrinca, ki relativizira kakršen koli elitizem: »kultura je tisto, kar se financira kot kultura« (Vogrinc v Bulc 2004, 17, op. 5). Na koncu se boj proti kiču in za »resnično kulturno« (Bulc 2004) izkaže za Sizifovo delo; o tem, kaj je kultura in kaj ne, odloča podpis ministra za

kulturo. Meje kulturnega in »ne-kulturnega« določa moč oz. dominantni družbeni razred, ki diktira prevladujočo ideologijo v določenem okolju. Kulture se delijo na uradne, od države potrjene superkulture, in na manj sprejete ali manj sprejemljive subkulture. Subkulture niso tiste, ki imajo najmanjše število privrženecv, ampak so s strani dominantne ideologije razglašene za postranske. Neestetika, kič in kulturne dobrine »nižjega« tipa so predvsem stvar zornega kota, saj gre za pojme, ki variirajo glede na čas in prostor. Zgodovina, predvsem umetnostna, je pokazala, da lahko nekaj, kar je bilo včeraj označeno kot kič, že jutri občudujemo v muzejih ali beremo v učbenikih. Moj poskus analize elitističnega (in rasističnega) diskurza naj bo uvod v nadaljnje razmišljanje o pojmu kiča.

2.4. Kič je hudič

Nihče ne more biti popolnoma v lasti kiča, če se zaveda njegovega obstoja.

Abraham A. Moles

Pisanje o kiču nas vedno vodi na spolzka tla. Morda je prav v tem njegov čar.

(Viceljo 1993, 5)

Glede na to, da je tema moje diplomske naloge glasbeni žanr, ki ga imajo različni avtorji pogosto za kič, pa tudi glede na širino in lahkoto, s katero vsak dan uporabljamo to besedo, se čutim obvezano, da poskušam opredeliti tudi ta pojem.

Današnji pomen besede kič se je uveljavil v Münchnu okrog leta 1860. Gre za južnonemško besedo, ki se je pojavila med trgovci z umetninami in imela že na začetku zelo negativno konotacijo. *Kitschen* dobesedno pomeni nekaj »brez veze« sestaviti. Pomeni tudi zbirati blato, mazati, packati. Besedna zveza *etwas verkitschen* pomeni podtakniti, prodajati nekaj namesto nečesa oz. prodajati nekaj, kar je poceni (Božilović 2002, 20); beseda *kitsch* pa pomeni izdelke slabe kvalitete, namenjene malomeščanom (Kravanja 2001).

S pojmom kiča je povezan tudi pojem šunda. Beseda šund izvira iz nemške besede *schund*, ki dobesedno pomeni slaba, ničvredna roba. Nekateri avtorji vztrajajo na razlikovanju med terminoma kič in šund. Ranković (v Božilović 2002, 25) je mnenja, da šund predstavlja »nižjo raven ničvrednosti« od kiča. Avtor kiča poskuša ničvrednost kiča vsaj zamaskirati, v nasprotju s tem pa šund privlači ravno s svojo neposrednostjo. Kič naj bi bil diskreten, šund pa direkten (Ranković v Božilović 2002, 26).

Kič kot kulturni fenomen je predmet mnogih teoretičnih razprav. Številni avtorji se srečujejo s težavami pri definiranju kiča. Beseda je »etimološko nejasna«, zato je kič »zaradi njegovih, deloma subjektivnih, deloma pa časovno pogojenih značilnosti težko natančneje določiti. Vseeno so pa njegove glavne značilnosti nepristnost, pretiravanje v izražanju čustev, patetika, sladkobna gladkost prikazanega« (Viceljo 1993, 5).

Po Božiloviću (2002, 22) so osnovne značilnosti kiča slab okus, plitkost, osladnost in sentimentalnost. Kič se nanaša na vse aspekte človekovega življenja, torej na stvari, stališča, vrednote in vedenjske vzorce. Božilović (2002, 43) poda tudi paleto značilnosti, ki jih različni avtorji pripisujejo kiču, in sicer: neavtentičnost, komercialnost, pasivnost, minljivost, povprečnost, sentimentalnost, eksotičnost, dekadentnost, osladnost, hibridnost, enodimenzionalnost, lepljivost, napadalnost, agresivnost, vsiljivost, totalitarnost, spektakularnost, banalnost, senzacionalnost, zaprtost in dokončnost.

Po Gieszu (1979, 29) so temeljne značilnosti kičastega izdelka konvencionalnost, epigonstvo in manirizem. Za kič so značilne tudi sentimentalnost, penetrantnost in lepljivost, slednja pa izhaja iz tega, da »kiču pri doživljanju nismo konfrontirani, kot pri umetniškem delu, ampak smo pri njem zazibani, z njim izpolnjeni, zavzeti« (Kravanja 2001). Kič je po Gieszu (v Kravanja 2001) osladen, poceni, plitek, neumen, mamljiv in načelno neresničen. »Fundamentalno neresničnost« kiča Giesz pojasni s težnjo človeka k občutkom nečiste vesti in sramu ob imanentnih občutkih naslade. Objekti kiča poleg ekshibicionistične lepljivosti, penetrantnosti, sentimentalnosti, eksotičnosti, patetike, prezasičenosti z razpoloženji, vsebujejo tudi psevdo-vrednosti, »tendence« k dobremu, svetemu, patriotskemu ipd. (po Kravanja 2001).

Glede fenomena kiča sta se izoblikovali dve temeljni stališči. Prvo, antropološko, ki ga zagovarja Abraham Moles (1973), pravi, da je kič star toliko, koliko je stara človeška kultura, in da je inherenten človeku. Drugo stališče zagovarja Gillo Dorfles (1997), ki pravi, da je kič fenomen, ki je nastal v drugi polovici 19. stoletja, torej v obdobju razvoja množične kulture. Božilović se z Dorflesom ne strinja in pravi, da je »množična kultura sicer pogosto plasirala veliko izdelkov, ki jim pravijo kičasti, vendar to ni upravičen razlog za enačenje množične kulture s kičem« (Božilović 2002, 17). Kič je torej star toliko, koliko je stara človeška kultura. »Kič brez človeka ne bi obstajal. Človeku nič kičastega ni tuje. Edino, kar je avtentično, je narava; človek je tvorec vseh kič stvari« (Božilović 2002, 12).

Najbolj pogoste opredelitve kiča izhajajo iz njegove primerjave z umetnostjo, pri čemer umetnost negira kič in obratno – kič izničuje umetnost. V tej interakciji »dobi kič atribut minljivega in umetnost atribut večnega« (Božilović 2002, 44). V vsakdanji rabi se beseda kič uporablja kot sinonim za »parazit umetnosti«, kot slabšalna beseda za slabo umetnost, kvaziumetnost, psevdoumetnost (Božilović 2002, 49). »Kič je notranji sovražnik umetnosti.

Vendar obstaja v vsaki umetnosti kapljica kiča« (Broch v Božilović 2002, 16). Kič je stari in zvesti spremljevalec umetnosti (Petrović 1997, 13). Umetnost je v tem smislu rojstno mesto kiča. Meja med kičem in umetnostjo je zelo zabrisana in jo je težko določiti. Kič se ne nahaja zunaj umetnosti, je vedno v njej ali sta v aktivnem odnosu. Sosedstvo kiča in umetnosti ni nujno nevarno za umetnost (po Božilović 2002, 10-12).

Težave pri prepoznavanju kiča Božilović (2002, 49) strne v treh točkah. Prvič, kič nima univerzalne značilnosti, po kateri bi bil prepoznaven. Estetske sodbe so, seveda, arbitrarne. Prav tako so arbitrarne opredelitve umetnosti. Drugič, umetniško delo ne predstavlja samostojne entitete, temveč je vedno rezultat neke interakcije. Zaradi tega lahko vsako delo dobi na subjektivni ravni dimenzijo kiča. Tretjič, v vsaki umetnosti obstaja vsaj kapljica kiča v smislu konvencionalnosti in želje po zadovoljitvi potrošnika.

Moles kič definira kot odnos in ne kot stvar. »Kič je odnos med človekom in stvarjo in ne stvar sama, je pridevnik in ne samostalni. To je estetski način odnosa do okolja. Umetnost ni stvar, temveč način človekovega odnosa do stvari. Kič ne obstaja v Bogu in Naravi, je vsebovan v človekovem odnosu do okolja. Človek je arhitekt kič-odnosov in kič-objektov« (Moles 1973, 59).

Zanimivo in predvsem izvirno videnje kiča poda tudi češki pisatelj Milan Kundera, ki kič definira kot svet, v katerem se ne govori o dreku³, oz. svet, v katerem se ne govori o tistem, kar imamo za grdo in česar se sramujemo, vendar se mu ne moremo izogniti:

Če so besedico drek v knjigah še donedavno nadomeščale tri pikice, tega vsekakor niso narekovali moralni razlogi. Menda ne boste trdili, da je drek nemoralen! Nestrinjanje z drekom je metafizične narave. Trenutek izločanja je vsakodnevni dokaz za nedostojnost Stvarstva. Ali-ali, ali je drek dostojen (in se potem nehajte zaklepati na stranišču) ali pa smo ustvarjeni na nedostojen način. Iz tega sledi, da je estetski ideal kategoričnega soglasja z bivanjem lahko le svet, iz katerega je drek izobčen in v katerem se vsi vedejo, kot da bi drek ne obstajal. Takšnemu estetskemu idealu se pravi kič (Kundera 1991, 301).

Kič je zapleten, polifunkcionalen in ambivalenten kulturni fenomen, ki je prisoten v vseh aspektih človekovega življenja. Spremljajo ga negativne vrednostne sodbe, zaradi katerih predstavlja sinonim za vse lažno, brutalno in trivialno v kulturi. Kič je vedno surogat umetnosti oz. psevdoumetnost ali psevdokultura. »Po drugi strani je zapeljiv, penetranten,

³ *Drek* kot blato.

oprijemljiv, celo zaželen. Lažni sijaj kiča včasih uspešno kompenzira manko resničnih vrednot. Kič je kot 'zlata rezerva' v vsakdanjiku nepogrešljiv« (Božilović 2002, 198).

Kič ni samo sociološko dejstvo. Lahko govorimo o njegovih antropoloških koreninah in o metafizičnih, psiholoških in drugih aspektih. V tem smislu lahko razpravljamo o nujnosti in večnosti kiča in njegovih nespremenljivih ontoloških značilnostih. Kič je izraz stagnacije in regresa posamezne družbe, upadanja kulture in anomalije vrednot, vendar je hkrati lahko iniciator in regulator tako negativnih kot pozitivnih družbenih sprememb (po Božilović 2002, 37).

Torej, ali je kič negacija (dobre) okusa? Ali je kič »sveta birič« (Kravanja 2001)? Ali gre za predvsem neestetski in kulturno destruktiven pojav? Ali je kič nujno zlo? Dejstvo je, da ob pogledu na »lažno« spoznamo »resnično«, »lepo« je še lepše, če ga postavimo nasproti »grdemu«. Ti občutki se najbolj manifestirajo v umetnosti, v kateri epohalne in stilske spremembe povzročajo spremembe v okusih. Nekaj, kar je bil še včeraj kič, je danes visoka umetnost. Okus ni večna in nespremenljiva kategorija. Predpisi, ki določajo, kaj je estetsko in kaj ne, so vezani izključno na določeno časovno obdobje s prevladujočo ideologijo dominantnega družbenega razreda. Klišejskega in moralizatorskega teoretiziranja kiča je preveč. Kič je povsod okrog nas, je večni spremljevalec umetnosti in ima isto emotivno podlago kot umetnost in ta je – užitek. Kič je torej del vsake civilizacije in kulture ter je kot tak neuničljiv. V tem smislu ga nihče ne more ne eliminirati ne cenzurirati. Kič je nujno zlo. Igrati vlogo krotilca kiča je nesmiselno. Boj proti kiču je Don Quijoteov boj proti vetrnicam. Kot pravi Giesz (1979, 25), tovrstni entuziazem včasih deluje smešno, saj avtor v svojem besu do kiča tudi sam pade v kičasto sanjarjenje o »veliki umetnosti«. Kiča ni potrebno cenzurirati, potrebno ga je sprejeti kot družbeno dejstvo. Kot pravi Božilović (2002, 13): »Kič nekdanj, kič danes in tukaj, kič za vedno«.

3. FOLKLORIZEM KOT DEL MNOŽIČNE KULTURE

3.1. O popularni glasbi

Vse pesmi so ljudske pesmi, nikoli nisem slišal, da bi jih pel konj – domnevam, da je vsa popularna glasba – popularna nekomu.

(Middleton 2002, 3)

Glasbo v produkcijskem smislu delimo na tri glavne skupine: umetno, ljudsko in popularno glasbo. Ta delitev je dovolj splošna, da je prazna.

(Muršič 2000b, 113)

Popularna glasba je razmeroma nov pojav, ki združuje temeljne principe vseh prejšnjih glasb v nove oblike in se večinoma manifestira na prostem trgu (po Shuker v Muršič 2000b, 113). Gre torej za fluidno in nenehno spreminjajočo se kategorijo. Študij popularne glasbe je zapleten in kompleksen, saj gre še za eno izmed področij družboslovja in humanistike, na katerem zlahka zaidemo na »spolzka tla«. V času nenehnega mešanja žanrov in zabrisanih mej med njimi težko najdemo natančno opredelitev popularne glasbe. Govorimo lahko le o skupinah definicij, od katerih ima vsaka pozitivne in negativne strani, prav nobena pa ne bo postala splošno veljavna. Mnogi avtorji uporabljajo izraz »popularna glasba« za glasbo, ki se prenaša elektronsko, torej prek medijev, ki si lastijo zasluge, da je ta glasba sploh postala »popularna« (v smislu široke sprejetosti). Uveljavljen je tudi izraz »zabavna glasba«, vendar gre po Dahlhausu in Eggebrechtu (1991, 62) v tem primeru za zbirni pojem, ki lahko vključuje zelo heterogene zvrsti.

Pred nadaljevanjem je potrebno nekaj prostora nameniti pomenu pridevnika *popularen*. Veliki slovar tujk besedo *popularen* definira kot: »1. splošno znan in priljubljen, kdor uživa zaupanje in naklonjenost, 2. poljuden, lahko umljiv, napisan in razložen v preprosti, splošno umljivi obliki; namenjen in razumljiv najširšim slojem« (Tavzes 2002, 907). Termin izhaja iz latinskega pridevnika *popularis*, ki je nastal iz samostalnika *populus*, kar pomeni ljudstvo. *Popularis* torej pomeni ljudski, značilen za ljudstvo oz. izhajajoč, izvirajoč iz ljudstva.

Kljub začetni nevtralnosti je termin *popularen* spreminjal svoj pomen skozi zgodovino. Od renesanse dalje je s strani »učene umetnosti« beseda pridobivala slabšalni prizvok oz. pomen tistega, »kar je v zvezi z najnižjimi sloji«. Romantika je aktualizirala pomen popularnega kot »ljudskega« in ga v skladu s kultom ljudskega osvobodila slabšalnega prizvoka. V sodobnosti našteva Rudolf Schenda (Hladnik 2003) naslednje pomene popularnega: 1. obče, splošno, 2. priljubljeno, 3. množično razširjeno, 4. ceneno, 5. razumljivo (za kar ni potrebna velika inteligenca ali napor).

Analogno Schendi bi lahko bila popularna glasba definirana kot priljubljena, množična razširjena, cenena, lahka ali površna. Vendar tako kompleksnega področja ni možno opredeliti z omejujočo analogijo. Po Hesmondhalghu in Negusu (2002, 1) mora biti področje študija popularne glasbe interdisciplinarno in vključevati številna področja preučevanja, kot so muzikologija, medijske in kulturne študije, sociologija, antropologija, etnomuzikologija, folkloristika, psihologija, socialna zgodovina in kulturna geografija.

Richard Middleton (2002, 4) navaja štiri tipe definicij popularne glasbe, ki jih je že leta 1985 opredelil Birrer. Prva skupina definicij, normativne definicije, sloni na arbitrarnih kriterijih in popularno glasbo označi za inferiorni tip glasbe. Drugi tip definicij so negativne definicije, ki imajo popularno glasbo za glasbo, ki ne sodi v nobeno drugo zvrst (npr. zvrst resne glasbe ali folka). Niti ta tip definicij ni ustrezen, saj je zelo težko določiti meje med posameznimi zvrstmi glasbe. Za mnoga dela resne glasbe sta namreč značilni enostavnost in repetitivnost, ki sta ponavadi pripisani popularni glasbi. Tretja skupina definicij – sociološke definicije – zatrjuje, da je popularna glasba tip glasbe, ki je nujno povezan z določenim družbenim razredom, ki jo proizvaja oz. za katerega se proizvaja. Vendar tipi glasb in praks nikoli ne morejo biti vsebovani samo v določenih socialnih kontekstih prav zaradi družbene mobilnosti in fluidnosti razredov. Polje glasbe in razredne strukture ne moreta biti zreducirana eden na drugega. Četrta skupina definicij – tehnološko-ekonomske definicije – popularno glasbo definira kot glasbo, ki jo »razširjajo« množični mediji za/na množičnem trgu. Niti ta tip definicij ni zadovoljiv, saj so metode množičnega razširjanja zaobjele vse zvrsti glasbe (npr. množična distribucija plošč Čajkovskega, ki naj bi sodil v polje resne glasbe). Prav tako je lahko popularna glasba »distribuirana« po ne-množični poti: na koncertih, privatnih zabavah itd. (po Middleton 2002, 4).

Nobeden izmed pristopov torej ni popolnoma zadovoljiv, saj ostre meje med resno in popularno ter popularno in tradicionalno glasbo ne obstajajo več. Popularne glasbe ne moremo več ločiti kot rezidualne kategorije, ki se nanaša na tisto, kar ostane, ko odvezamo art in folk glasbo (po Hesmondhalgh in Negus 2002, 2).

Za prototip industrije zabavne glasbe velja popevka ali šlager, ki ji pripisujejo (negativne) značilnosti »lahke« glasbe⁴. Gre za zelo vrednostno nabit pojem, saj se »lahki glasbi« implicitno v nasprotje postavlja »težka« oz. »resna« glasba, ki naj bi veljala za »superiorno«, »kvalitetnejšo«, »večvredno«. Na tem mestu je smiselno zastaviti vprašanje, kaj sploh je »dobra« glasba. Kdo določa kriterije in ustvarja meje med »dobro« in »slabo« glasbo? Ali lahko sploh racionalno posplošimo estetske kategorije in določene produkte popularne kulture označimo za kulturne dobrine »nižjega tipa«? Relativistično stališče podaja kratek in jasen odgovor: ne. Estetske kategorije so namreč vedno plod določenega družbenega, kulturnega in političnega konteksta, predvsem družbene moči, in se uveljavljajo skozi modernistični, larpurlartistični diskurz, ki je dominanten v kulturni politiki (v šolskem sistemu, kritiki in teoriji umetnosti) in ki okus nižjih slojev postavi v kontekst kiča.

⁴ Po Čeliku (1981, 255) so osnovne značilnosti popevke standardizacija (tekstovnih sporočil, metričnih in harmonskih temeljev, vezanost na določeno obliko plesa), simplifikacija (poenostavljanje glasbe in besedila za čim večjo dostopnost in sprejetost), psevdoindividualizacija (vzbujanje iluzij, da se besedilo popevke nanaša prav na izkušnje in težnje konkretnega poslušalca) in modnost oz. kratka popularnost. Matjaž Barbo pa zapiše: »Neobremenjujoča glasba zlahka najde v hrupnem onesnaženju okolja pot do ušes, ki so že odvisna od hrupa in ki potrebujejo čim manj moteče, pa vendar stalno draženje živčnih končičev, še posebej, če za razčlenjevanje slišane ni potreben miselni napor, znanje, glasbeno zavedanje« (Barbo 1994, 48).

3.2. O ljudski glasbi in njenih priredbah

Ljudstvo: kolektivno ime, ki ga je težko opredeliti, saj ima glede na kraj in čas ter na naravo oblasti različen pomen.

(L'Encyclopédie v Leydi 1995, 169)

Razlikovanje med ljudskim in umetnim je samo navidez enostavno. Pravzaprav se zatakne že pri terminu *ljudski*. Pridevnik *ljudski*, ki se nanaša na ljudstvo, sodobne etnologije ne zadovoljuje prav zaradi omejenosti pomena besede *ljudstvo*. Pojem naj ne bi zajemal ljudstva celostno, temveč le njegov kmečki sloj (prim. Ramovš 1980). Glede na to, da se niti izrazi *etnična*, *narodna*, *folklorna* ali *tradicionalna* glasba niso obnesli, etnologija pa svojih pogledov še ni razčistila, ostajam pri terminu ljudska glasba, sicer s popolnim zavedanjem o njegovi problematičnosti.

Sedma Konferenca Mednarodnega sveta za ljudsko glasbo je leta 1954 v Saõ Paulu postavila naslednjo definicijo ljudske glasbe:

Ljudska glasba je tista glasba, ki se je preko mnogo generacij podrejala procesu ustnega prenašanja. Na ta način je bila, kot izdelek evolucije, odvisna od treh glavnih dejavnikov:

- kontinuitete, ki veže preteklost s sedanostjo,
- variacije, ki temelji na ustvarjalnih impulzih posameznika ali skupine, in
- selekcije družbene skupnosti, ki določa obliko, v kateri ljudska glasba živi naprej (Lukić 1975, 133).

Pričujoča definicija ne vztraja na neznanem avtorstvu, zato je uporabna tudi za glasbo, katere avtor je znan, vendar je v procesu kolektivnega sooblikovanja ponarodela. Proces sooblikovanja s strani družbene skupnosti je bistvenega pomena, saj ravno to da glasbi ljudski značaj. Zmaga Kumer k temu dodaja, da »ljudska pesem ustreza po vsebini, jeziku, mišljenju in čustvovanju, ki ga razodeva, širokim množicam, iz katerih je izšla, je torej ljudska po nastanku in po značaju« (Kumer 1988, 82).

S pojmom ljudske glasbe je povezanih več pojmov in sicer: tradicionalna, folk in etno glasba. Enciklopedija glasbe tradicionalno glasbo definira kot glasbo, ki je »tako stara, da je njen vir že zdavnaj pozabljen« (Barry 2004, 228). V isti je zapisano tudi: »Pomen folk glasbe je drugačen v vsaki deželi. V svoji najčistejši obliki je to naraven izraz ljudstva, zato najbolj naraven in organski žanr nasploh, najsi gre za afriška plemenska narekovanja, ceremonialne pesmi severnoameriških Indijancev ali staroangleške plodnostne obrede« (Barry 2004, 222). Uporaba besed »organski«, »naraven« in besedne zveze »najčistejša oblika« meji na rasistični diskurz, ki je potreben kritike. Omenjeni diskurz domneva, da je narod oz. etnija naraven pojav, ki je vezan na nekaj organskega (kri, zemljo ipd.). Tukaj moram izraziti svoje nestrinjanje, saj je narod politična in ne naravna kategorija, in nastane z zavestjo o pripadnosti.

Etnična glasba naj bi bil nadomestni pojem za problematični pojem *ljudska glasba*. Predvsem označuje »glasbo, ki je povezana z določeno skupino ljudi v podobnem geografskem, družbenem in političnem okolju« (Baš 2004, 113). V širšem pomenu lahko zajema vso glasbo, ki jo izvajajo pripadniki določene etnične skupnosti, ne glede na žanr, v ožjem pomenu besede pa zajema samo tradicionalne glasbene zvrsti nekega naroda (ljudstva) in tiste sodobne zvrsti, ki se na kakršen koli način navdihujejo pri tradicionalnih. Uredniki in publicisti uporabljajo izraz etno glasba (po Baš 2004, 113). Gre za zelo širok pogled, iz katerega lahko na swing ali salso, ki sta zelo razširjena in priljubljena na Slovenskem, gledamo kot na slovenska etnična plesa, na glasbo Romov, živečih na Slovenskem, pa kot na slovensko etnično glasbo.

V kontekstu z ljudsko glasbo se pojavljata tudi termina svetovna glasba (*world music*) ali glasbe sveta (*musics of the world*). Po Muršiču (2000b, 111) gre za eno izmed »še vedno aktualnih modnih muh v neskončnem nizu tržnih pogruntavščin«. Pojem je po Muršiču (prav tam) sporen že v angleškem izvorniku, nič manj konotirana nista niti slovenska prevoda. Zasilno ustrezen slovenski prevod bi bil kvečjemu *glasbe sveta*, saj približno zaobjema popularno glasbeno produkcijo tudi v globalnem, ne le v regionalnem ali lokalnem okviru (po Muršič 2000b, 112).

Pojem *world music* je nastal iz čistih komercialnih vzgibov in sicer okrog leta 1987 v nekem londonskem lokalu, kjer naj bi se distributerji plošč pogovarjali o posebnem predalčku, kjer bi lahko razstavili glasbo, ki ne sodi v žanre pop, rock, klasične in tradicionalne glasbe. Na

angleško govorečem področju uporabljajo tudi termina *ethno-pop* ali *world beat*, ki sta prav tako komercialnega izvora, vendar nimata enakega pomenskega polja kot prevladujoči termin *world music* (Muršič 2000b, 112). Vsekakor pa gre pri terminu *world music* za »predal« oz. »odlagališče« zelo raznolikih glasbenih vsebin: od kmečke glasbe s Sardinije do sestavov, kot sta na Slovenskem Katalena ali Terrafolk.

3.3. Folklorizem – »nezakonski otrok« folklore

Ljudska umetnost, ko je izgubila primarno funkcijo, je postala eksotična, zanimiva, inspirativna. Ljudska umetnost se spreminja v posest novega zbiratelja.

(Stanonik 1990, 31)

Folklorizem je po opredelitvi iz Slovenskega etnološkega leksikona (Baš 2004, 131) »neprava, drugotna folklor ali folklor iz druge roke; družbeno-kulturni pojav, ki največkrat že pozabljene oblike ljudske kulture (plese, pesmi, glasbo, šege in dr.) oživlja kot znanstveno rekonstrukcijo ali pa so te vključene v različne javne prireditve«. Za folklorizem je značilno, da folklor živi izven svojega primarnega okolja, ki je izvorno in avtohtono, in ima na tak način drugo funkcijo. Preseljena je v sekundarno okolje, kjer je njen, izvorno z lokalno pripadnostjo povezan socialni in simbolni pomen prenesen na širšo pokrajino ali celo na narodno raven. »V vsakem primeru je folklorizem nekaj hibridnega, torej nečistega v smislu strukture, mešanica naravnega in umetnega« (Stanonik 1990, 20). »Folklorizem je zavestna aplikacija folklore« (Toelken v Stanonik 1992, 675).

Ime in pojem folklorizma je v etnologijo uvedel nemški etnolog Hans Moser. S terminom *folklorismus* je opredelil predvsem negativno plat pojava, ki ga je mogoče opredeliti kot »ljudsko kulturo iz druge roke« (po Stanonik 1990, 20). To je najbolj znana in splošna definicija folklorizma in po Stanoniku (1990, 20) tudi »izrazito nemško obarvana«.

Folklorizem izbira iz zaloge tako pretekle kot navzoče tradicijske kulture in izloča samo nekatere elemente, atraktivne⁵ zaradi artistične forme ali emocionalne vsebine. Izbrani elementi se sprva podajajo v bolj ali manj avtentični obliki, potem pa se spreminjajo, reinterpreterajo, reciklirajo zaradi zadovoljevanja estetskih ali drugih potreb. Pri tem so iztrgani iz svojega avtentičnega okolja, pogosto tudi ločeni od nosilcev in nastopajo le v specialno izbranih položajih (po Burzsta v Stanonik 1990, 23-24). Folklor je ozko povezana z življenjem določene skupnosti, je »ogledalo njenih življenjskih naravnosti«, medtem ko je folklorizem »socialno-kulturno gibanje, ki izrabi le določene folklorne sestavine, odrezane

⁵ Upoštevati moramo arbitrarnost pri določanju kriterijev atraktivnosti (op. a.).

od okolja, kjer so rasli, in od družbenih plasti, ki so jih gojile« in jih postavi v novi kontekst (Stanonik 1990, 22).

V sodobnosti se folklorizem največkrat pojavlja v glasbenih in plesnih priredbah na odrih in prireditvah, v množičnih medijih, s čimer postaja del zabave in množične kulture, deloma pa še ohranja pomen za lokalno (razmejevalna funkcija folklorizma) ali etnično identiteto (združevalna funkcija folklorizma) (Baš 2004, 131-132). Ker je namenjen najširšemu krogu uporabnikov in se proizvaja bolj ali manj »serijsko«, ga dojemajo kot del množične kulture, v kateri naj bi bila proizvodnja »rutinirana, standardizirana, repetitivna operacija, ki ustvarja nezahtevne kulturne izdelke in vsiljuje standardizirano, odtujeno in pasivno potrošnjo« (Bulc 2004, 37). Avtorji so do pojava radikalno kritični: »Sprejemalci so zaradi javnih sredstev precej pasivna sestavina. Pasivnost je ena od največjih pomanjkljivosti tega načina širjenja ljudske kulture, ker vodi k nivelizaciji, izravnavi okusa« (Bagatyrev in Jakobson v Stanonik 1992, 676). »Deloma iz nevednosti, deloma, da strežejo ljudskemu okusu, delajo za kič ... In jo pohlepni gospodarstveniki in častilakomni lokalni veljaki na lastno pest uporabljajo kot nekakšno atraktivno sredstvo za privabljanje strank različnih profilov, pri čemer so turisti najbolj na očeh« (Antonijević v Stanonik 1992, 676).

Pojem kulturne industrije sta l. 1947 uvedla Adorno in Horkheimer. S to besedo sta nadomestila besedo množična kultura. Želela sta pударiti, da ne gre za nekaj spontanega oz. iz množice same nastajajočo kulturo, temveč za popolnoma načrtno produkcijo za množično uporabo izdelanega blaga. Kultura/umetnost še zdaleč ni neodvisna od industrije in trga, »saj naj bi bil način, na katerega so izdelki proizvedeni, popolnoma analogen sistematičnemu procesu, ki ga industrija uporablja za proizvodnjo velikih količin potrošnih dobrin« (Bulc 2004, 36). »Industrijski način proizvodnje je prešel tudi na umetniške prakse« (Bulc 2004, 37). Kulturni izdelki, tako kot vsi ostali, nastajajo po ustaljenih, racionaliziranih, organizacijskih procedurah, pri čemer je glavno vodilo želja po dobičku. »Kulturna industrija naj bi – nič drugače kot druge industrijske panoge – izkazovala značaj tekočega traku« (Bulc 2004, 37).

Ali je možno koncepta množične kulture in kulturne industrije aplicirati na pojem folklorizma? V določeni meri da. Folklorizem kot aranžirana, prečiščena in predelana folklorna snov po subjektivnih in selektivnih kriterijih o avtentičnosti, pristnosti in atraktivnosti predstavlja precejšnji del današnje kulturne industrije predvsem zaradi svoje

zabavne, razvedrilne funkcije in prilagajanja množičnemu trgu. Iz tega vidika sta tudi žanra narodno-zabavne glasbe in t. i. slovenskega turbofolka čista glasbena folklorizma za množično rabo, o čemer bom spregovorila v poglavjih, ki sledijo.

Glasbeni folklorizem velja za najbolj razširjeno obliko folklorizma. Gre za predstavitev določenega folklornega pojava (glasbe, plesa, petja) v neavtentičnem okolju, kjer je pojav pod vplivom vedno večje stilizacije in modernizacije oz. posodabljanja posameznih vokalnih, instrumentalnih in plesnih pojavov, katerih nosilci so lahko še zmeraj iz okolja, kjer je pojav obstajal ali še vedno obstaja v svoji prvotni obliki. Funkcija omenjene oblike vedno bolj prehaja iz politično-narodnostne v zabavno-turistično, čeprav jo navzven nenehno spremlja sloves kulturne funkcije. Izvajanja oblik glasbenega folklorizma se lotevajo amaterske, polprofesionalne in že profesionalne skupine (po Stanonik 1990, 31-34), kar pogosto povzroča stereotipne predstave o tem, kaj je za določen narod specifično, tradicionalno, avtentično. Slednje bi lahko utemeljili s t. i. »oberkreinerstvom«, ki je po zaslugi narodno-zabavnih ansamblov postalo sopomenka »slovenskosti« tako v Sloveniji kot v tujini. Gre seveda za konstrukcijo »slovenskosti« skozi simbole, ki jih reproducira narodno-zabavna glasba in ki so vezani izključno na vas oz. na alpski del slovenske identitete in zvočne zgodovine. Več o tej problematiki bom spregovorila v poglavju o narodno-zabavni glasbi.

3.4. »Nova narodna glasba« kot surogat ljudske glasbe

Glasbeni folklorizem je po Moserju (v Stanonik 1990, 20) krovni pojem za dvoje. Prvič, označuje splošno naraščajoči interes za ljudsko in vse njegove rezervate v realnem življenju, in sicer tedaj, ko je ta način življenja v očitnem upadanju zaradi okrepljenih teženj po splošni civilizacijski izravnavi vseh družbenih skupin oz. plasti. V takem mejnem položaju se do sestavin preteklosti kaže določena ambivalenca, saj jih uporabniki praviloma niso pripravljene ohraniti ali na novo sprejeti (kadar jih umetno oživijo) v zares avtentični obliki, ampak prirejene svojim interesom, ki jim jih kroji nostalgija za okoljem, ki so ga zapustili (pogled nazaj), ali dobiček (pogled naprej) (po Moser v Stanonik 1990, 20). Temu je priča tudi sodobna množična glasbena produkcija, v katero je treba prišteti nekakšno revitalizirano ali kar novodobno varianto ljudskega godčevstva (»etno« oz. »folk revival«) (po Muršič 1994a, 22). »Po eni strani se lahko na posrečen način prirejena tradicionalna skladba ali pesem v novi preobleki zasidra med ljudmi, čeprav zunaj prvotne funkcije – z modernizacijo pa seveda dobi novo funkcijo, po drugi strani pa tradicionalno zvočnost nespretni šušmarji potopijo v kič« (Muršič, 1994c, 22).⁶

Pri obravnavanju tega novodobnega pojava vračanja k domačemu, ki ga Katarina Juvančič (2003) imenuje kar »novodobna ljudskost«, bi zopet rada opozorila na problematičnost uporabe izraza »narodni«. O ljudstvu danes ne moremo več govoriti. Govorimo lahko o narodu in naciji. Vse, kar je ljudsko, ima svoje pokrajinske specifičnosti in kaže na regionalnost, narodno pa kaže na integriranost. Jemati elemente ljudskega in jih posploševati na raven celotne nacije je problematično. »Vedno pa je nevarna predvsem uporaba elementov ljudske kulture (ali regionalnih kultur) v polju 'narodnega'. Kot kuge se je treba izogibati vsem banalizacijam, kičastim preoblekam, stereotipnim predstavam, še posebej tistim, ki bi kulturno dediščino forsirale zaradi rasističnih oz. nacionalističnih potreb; to pa je stvar premisleka v drugačnih okvirih« (Muršič 1994c, 23). Ljudska kultura je bila nekoč značilna za kmečki del prebivalstva, v določenem zgodovinskem trenutku (v trenutku narodnega obujanja) je postala »narodna«, vezana na »obče narodnostno« in ne slojno entiteto. »Ljudska glasba je dobila povsem nov 'vmesnozgodovinski' pomen enega od temeljnih označevalcev 'narodove biti' ... « (Muršič 1994c, 22).

⁶ Muršič, ki kot kulturni antropolog zagovarja znanstveno distanco in nespuščanje v estetske sodbe, ki so arbitrarne in odvisne od posameznika, na tej točki opleta z vrednostnimi sodbami. Ne morem se strinjati z njim.

Ljudska glasba prihaja iz ljudstva in za ljudstvo, »novokomponirana narodna glasba« pa je glasba, ki prihaja od zunaj, izven ljudstva in je namenjena za ljudstvo, za narod, za množice, za »folk« (prim. Denisoff 1969). Kogoj (v Muršič 1994a, 22) pravi: »Kar se često govori in misli o komponiranju v narodnem tonu je vse nesmiselno, kajti umetnost, ki hoče biti ljudsko-narodna, mora imeti v sebi nagnjenja in misli, ki so za ljudsko-narodno pesem značilne, torej elemente, ki so tam doma, kjer umetnost nastaja.«

Juvančičeva (2003, 12) zapiše, da so v Sloveniji od petdesetih let prejšnjega stoletja novodobno »ljudskost« povezovali z lokalnimi narodno-zabavnimi ansambli, ki so

ponovno opevali »slovenskost« z reprodukcijo tako imenovanih narodnih simbolov, med katerimi so najpogostejši narodne noše, nageljni, bukolična idila lepe krajine, posejane z ličnimi hišicami narodnega tipa in malimi cerkvicami, družinske radosti ter favoriziranje vinogradništva in vinskih hramov. Mladinska kultura in subkulture se s takšno »trivialnostjo« niso nikoli zares sprijaznile ... predvsem zaradi mešanja politike v ljudsko umetniško izraznost ter poistenja ljudskega z 'narodno-zabavnimi frajtonarcami', niso našle oprijemljive kulture identitete, ki bi bila dovolj samokritična, da bi zadostila kriterijem popularnih godb.

Vse to je po Juvančičevi povzročilo »odmik mlajše generacije od kičastih in potvorjenih folklorizmov na eni ter glasbenega narodnjakarstva na drugi strani...« (prav tam). Tudi Juvančičeva podlega estetskemu vrednotenju narodno-zabavne glasbe in uporablja besede, kot so trivialno in kičasto. Menim, da ni problem v trivialnosti ali ne-trivialnosti besedil omenjenega glasbenega žanra, temveč v njegovi selektivnosti in ustvarjanju stereotipnih predstav o slovenskosti in tistem, kar je »naše«, »izvirno slovensko« in »narodno«.

Debata o tem, ali lahko narodno-zabavna glasba ali kateri koli drugi množični glasbeni pojav, ki se pri svojem ustvarjanju sklicuje na podobnost z ljudsko ustvarjalnostjo (enostavnost in razumljivost besedil, spevnost melodij, množičnost, dostopnost, popularnost/prepoznavnost, ponarodelost), v sodobnosti nastopi kot surogat ljudske glasbe, teče že dolgo. Določene vzporednice med množično in ljudsko glasbo je vsekakor mogoče povleči. Tudi izvirne pesmi so bile namreč v nekem trenutku komponirane in avtorske. To se ni zgodilo v studiu; za rojstvom pesmi niso stali producenti, menedžerji, tonski tehniki, aranžerji, pisci besedil in ostala kopica ljudi, ki danes sodeluje pri ustvarjanju enega izdelka popularne glasbe. Na poroki, veselici ali katerem koli drugem socialnem dogodku, kjer se je plesalo in pelo, je

nekdo v trenutku spesnil pesem. »Ljudstvo« jo je sprejelo in vzelo za svojo. Do današnjega časa so se uspele ohraniti le tiste pesmi, ki so bile sposobne vzpostaviti stik z zdajšnjimi generacijami. V človekovi zavesti se ne ohrani vse. Ostane samo tisto, kar je v določenih kulturnih okoljih nekemu bližje. Mnoge novokomponirane pesmi so že pozabljene. Vrtele so se samo toliko časa, kolikor so se lahko, verjetno zato, ker so jih podpirale diskografske hiše in radijski programi. Ko pa se propagandni stroj enkrat ustavi in svoje delovanje usmeri na neko drugo stvar, na drug hit, v drugo smer, takrat vse tisto, kar je bilo lansirano in česar »ljudstvo« ni sprejelo, nedvomno propade. Slednje me pripelje do naslednjega poglavja, v katerem razmišljam prav o omenjenih vzporednicah med naravo množične in ljudske ustvarjalnosti.

3.5. Množična glasba kot nova ljudska glasba

Po Muršiču (1994a, 23) je nekatere elemente načina delovanja sodobne popularne glasbe oz. glasbe iz sfere množične tržne produkcije mogoče primerjati z nekaterimi »proto« tržnimi elementi iz preteklosti (kramarska pesem; prodajna pesem, natisnjena na pesemskih letakih, ki so se prodajali na sejnih): »Ne morem se upreti skušnjavi, da ne bi primerjal početja ljudskih godcev – igrcev – s tem, kar počnejo sodobni pop pevci in rockovski glasbeniki, da bi dosegli 'želeni učinek', počnejo vse to, kar so nekoč počeli igraci« (Muršič 1994b, 22).

Temeljni moment ljudske kulture je načelo ohranjanja in spreminjanja na podlagi ustnega izročila (velja za pesmi in glasbo, ki se prenašajo po sluhu, ne prek not). Ustni medij je torej tisti, ki je ljudsko pesem in glasbo ohranjal skozi preteklost. Muršič (1994b, 23) zastavlja vprašanje, ali bi bilo mogoče, če sprejememo tezo o ključni značilnosti ljudske kulture, razumeti radio in televizijo metodološko kot ustna medija. Zagovarja tezo, da je treba sredstva množične reprodukcije zvoka vsekakor upoštevati kot sodoben, medij za prenašanje tradicije (po Muršič 1994b, 23). »Spekter relevantnih glasbenih dejavnosti sedanjega trenutka je mogoče potegniti od muzejev do glasbene televizije (MTV). To je tudi polje, na katerem je danes mogoče srečevati glasbo, ki bi ji lahko (seveda v neortodoksnem smislu besede) rekli ljudska, v sodobnem funkcijskem okolju torej množična, glasba, ki je posamezne skupine prevzemajo za svojo, ker čutijo po njej potrebo« (Muršič 1994a, 22). »Radio in televizija sta tako ohranila marsikatero pesem« (Muršič 1994a, 22). Iz tega etnomuzikologi nikoli ne sklepajo, da bi lahko množično glasbo (samo po sebi) imeli za sodobno folkloro, ker pač ostaja v okvirih ožjega (varnega) določevanja pojma ljudske glasbe. Povezave med množično in ljudsko glasbo se zabrišejo v aktivni ustvarjalni fazi (po Muršič 1994b, 23).

Vendar je ustna folklorna pevska scena danes možna samo v nekaterih ozkih kulturnih skupnostih, na nacionalnem ali vsaj teritorialnem nivoju pa je tega vse manj (po Muršič 1994b, 23). Kljub temu ima množična glasba veliko posredniško moč; ljudska in množična glasba se ne bosta nikoli zlili v eno (Muršič 1994b, 22).

4. NARODNO-ZABAVNA GLASBA KOT PRODUKT POPULARNE KULTURE NA SLOVENSLEM

4.1. »Domačo« glasbo v vsako hišo⁷ ali razvoj narodno-zabavne glasbe na Slovenskem

Narodno-zabavna glasba je pomemben sodobni pojav glasbene kulture, ki od druge polovice 20. stoletja vpliva na vsakdanjik najrazličnejših družbenih skupin v Sloveniji. Gre za glasbeni pojav, gibanje, ki je odmevno poseglo v mednarodno prepoznavnost Slovenije. Pojav je v petdesetih letih dosegel takšne razsežnosti, da narekuje posebne načine oblačenja izvajalcev, pojmovanja kulinarike, posebne tipe prireditev, festivalov, izbrane programe na radiu in televiziji ter posebne načine obnašanja (po Bogataj v Sivec 1998, 13).

Slovenski etnološki leksikon (Baš 2004, 357) žanr definira kot »avtorsko glasbo, delno zapisano v duhu ljudskega glasbenega izročila«, narodno-zabavno pesem pa kot »po besedilu in melodiji umetno pesem, ki jo pejejo pevci narodno-zabavnih ansamblov⁸ po 2. svetovni vojni kot nadomestek za ljudsko«. Narodno-zabavna pesem naj bi po slogu besedila in melodiji poskušala posnemati ljudsko (ne vedno uspešno) (Baš 2004, 358).

Skovanko *narodno-zabavna*⁹ (vred s kratico NZ) je uvedel Janez Bitenc, tedanji urednik na Radiu Slovenija, zato da bi to tovrstno glasbo ločil od ljudske glasbe, ki je bila označena s črko N¹⁰ (po Sivec 1999a, 4). Za narodno-zabavno glasbo so v rabi tudi besedne zveze »domača glasba«, »narodna glasba«, ali slabšalno »goveja muzika«, »govedina«, »kmečka muzika«. Slednji izrazi izvirajo iz okolij, v katerih te glasbe ne poslušajo in jo odklanjajo.

⁷ Del naslova prevzemam od Cvetka (2007, 42).

⁸ Za pomen francoske besede »ensemble« se je na Slovenskem uveljavil poseben pomenski odtenek, ki označuje glasbene zasedbe, ki igrajo narodno-zabavno glasbo. Povprečni Slovenec bo pomislil ravno na tovrstno glasbo, ko bo slišal govoriti o ansamblih (Kumer 1978, 365). Ferbežarjeva (1995, 332) je proti uporabi besede brez pridevnika narodno-zabavni, saj je ansambel lahko katerakoli skupina, glasbena zasedba, tudi plesna skupina.

⁹ V literaturi je zaslediti tudi *narodnozabavna* ali *narodno zabavna*. Obe rabi sta napačni, saj gre za priredno zloženko, ki je nastala iz pridevnikov *narodna* in *zabavna*. Pravilno je torej *narodno-zabavna* (glej Toporišič 2003, 59, 919). Izraz dosledno uporabljam v celotnem diplomskem delu. Zapisovanje v obliki priredne zloženske zagovarja tudi Ina Ferbežar (1995).

¹⁰ Izraza *narodna glasba* in *narodna pesem* sta nekoliko zastarela. Po 2. svetovni vojni sta ju zamenjala bolj »strokovna« termina *ljudska glasba* in *ljudska pesem* (po Kumer 1996, 9).

Narodno-zabavna glasba se »navazuje na lokalno glasbeno tradicijo in se zgleduje po sodobnejši pop glasbi; je del etno-popa« (Sivec 2002, 274). Za njen razvoj v Sloveniji in sosednjih deželah, kamor se je širila v naslednjih desetletjih, imajo veliko vlogo mediji (v začetku zlasti radio, kasneje pa tudi druga zabavnoglasbena industrija), saj so omogočali množično produkcijo in stalno prisotnost v kulturi in načinu življenja ljudi (po Sivec 2002, 294).

Po Cvetku (2007, 52) sta glavni značilnosti narodno-zabavne glasbe opuščanje domače instrumentalne tradicije (v prvi vrsti vključevanje pevcev v instrumentalni sestavi¹¹ in nategovanje sicer značilnega neenakomernega ljudskega ritma na kalup polke in valčka)¹² in avtorsko ustvarjanje »nove« muzike – novih oblik, nove zvočnosti in obvezne prepoznavnosti, vendar vse z določenim priokusom »domačnosti«. Prav ta kombinacija komponent inovacije in domačnosti je postala »garant finančne uspešnosti narodno-zabavne glasbe doma ter zaščitni znak domače glasbeno-zabavne industrije kot izvoznega blaga« (Cvetko 2007, 52).

Žanr narodno-zabavne glasbe ni nastal čez noč. Njegovemu pojavu so botrovali številni dejavniki, izmed katerih je najbolj pomemben vzpon radia med obema vojnoma. Čeprav Sivec (1998, 1999a, 1999b) kot obdobje nastanka narodno-zabavne glasbe navaja letnico 1953, ko je ustanovljen Gorenjski kvartet, ki se je pozneje preimenoval v Kvintet oz. Ansambel bratov Avsenik, reči še zdaleč niso tako preproste. Zgodovina glasbe je namreč »kompleksna in nepredvidljiva dialektika posameznikov in posameznic ter učinkov vsakokratnega spleta 'objektivnih' (podedovanih in sproti spreminjajočih se) družbenih okoliščin« (Muršič 2000a, 148). To pomeni, da nastanku določenega produkta popularne kulture, v tem primeru glasbenega žanra, vedno botrujejo družbene okoliščine in vzpon določenega medija kot nosilca tega produkta.¹³ Tako je narodno-zabavna glasba neposredno povezana z vzponom radia in s številnimi drugimi dejavniki in nikakor ni mogla biti »izmišljena« leta 1953. Sivec (1998, 17) celo meni, da žanra brez radia sploh ne bi bilo.

¹¹ Slovenska ljudska pesem je bila vedno peta brez glasbene spremljave. Izjema so kola, ki so v razširjena v Beli krajini in so dediščina tamkajšnjih Uskokov (prim. Ramovš 1980).

¹² Kumerjeva »zaslugo« za uveljavljeno mnenje, da sta polka in valček edina slovenska ljudska plesa, da je prevladujoča pesemska oblika slovenske ljudske pesmi rimana štirivrstičnica in da razen 2/4, 3/4 in 4/4 takta na Slovenskem ni zapisanih drugih ritmov, pripisuje ravno dokaj poenotenemu sporedu narodno-zabavnih ansamblov (Kumer 1978, 376).

¹³ Tako so bili za razvoj ljudske oz. popularne glasbe ključni glasbeni tiski in pesemski lepaki, pojav fonografske plošče leta 1897 pa označi začetek obdobja »prenašane« ali »posredovane« izkušnje glasbe. Konzervacija in reprodukcija zvoka omogočita intenzivne etnomuzikološke raziskave (po Muršič 2000a, 153-154). Gramofonska plošča popularizira jazz, radio country, zvočni film pa big band in evergreene (Muršič 2008).

Začetek razvoja narodno-zabavne glasbe v slovenskem prostoru torej sega v obdobje pred 2. svetovno vojno. Leta 1928 je bila ustanovljena radijska postaja Radio Ljubljana, tretja po vrsti v Evropi. Radio Ljubljana je v skladu s parolo »domačo glasbo v vsako hišo« (Cvetko 2007, 42) dnevno vabil k sodelovanju klasične glasbenike, pa tudi različne godčevske skupine, harmonikarje in ljudske pevce s celotnega slovenskega etničnega ozemlja, ki so ponavadi nastopali na vaških veselicah in svatbah. Sprva so vsi gostje na radiu igrali in peli v živo, šele pozneje so začeli snemati.¹⁴ Godčevske skupine so igrale tako, kot so znale. Nekateri so začeli igrati tudi svojo glasbo, ki se je zgledovala po ljudski, vendar je vsebovala močno avtorsko komponento, po kateri so se lahko ločili od drugih.

Prav te godčevske skupine, godce posameznike in pevce, ki so v radijskih oddajah igrali in peli ljudske pesmi, pozneje tudi v lastnih priredbah, lahko štejemo za predhodnike narodno-zabavne glasbe. Prelomnica se je zgodila takrat, ko so bili ljudski godci, ki so do takrat predstavljali del vsakdanjega življenja in praznikov na podeželju, postavljeni pred radijski mikrofoni. Zgodil se je miselni in funkcijski preskok, saj godec ni več igral za ples, temveč za poslušalce. Njegovo občinstvo se je iz aktivnega spremenilo v pasivno.

Ivan Sivec (1998, 18) kot predhodnike narodno-zabavne glasbe izpostavlja naslednje zasedbe in posameznike: Avgusta Stanka, virtuozna kromatični harmoniki, zasedbo Vaški kvintet, vokalni kvartet Fantje na vasi, moški pevski duet Božo in Miško, ženski pevski duet Rezika in Sonja, šolano pevko Danico Filipič in pevca Franca Korena (kasneje sta bila duet v Ansamblu bratov Avsenik), zasedbo Beneški fantje in ostale izvajalce, ki so nastali okrog leta 1951 (Slovenski oktet, kvartet Do, Tone Kozlevčar).

Avgust Stanko je na Radiu Ljubljana prvič nastopil leta 1930, ko je požel pravi uspeh (Sivec 1998, 19). Stanko sicer ni igral lastnih skladb, so pa njegove priredbe ljudski pesmi, koračnice in marši bili zelo popularni pred 2. svetovno vojno in po njej. Etnomuzikolog France Marolt ga je označil za »pravega ljudskega vižarja« (Sivec 1998, 20). Stanko se je na slovenski glasbeni sceni obdržal več kot petdeset let, kar je uspelo le redkim. O njegovem talentu in

¹⁴ Nekateri skupine so snemanje svoje glasbe/petja strogo zavračale. Pevska zasedba Fantje na vasi je do konca kariere vedno pela v živo. Zaradi tega jih je povzela konkurenca, ki je svoje petje konzervirala na nosilcih zvoka (po Sivec 1998).

priljubljenosti priča dejstvo, da je danes na državnem tekmovanju harmonikarjev v Ljubecni najvišje priznanje prav plaketa Avgusta Stanka.

Vaški kvintet je nastal leta 1945. Ustanovil ga je Miško Hočevnar, kontrabasist Plesnega orkestra na Radiu Ljubljana. V svojem času je bil Vaški kvintet edini ansambel, ki je igral priredbe ljudskih pesmi, t. i. »venčke narodnih«, in na novo komponirane polke. Na radiu so nastopali v živo in postali ena izmed najbolj iskanih glasbenih skupin tistega časa. Tedanja popularnost Vaškega kvinteta bi se lahko merila s kasnejšo popularnostjo Ansambla bratov Avsenik (Sivec 1998, 21). Zasedba je pozneje nastopala tudi s pevci (dueta Božo in Miško¹⁵ ter Rezika in Sonja).

Zasedba Fantje na vasi je načrtno gojila samo ljudsko pesem, in sicer od leta 1931. Ker so prisegali na petje v živo, jih je kmalu povozilo snemanje skladb. Po 2. svetovni vojni jim je jugoslovanska oblast zamerila, da so na radiu nastopali tudi med vojno, ko je italijanska oblast dovoljevala prepevanje ljudskih, tudi avtorskih, politično neobarvanih pesmi. Fantje na vasi so bili zgled poznejših podobnim sestavom (Fantje s Praprotna, Fantje izpod Rogle ...).

Beneški fantje, ki so sprva igrali samo priredbe beneških in furlanskih ljudskih pesmi, so s komponiranjem in izvajanjem lastne glasbe začeli šele takrat, ko so vrata narodno-zabavne glasbe odprli Avseniki. Kljub temu, da se je postava zasedbe skozi leta spremenila, Beneški fantje še vedno nastopajo in so najstarejši še vedno delujoči ansambel v Sloveniji.

Medtem ko so v Sloveniji nastajali nastavki za razvoj žanra narodno-zabavne glasbe, se je med slovenskimi izseljenci v ZDA razvila posebna zvrst, ki so ji rekli »clevelandska polka«. Njen glavni predstavnik je bil Frank Yankovic, imenovan tudi »ameriški kralj polke«, ki je leta 1989 prejel Grammyja v kategoriji polka glasbe. Yankovic je pisal aranžmaje in priredil slovenska pesemska besedila v angleščino ter izvajal glasbo v svojskem načinu ameriško-evropske polke na temelju slovenskega izročila. Preseneča dejstvo, da so prvi posnetki s slovensko »etnično« glasbo v Ameriki narejeni že leta 1917¹⁶. Slovenski izseljenci v Ameriki so namreč takoj po priselitvi začeli ustanavljati svoje pevske zборе, godbe in orkestre. Izseljenci, ki so v Sloveniji delovali kot ljudski godci, so v tujini začeli ustanavljati zasedbe in

¹⁵ Miško Hočevnar, ustanovitelj zasedbe.

¹⁶ Na ploščah iz tistega obdobja je zaslediti imena sopranistke Avguste Danilove, Mile Polančeve in pevce društva »Sloves«. Znanje slovenske ljudske pesmi so bile zapete ob spremljavi harmonike (po Cvetko 2007, 48).

igrali glasbo, ki so jo igrali doma, vendar z občutnim ameriškim vplivom. Ena izmed zelo uspešnih zasedb tistega časa je trio Matta Hoyerja, ki je bil sestavljen iz harmonike (sprva diatonične, potem klavirske), kitare in banja, ki je dal tovrstni glasbi »ameriški pečat«. »Clevelandska polka«, stil, ki je nastal z mešanjem slovenskih viž in ameriških vplivov, je postal obrazec tudi za neslovenske izvajalce, ki so izvajali etno-polko (po Cvetko 2007, 48).

Številne plošče s tovrstno glasbo, ki so bile izdane v ZDA v obdobju pred petdesetimi leti prejšnjega stoletja, pričajo o zelo »živahni« sceni, čeprav se v Sloveniji Avseniki še niso pojavili. Seveda razvoj narodno-zabavne glasbe na Slovenskem ni povsem primerljiv s pojavom slovenske polke v ZDA, čeprav pojava nista nepovezana. Po Muršiču (2000a, 148) je bila nova zvrst narodno-zabavne glasbe ves čas bržkone »v zraku«. Takoj, ko se je na Slovenskem uveljavila harmonika, popolnoma izrinila skoraj vse ostale ljudske inštrumente in ko so se začeli godci navduševati nad polko, so nastali nastavki za razvoj žanra. Slavko Avsenik je imel nedvomno ključni vpliv na razvoj žanra na Slovenskem in v Srednji Evropi, vendar (po Muršiču 2000a, 148) ne zato, ker bi bil prvi, ampak zato, ker je bil najbolj ustvarjalen. Avsenika torej kljub splošno uveljavljenemu mnenju ne moremo šteti za prvega in edinega začetnika narodno-zabavne glasbe, kot to pravi Sivec, saj »zgodovina ne more biti delo le velikih ljudi« (Muršič 2000a, 148).

Avseniki so se sicer oprli na t. i. »slovensko polko«¹⁷, ki naj bi bila predstavnica »tipične slovenske zvočnosti«¹⁸, našli primerno obliko, všečen odrski vzorec in svojstven »sound« (po Cvetko 2007, 52). Čeprav niso bili prvi, so povzročili količinski val in sčasoma tudi določeno kakovostno raven znotraj tega tipa glasbe. Njihov ansambel je usmeril tudi druge pojavne oblike; od različnih zasedb inštrumentov, povezav s pevcem ali pevci, do oblačilnega videza, scenskih dekoracij, pojavov humoristov in drugih posebnih sestavin razpoznavanja tovrstnega sodobnega kulturnega pojava (Bogataj v Sivec 1998, 13).

Slavko Avsenik, rojen v Begunjah na Gorenjskem, smučarski skakalec in v Ljubljano priseljeni delavec v tekstilni tovarni Tonosa, ki je od malega igral harmoniko¹⁹, se je na radiu

¹⁷ Ključno je poudariti, da je polka ples, ki izvira iz 19. stoletja in ki se je iz Češke bliskovito razširil po evropskih plesiščih. Polko poznajo tudi v Severni in Južni Ameriki. Tako je polka prispela tudi v Slovenijo, kjer poznamo številne lokalne variante (Ramovš 1980, 28–29). Torej ne gre za ples, ki bi ga lahko imenovali »slovenski«, kljub splošno uveljavljenemu mnenju.

¹⁸ Oz. zvočnosti, ki je bila takrat sprejeta za »tipično« slovensko (op. a.)

¹⁹ Prav Avsenikov ansambel je dokaz, da pojav ansamblov ni nepovezan z ljudskim izročilom. Avseniki, ki so bili zgled mnogim poznejšim ansamblom, so nastali v stiku z godčevskim izročilom, saj sta se brata Avsenik

prvič pojavil leta 1953, in sicer čisto slučajno, ker ga je brat Vilko prosil, naj zamenja bolnega harmonikarja Avgusta Stanka. Na Radiu Ljubljana je nastopil sam s Francem Korenom, takrat zelo popularnim pevcem, kasneje pa s svojim triom. Glavni mejnik pa po Sivcu (1998, 1999a, 1999b) predstavlja začetek delovanja Gorenjskega kvarteta, pozneje Kvinteta in Ansambla bratov Avsenik (v nemško govorečih državah Oberkreiner Quintett, pozneje tudi Original Oberkreiner) v zelo poslušani oddaji *Četrtek večer domačih pesmi in napevov*.

Vzpon ansambla je povezan s skladbo *Na Golici*, znamenito ponarodelo *Golico*, ki je nastala leta 1955. Prodor ansambla v Zahodno Evropo naj bi se začel, ko je glasbeni urednik bavarskega radia Fred Rauch na dopustu ob Vrbskem jezeru slišal omenjeno skladbo (po Sivec 1998, 48), ki je bila pozneje v nemščini poimenovana *Trompentenecho* in za katero pogosto pravijo, da je najbolj predvajana instrumentalna skladba na svetu²⁰.

Skoraj 40-letno karierno pot ansambla so zaznamovali številni koncerti v Sloveniji in v tujini za tuje občinstvo in za izseljene in zamejske Slovence, pogodbe s tujimi produkcijskimi hišami, gostovanja, na katerih so odigrali do 5 koncertov na dan (Avsenik v Golob 2002), zmage na lestvicah popularnosti, enoletne odsotnosti od doma, celo svetovni rekord v nenehnem muziciranju (300 večerov zaporedoma). Znana je anekdota o tem, da so Avseniki v 60-ih letih v Hamburgu igrali pred večjim občinstvom kot Rolling Stonesi, ki so nastopili istočasno. Anekdota je razširjena med ljubitelji narodno-zabavne glasbe, ki jo radi poudarjajo kot resnični dokaz priljubljenosti Avsenikove glasbe v tujini. Sam Slavko Avsenik (v Golob 2002) pa temu ne pripiše velikega pomena: »To so slabe primerjave. Rolling Stonesi so ansambel zase, mi zase, oni imajo čisto drugo občinstvo kot mi. To zame sploh ni realna primerjava.«

Avseniki so edina slovenska glasbena skupina, ki je nastopila v znameniti berlinski filharmoniji, kar tudi priča o priljubljenosti narodno-zabavne glasbe v nemško govorečih deželah. Nekateri tuji novinarji so jih imenovali kar »slovenski Beatlesi« (Sivec 1999b, 257). V literaturi je večkrat poudarjeno, kako zelo je imel Josip Broz Tito rad njihovo glasbo, in da so igrali za njega kar desetkrat (Sivec 1999b, 87).

zgledovala po godcu, ki so mu rekli Klemán, opazovala njegov način igranja in ga do določene mere posnemala (po Kumer 1978, 375).

²⁰ Trditev je zaslediti na številnih spletnih straneh, na radiu, televiziji, vendar mi nihče od mojih sogovornikov ni znal navesti zanesljivega vira, na katerega bi se lahko sklicevala.

Leta 1990 je ansambel zaključil delovanje. Za sabo je pustil 800 skladb, od katerih je vsaj 10 ponarodelih (Sivec 1998, 52), čez 10.000 odigranih koncertov (Avsenik v Golob 2002), 120 plošč in kaset v skupni nakladi 32 milijonov primerkov, 31 zlatih plošč, 1 diamantno in 1 platinasto, evropskega glasbenega oskarja in številne posnemovalce v Sloveniji (okrog 500 ansamblov) in po svetu (okrog 10.000 glasbenih zasedb) (po Sivec 1999b, 257).

Tedanji predsednik Republike Slovenije Milan Kučan je Vilka in Slavka Avsenika leta 1999 odlikoval s ČASTNIM ZNAKOM SVOBODE REPUBLIKE SLOVENIJE za zasluge na področju slovensko zaznamovane množične glasbene kulture doma in v svetu.

Avseniki so povzročili val nastajanja podobnih ansamblov po Sloveniji in Evropi, od katerih gre poudariti Vesele vandrovice, ansamble Štirje Kovači, Veseli planšarji, Dobri znanci, Zadovoljni Kranjci, Trio Andreja Blaumerja (zelo znanega po igranju orglic), Ansambel Mihe Dovžana, Ansambel Borisa Kovačiča, Ansambel Vilija Petriča in številne druge. »Avsenikova glasba v omenjeni obliki pa bo prav zato ostala, vendar predvsem v tistem okviru, ki ga kažejo folklorizirane Avsenikove viže in pesmi nasploh in bo del slovenskega glasbenega izročila« (Sivec, 1999a, 164).

Kot pomembni mejnik v razvoju narodno-zabavne glasbe je treba izpostaviti tudi leto 1963, ko nastane Ansambel Lojzeta Slaka s Fantii s Praprotna. Novost, ki jo v narodno-zabavno glasbo vpelje Lojze Slak, je diatonična harmonika, ki je do takrat veljala za inferiorni inštrument. Danes zelo popularna »frajtonarica« naj bi takrat veljala za »inferioren« in manj virtuozen inštrument od klavirske harmonike. Kljub temu je Slak vztrajal pri njeni uveljavitvi, jo celo pomagal izboljšati²¹ in jo postavil v trio z berdo in kitaro. Namesto pevskih duetov, ki so bili takrat zelo popularni, je vpeljal kvartet.

Ansambel Lojzeta Slaka še vedno deluje in ima čez 100 posnemovalcev v Sloveniji. Izdali so čez 400 skladb na štiridesetih kasetah in ploščah ter prodali okrog 3 milijone plošč (Sivec 1998, 199). Prejeli so 15 zlatih plošč, eno platinasto in eno diamantno (Cvetko 2007, 66). Po Sivcu (1998) se lahko izmed vseh obstoječih slovenskih ansamblov samo njegova popularnost meri s popularnostjo in sprejetostjo ansambla bratov Avsenik.

²¹ Vpeljal je t. i. »Slakov gumb«, dodatni gumb na melodični strani harmonike (Sivec 1998, 196).

4.2. Pomanjkljivost virov o narodno-zabavni glasbi

Na žalost je z vidika stroke narodno-zabavna glasba spregledani pojav sodobne kulture in načina življenja. Ne kaže, da bi ta glasbena zvrst pretirano zanimala etnologe, sociologe, muzikologe ali preučevalce kulture. Zaključim lahko, da je veda tokrat »zaspala«. O njeni nezainteresiranosti priča tudi nedosledno zapisovanje pridevnika *narodno-zabaven* (skupaj, ločeno ali z vezajem) in neizkazovanje potrebe po natančni opredelitvi zapisovanja izraza.

Muršič (2001, 147) razloge za »zaspanost«, nezanimanje in manko znanstvenih razprav vidi predvsem v elitističnem odporu do omenjene glasbene zvrsti. Kljub temu pa je v stroki »občasno prihajalo do ihtavega iskanja razlik med nekdanjimi ljudskimi godčevskimi zasedbami in dediščino ljudske glasbe ter sodobnimi pojavi, povezanimi z narodno-zabavno glasbo« (Bogataj v Sivec 1998, 14).

Veda se je v skromnih posegih le lotevala pojava, vendar v obliki občasnih, sprotnih prispevkov, pogosto vrednotenjsko obarvanih²², po Ferbežarjevi (1995, 332) »drobcih, raztresenih po različnih folklorističnih in literarnoteoretičnih delih, bolj v smislu potrebe po obravnavi te problematike«. Tako Zmaga Kumer (1978) v svoji primerjavi godčevstva in sodobnih instrumentalnih ansamblov, kjer obenem zagovarja estetsko nevtralnost vede²³, izraža predvsem negativno stališče do pojava: »Solzavost pa kopičenje srčkov, nageljčkov, omenjanje polkenca, posteljce, vasovanja in ljubezni še ne naredi pesmi, ki bi jo mogli postaviti ob stran pristno ljudski, in namesto zabavna je kvečjemu neslana. Tudi brenkanje na domoljubne strune rado učinkuje zlagano, preračunano, ne zares občuteno. Pesmi so zagotovo slabša stran ansamblov« (Kumer 1978, 376-377).

Marko Terseglav (1980) se glasbene zvrsti loteva bolj nevtralnno in sicer v okviru prispevka o pevskih programih in njihovih nosilcih. Terseglav (1980, 105) je mnenja, da je naloga raziskovalca, da hite – popularne pesmi, med katerimi so lahko tudi narodno-zabavne popevke – »zapiše in poskuša dognati, zakaj so priljubljeni«. Določenim »hitom« se ne uspe prebiti skozi »cenzuro pevskih družb« (Terseglav 1980, 109), določeni pa se folklorizirajo,

²² Česar si stroka nikakor ne bi smela privoščiti (op. a.).

²³ »Kakorkoli že gledamo nanje – z odobravanjem ali ne – pojava samega si v sodobnem glasbenem življenju pri nas ne moremo več odmisлити. Treba ga je sprejeti kot stvarnost, kot zgodovinsko dejstvo, ga oceniti in mu odmeriti ustrezno mesto v slovenski glasbeni kulturi« (Kumer 1978, 365).

postanejo del folklornega programa in v takšni ponarodeli obliki živijo med najširšimi plastmi prebivalstva. To se je zgodilo z marsikatero narodno-zabavno popevko, ki je ob ljudskih pesmih redni del pevskega programa najrazličnejših pevskih družb.

Narodno-zabavne glasbe se dotakne tudi Mira Omerzel - Terlep (1988). Zatrjuje, da se je žanr razvil ravno v času vakuuma, ki je nastal po 2. svetovni vojni, o narodno-zabavnih ansamblih pa pravi, da je »njihova množičnost (ljudskost?) pokazatelj praznjenja duhovnosti naroda (identitete?) in dokaz vključevanja v materialistični svetovni nazor evropskega človeka ter industrijo zabave« (Omerzel - Terlep 1988, 97). Tudi Omerzel - Terlepova zahaja v diskurz »narodnostnega greha« in obtožuje narodno-zabavno glasbo »izrabljanja« dediščine.

Z besedili narodno-zabavnih popevk se ukvarja Ina Ferbežar v svojem poskusu analize besedil Avsenikovih pesmi. Ferbežarjeva (1995, 331) ugotavlja, da so ta »pisana stereotipno, po stalnem vsebinskem in formalnem modelu, njihovo sporočilo je preprosto in jasno, podano v vsakdanjih rimanih besedah, vplivati skušajo na čustva svojih poslušalcev in so intelektualno povsem neizzivalna«. Besedila naj bi težila h konkretnosti in domačnosti; so izrazito konservativna, kljub temu pa sprejeta kot del naše kulturne podobe. Značilna je usmerjenost k ljubezenski in domačijski tematiki, zabeleženo je tudi veliko pivskih in humorističnih pesmi ter prigodnic (Ferbežar 1995, 334-335).

Rajko Muršič v delu *Trate vaše in naše mladosti* (2000a), etnografskem opisu o glasbenem dogajanju na področju vasi Trate pri Mariboru, nekaj tehtnih besed nameni tudi narodno-zabavni glasbi. Muršič poda poglobljeno razmišljanje o razvoju žanra in zanika uveljavljeno (Sivčevo) hipotezo, da nastane narodno-zabavna glasba z ustanovitvijo Ansambla bratov Avsenik (Muršič 2000a, 148). Fenomen poveže z ljudskim godčevstvom in »posodobljenimi« godčevskimi sestavi, ki so bili popularni med dvema vojnoma na Slovenskem, ter vzponom polke v »slovenskem stilu« med slovenskimi izseljenci v ZDA. Kljub dokaj nevtralnemu stališču, ki ga izraža v »Tratah«, Muršič v marsikaterem članku izraža vrednostne sodbe. Eden izmed primerov²⁴ je feljton *Etno ljudska folk in popularna ...*, ki je leta 1994 izhajal v

²⁴ V članku *Oj, kam bi del?* zapiše: »Z izvorno ljudsko glasbo Slovenci kot narod (torej tudi kot posamezniki) ravnajo kot svinja z mehoma, obenem pa se s pravo naslado oprijemajo uvožene zvočne alpske svinjarije – substituta, ki je avtohtono kulturo v večinskem delu Slovenije povsem razdejal (alpski zvok je bil vendarle vsaj delček zvočne preteklosti slovenstva, tega ne gre zanikati)« (Muršič 1991, 13). V istem članku govori o ljudski glasbi, »ki jo je čas v tem stoletju dokončno zmlel v kašo alpskega harmonikarstva« (prav tam). V obeh navedenih primerih gre za estetske sodbe posameznika in ne za pogled raziskovalca. Strokovni okviri namreč ne dovoljujejo estetskega vrednotenja.

časopisu *Razgledi*, v katerem je Muršič obravnaval možne manifestacije obstoja slovenske ljudske glasbe. O narodno-zabavni glasbi je napisal naslednje:

To je tretja možnost, varianta povsem potrjenega in praviloma kičastega 'muzikantstva'. Čeprav se 'oberkrajnerstva' izogibam kot kuge, se mi ne zdi pametno, da ne bi opozoril na upoštevanja vredno vlogo narodno-zabavne glasbe v sodobnem vsakdanjem življenju. Ta glasba se ne bi mogla razviti, če ne bi bilo določenih – tudi zvočnih – predispozicij, ne moremo pa ji odrekati tudi določenega simboličnega naboja, s katerim rezonirajo uboge slovenske duše ob nedeljskih kosilih in na vaških veselicah. Sodeč po odzivu, potrebuje ta predalpski narod takšne instant muzike v obilnih porcijah. Naj mu bo, mene te reči glasbeno ne zanimajo (Muršič 1994a, 22).

Žanr zelo negativno vrednoti tudi etnomuzikolog Julijan Strajnar: »Poplave teh 'ljudskih viž' kvarijo naš okus. Sentimentalne, solzave, domoljubne pesmi so postale vsiljena moda. Celo preprosti ljudje se ne morejo upirati kvarnemu vplivu sodobnih prenašalcev 'ljudske glasbe', saj sta radio in televizija prodrli v sleherno slovensko vas« (Strajnar v Muršič 2000a, 147).

Na tem mestu je pomembno poudariti, da stroka ni edina, ki negativno gleda na žanr. Precej negativnih pogledov je zaslediti tudi med novinarji in glasbenimi kritiki²⁵, katerih stališče ni nujno »pravilno«, so jim pa tovrstni izpadi »dovoljeni«, saj jih stroka ne zavezuje k estetski nevtralnosti. Med prispevki iste skupine je zaslediti tudi veliko pozitivnih zapisov²⁶.

²⁵ Novinar France Forstnerič je v Delu 15. septembra 1984 v članku *Tudi kič in osladnost krajšata čas* zapisal: »Lahko bi zapisali, da gre za določeno vrsto lažje, razvedrilne, glasbeno in besedilno manj zahtevne, vsekakor pa široko popularne umetne muzike, ki je skladana v ritmih, melodiki in maniri ljudskega petja in muziciranja na območju alpskega kulturnega kroga. Vsekakor je ta glasba, pa naj bo v razmerju do pristno narodne ali resne, umetne glasbe še tako vmesna, še tak hibrid, celo naše izvozno blago v nekatere dežele srednje in zahodne Evrope« (v Sivec 1999a, 13). Manca Košir je v Tedenski tribuni 31. oktobra 1973 napisala: »Čim bolj neumna so besedila, bolj gredo v denar. Ah, ta denar! Vsak pomenek o narodno-zabavni glasbi se konča z denarjem. Oprostite, skoraj vsak ... ker je ta glasba lahko razumljiva, ne zahteva nobenega miselnega sodelovanja, to je kot slikanica, kot strip. Ljudje so danes preveč komod, da bi se jim ljubilo misliti, da bi si vzeli čas in potrudili kaj razumeti. Za to stanje krivim samo odločujoče dejavnike, ki zaradi denarne koristi te potrebe podpirajo« (v Sivec 1999a, 12).

²⁶ Dr. Matjaž Kmecl ob 30-letnici Ansambla bratov Avsenik zapiše: »Avsenikov praznik ni le praznik uspešnosti, ampak tudi delavnosti in ljubezni do muzike ... In končno je tudi jubilej zvestobe in vračanja v domači, gorenjski kot. Kot izvirajo iz njegovega glasbenega izročila in ga, presnovljenega, zmagovito prenašajo v širni svet, tako se vanj zmeraj spet vračajo. To vse pa so lastnosti – delavnost, demokratičnost, zvestoba, uspešnost in izvirnost – ki jih cenijo sleherni družba« (v Sivec 1999a, 11). Drago Simončič, nekdanji glavni urednik Večera je zapisal: »Kje tiči torej skrivnost njihovega velikega uspeha? Naš odgovor je preprost: v njihovi neizčrpnosti ustvarjalnosti, za katero se zdi, da ji ni konca. Njihova pesem zrcali melos in duha Slovencev, naše pokrajine, še posebej Gorenjske in njenih čudežnih lepote ... Začetniki so izvirnega sloga narodno-zabavne glasbe, ki jih množice epigonov – posnemovalcev po vsej Evropi preprosto ne morejo doseči« (Sivec 1999a, 11-12). Novinar Srečko Nierdorfer je zapisal: »Ta glasbeni žanr, ki je bil dejansko izum bratov Avsenik in torej naš, slovenski, je leta nihalo med izjemno popularnostjo na eni strani in veliko skeptičnostjo na drugi strani. Njegova popularnost je pa materialno dokazljiva, po anketi Radia Ljubljana se je za to zvrst glasbe opredelilo domala tričetrst Slovencev« (v Sivec 1999a, 12).

Z narodno-zabavno glasbo se vrednostno neobremenjeno ukvarja Bojan Knific (2005a), ki o žanru piše kot o sooblikovalcu sodobne slovenske popularne kulture. Knific precejšnje pozornost posveča dilemi, ali je narodno-zabavna glasba urbani ali ruralni fenomen, in zaključí, da žanr vsebuje elemente obeh. Knific se ukvarja tudi s kostumsko podobo ansamblov (2005b).

Narodno-zabavne glasbe se dotakne tudi Boštjan Šaver (2005) v svoji študiji o alpski kulturi slovenstva in mitologiji Triglava, v kateri se ukvarja z družbeno konstrukcijo geografskih in kulturnih kodov ter religijskimi dimenzijami vertikalnega sveta. Po Šaverju (2005, 189) je ravno ta glasbena zvrst največ prispevala k alpski identiteti slovenstva, saj je sooblikovala številne sodobne označevalce alpske kulture, kot so vaške veselice in nedeljska kosila z govejo »župco«²⁷.

Največ informacij o razvoju in nosilcih žanra najdemo v poljudnih monografskih prikazih Ivana Sivca. Sivčeva dela imajo nedvomno izjemno dokumentarno in arhivsko vrednost, so odličen vir informacij o karierni poti ansamblov, delujočih v Sloveniji in tujini, njihovi diskografiji, pisateljih besedil, humoristih ter po Bogataju (v Sivec 1998, 14) do določene mere »popravljajo napako zaspale vede«. Vendar se Sivec, sicer diplomirani slovenist in magister etnoloških znanosti, opisovanja pojava loti zelo subjektivno in enoznačno. Njegova razmišljanja odsevajo najtesnejšo povezanost z narodno-zabavno glasbo, saj kot avtor besedil, zbiratelj in odkriti ljubitelj ni bil zmožen (ali si ni želel) podati kritičnega prikaza fenomena. Njegova dela so problematična predvsem zaradi subjektivnosti, enoznačnosti, sporne metodologije, s pomočjo katere prihaja do zaključkov, ki so rezultat osebnega mnenja in nikakor ne morejo biti splošno veljavni. V svoji magistrski nalogi, v kateri spremlja karierno pot »fenomena« bratov Avsenik, Sivec namreč trdi, da se je narodno-zabavna glasba »dotaknila vsakega Slovenca, spremenila podobo alpskega sveta in sploh svetu prinesla novo glasbeno podobo, ki je nastala na naših tleh« (Sivec 1999a, 8). Vloga narodno-zabavne glasbe na slovenski in evropski glasbeni sceni je vse prej kot zanemarljiva, vendar nikakor ne gre trditi, da je blizu glasbenemu okusu vsakega Slovenca.

²⁷ Narodno-zabavne glasbe se dotakne tudi Juvančičeva (2003) (glej stran 25 tega diplomskega dela).

Sivec (1998, 45-47) izjemni uspeh Ansambla bratov Avsenik utemelji na petnajstih točkah in sicer: stik članov ansambla z godčevskim izročilom, izjemen ustvarjalni in poustvarjalni potencial, ki sta se lahko razvijala v kombinaciji Slavka Avsenika (sicer notno nepismenega), ki je melodije komponiral, in akademsko izobraženega glasbenika Vilka Ovsenika, ki je pisal glasbene priredbe za cel ansambel, potem ustrezna in uspešna sestava inštrumentov (zopet zasluga Vilka Ovsenika), pevska izraznost, zgodovinski trenutek, vzpon radia, plesni vidik, »ljudskost«²⁸ besedilnih sporočil, odzivnost na povratno informacijo in prilagajanje tržišču, produkcijska kakovost, uspeh v tujini in vpliv na tuzemstvo ter humornost nastopov in odrska uspešnost. Avsenikom ustvarjalnosti, poustvarjalnosti, izjemne odrske uspešnosti in produkcijske kakovosti nihče ne more zanikati. Zato izmed navedenih petnajstih točk izpostavljam zgolj tiste, ki jih vidim kot problematične.

Prvič, zgodovinski trenutek (konec 2. svetovne vojne, »graditvena miselnost« in vsesplošni »optimizem« narodov, živečih na tleh tedanje Jugoslavije, naj bi po Sivcu (1998, 46) botroval vzponu žanra narodno-zabavne glasbe, saj naj bi Avsenikova glasba »vsesplošni optimizem samo pospeševala«. Drugič, Sivec izjemno popularnost ansambla razlaga tudi skozi plesni vidik. Ob Avsenikovi glasbi naj bi se takrat »dalo najlepše plesati« (Sivec 1998, 46). V obeh primerih gre za subjektivni pogled – sklep, ki ga nikakor ne gre posploševati. Tretjič, uspeh ansambla naj bi po Sivcu (1998, 47) imel tudi (dvojno, op. a.) politično konotacijo. Po eni strani je Avseniku tedanja jugoslovanska oblast večkrat zamerila popularnost na nemškem trgu, saj naj bi šlo za deželo »partizanskih sovražnikov«. Drugo politično dimenzijo Avsenikov Sivec vidi v besedilih, s katerimi so opevali »vrednote in lepote Slovenije ... zato so bili v nekaterem smislu tudi predhodniki osamosvojitvenih teženj slovenskega ljudstva« (Sivec 1998, 47). Slednji trditvi moram ugovarjati, saj gre zopet za zaključek, ki ne temelji na zgodovinskih dejstvih, temveč na zelo arbitrarnih kriterijih.

Sivec v svojih delih uporablja tudi problematične termine. Besedna zveza »domača glasba« se v njegovih delih (1998, 1999a, 1999b, 2002, 2003) nanaša zgolj na zvrst narodno-zabavne glasbe, kar vse ostale glasbene zvrsti, ki so prisotne na Slovenskem, postavi v polje »nedomačega« oz. tujega. Narodno-zabavna glasba je iz tega vidika razumljena kot »edina prava slovenska«, »naša« in je postavljena v superioren odnos do drugih glasbenih zvrsti na Slovenskem. Narodno-zabavna glasba naj bi bila superiorna ravno zaradi svoje

²⁸ Besedo *ljudskost* navajam v navednicah, saj sem mnenja, da gre za težko določljivo kategorijo.

»slovenskosti«. Gre seveda za reprezentacijo slovenskosti in ne nekaj, kar bi dejansko bilo značilno za Slovence. Narodno-zabavna glasba ni in ne more biti nič bolj »naša« ali »njihova«, kot je to slovenski rap, pop ali punk, saj so vse glasbene zvrsti s stališča vede enakovredne. Sivec z uporabo problematičnih terminov zopet zahaja v nacionalistični diskurz. Ker so kupci in bralci njegovih knjig poleg knjižnic predvsem zbiratelji plošč in ljubitelji narodno-zabavne glasbe, ni čudno, da je takšno prepričanje razširjeno tudi med njimi.

Naj sklenem, da je problematično, da veda do danes ne premore daljše strokovne razprave o zvrsti popularne glasbe, ki jo posluša kar 40 odstotkov poslušalcev v Sloveniji (Tomc v Mekina 2007), in da so skoraj edini viri poljudni, stereotipni, »bestsellersko« pisani monografski prikazi, ki mejijo na nacionalistični diskurz²⁹. Kljub različnim (predvsem črno-belimi) pogledom na narodno-zabavno glasbo, gre za kulturno dobrino, ki je bistveno zaznamovala slovenski glasbeni prostor v preteklih petdesetih letih in svoj položaj ohranja še danes. Zato je prav, da ji ustrezno mesto v raziskovanju dodeli tudi veda.

²⁹ Igor Cvetko, kustos za duhovno kulturo v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani in avtor razstave »Zvoki Slovenije«, mi je v pogovoru 7. marca 2008 zaupal, da je večino podatkov pri oblikovanju razstave črpal prav iz Sivčevih knjig, saj drugi viri ne obstajajo.

4.3. Konstrukcija »slovenskosti« skozi narodno-zabavno glasbo

Zaradi množičnosti narodno-zabavne glasbe ne moremo obiti razmišljanja o njenem pomenu in posledicah za slovenski etnični prostor ter identiteto Slovencev. Uspeh narodno-zabavne glasbe mnogi pripisujejo njeni domnevni »slovenskosti«. Mnenje je dokaj zasidrano tako pri izvajalcih kot pri občinstvu. Gre seveda za konstrukt slovenskosti, »izumljeno tradicijo« (prim. Hobsbawm 2003), ne pa za glasbo, ki bi bila dejansko »značilna« za Slovence ali »avtentična« za Slovenijo. Konstrukcija »slovenskosti« skozi žanr narodno-zabavne glasbe je dokaj obsežna tema, ki je lahko predmet posebne obravnave. Kljub temu bom za potrebe lažjega razumevanja simbolike t. i. slovenskega turbofolka, ki je delno prevzeta iz narodno-zabavne glasbe, strnila potek konstrukcije »slovenstva« predvsem na treh ravneh: glasbeni, vizualni in besedilni.

Konstrukcija na glasbeni ravni poteka na relaciji posploševanja lokalnega na regionalno oz. narodno. Ko pomislimo na znamenite Avsenike, je zanimivo predvsem dejstvo, da je lokalni glasbeni kvartet, ki se je skliceval na t. i. »oberkreinerstvo«³⁰ oz. »gorenjskost«, kjer naj bi bila najbolj razširjena in priljubljena t. i. alpska zvočnost, postal reprezentant slovenske zvočnosti in simbol za slovensko glasbo ne samo v svetu, ampak tudi v Sloveniji. Gre za specifično zvočnost, za katero Omerzel - Terlepova (1988, 107) meni, da je najbližja gorenjski/alpski ali dolenski ljudski glasbi, verjetno zaradi pokrajinske pripadnosti najbolj priljubljenih in najbolj posnemanih ansamblov (Avsenikov in Slakov). Gre za »klišeje alpske in podalpske melodike, neinventivne oziroma izrabljene harmonske modele in zvočno gradivo, ki imajo le malo skupnega s starejšo ljudsko glasbo« (prav tam). Kljub temu je med izvajalci in ljubitelji razširjeno prepričanje o »avtentičnosti« narodno-zabavne glasbe, ki naj

³⁰ Zanimivo je, da je do rabe besede *oberkreiner* prišlo slučajno, sam Slavko Avsenik pa ni bil navdušen nad tem: »Fred Rauch je prišel v Celovec k Ljubu Hartmanu, ki je na radiu vodil slovensko oddajo, in ga vprašal, kdo smo. Takrat smo bili mi Gorenjski kvartet. Vprašal ga je, kako bi bilo to po nemško in je Hartman prevedel, Rauch je bil navdušen in potem ni bilo več kaj narediti. Po tistem smo dobili cel žakelj pošte od nemških poslušalcev, in če bi se takrat hoteli preimenovati v Avsenike, menedžerji tega niti slišati ne bi hoteli. Ker popularno je postalo ime Oberkrainer« (Avsenik v Golob 2002).

Ko je nastal naziv *Oberkreiner quintett*, ki se je po pojavu številnih posnemovalcev spremenil v *Slavko Avsenik und seinen original Oberkreiner* (Slavko Avsenik s svojimi originalnimi Gorenjci), je to povzročilo različne reakcije v Sloveniji. Zmaga Kumer, sodelavka Glasbenonarodopisnega inštituta v Ljubljani, slovenistka in preučevalka slovenske ljudske pesmi, ima prevode Avsenikovih pesmi za izdajo »slovenstva«, celo »greh«: »Če pa nastopajo v tuji deželi s potujčenim imenom (npr. Avseniki v Nemčiji kot 'Oberkreiner') in pojo v tujem jeziku na način, ki pomeni ustrežanje najslabšemu okusu povprečnega občinstva, je taka turneja ne samo lov za denarjem, marveč z narodnostnega vidika greh, ki ga ni mogoče oprati z bogatimi darovi humanitarnim ustanovam v domovini« (Kumer 1978, 374). Zopet pričamo diskurzu »narodnostnega greha« (prim. Omerzel - Terlep, 1988).

bi »črpala iz slovenske ljudske glasbe« (Sivec 1999a) in predstavljala njeno nadaljevanje. Klišejska samozagledanost industrije narodno-zabavne glasbe je posledica ravno nepoznavanja lastne glasbene tradicije, po Omerzel - Terlepovi (1988, 99) tudi »povojno zanikanje starega«.

Na vizualni ravni se »slovenskost« konstruira skozi scenografijo in kostumografijo na nastopih in v videospotih izvajalcev. Oblačilni videz narodno-zabavnih ansamblov je namreč močno povezan s t. i. »narodnimi nošami«³¹. T. i. »gorenjska narodna noša«, ki se v žanru uveljavi z Ansablom bratov Avsenik in jo v bolj ali manj stiliziranih različicah uporabljajo številni ansambli v Sloveniji in tujini, je konstrukt, ki je nastal v drugi polovici 19. stoletja kot rezultat želje po izražanju nacionalne pripadnosti (prim. Makarovič 1972, Knific 2003). Gre za praznično preobleko, uniformo, plod narodnega preporoda, časa, ki je bil izrazito politično obarvan. Prav v oblačilnem videzu ansamblov, scenskih dekoracijah narodno-zabavnih oddaj in nastopov je vidna odsotnost stroke (Knific 2005b), saj marsikdo v svoji neskončni želji po vzbujanju »domačnosti« in »kmečkosti« ne ve, da je običaj oblačenja v narodne noše urbanega izvora, saj so jih nosili predvsem meščani, ki so s tem dejanjem želeli pokazati pripadnost slovenskemu narodu. T. i. »gorenjska narodna noša« ima z oblačilnim videzom kmečkega prebivalstva Gorenjske zelo malo skupnega.

Močno zavest o povezanosti t. i. »gorenjske narodne noše« z narodno-zabavno glasbo, ki je prisotna tako pri izvajalcih³² kot pri gledalcih in poslušalcih, lahko razložimo s pomočjo Hobsbawmovega koncepta »izumljanja tradicije«³³ (prim. Muršič 2000a). Hobsbawm (2003, 1) namreč zatrjuje, da so marsikatere prakse in vzorci, ki jih imamo za »tradicionalne«, »avtentične«, »značilne«, pogosto pred kratkim izumljene tradicije, ki so konstruirane zato, da bi ugajale določenim ideološkim konceptom. Zelo ponotranjene prakse so lahko novejšega izvora, ne pa »od nekdanj«, kot to radi včasih mislimo. Za Hobsbawma je pri utrjevanju »izumljene tradicije« ključna nenehna repeticija, ki je hkrati ritualne in simbolične narave ter avtomatično implicira kontinuiteto s preteklostjo (Hobsbawm 2003, 4). Glavna značilnost »izumljene tradicije« je prav ta, da je njena kontinuiteta s preteklostjo pogosto fiktivna (prav

³¹ »Narodna noša je izraz za poseben – slavnosten in določenemu namenu prilagojen oblačilni videz, ki se ga ob različnih priložnostih poslužujejo ljudje različnih starosti, družbenih stanov, življenjskih prepričanj itd.« (Knific 2003, 436). »Narodna noša je nekakšna, na podlagi kmečke noše oblikovana uniforma za izpričevanje slovenske nacionalne zavesti in pripadnosti slovenskemu narodu« (Makarovič v Knific 2003, 436).

³² Vprašljivo je, koliko časa bo ta zavest še obstajala, saj čedalje več ansamblov (mlajših) nošo zavrača, zato da bi se razlikovali od starejših in pustili sodobni vtis (Sivec 2008).

³³ *The invention of tradition* (Hobsbawm 2003).

tam). Hobsbawm (2003, 9) loči med tremi tipi »izumljenih tradicij«, ki se najpogosteje prepletajo: a) tiste, ki vzpostavljajo ali simbolizirajo družbeno kohezijo in kolektivne identitete, b) tiste, ki vzpostavljajo ali legitimirajo družbene hierarhije in c) tiste, ki socializirajo ljudi v določene družbene kontekste; prvi tip naj bi bil najbolj pogost in pogosto implicira tudi drugi dve funkciji.

Vtis že omenjene »domačnosti« se konstruira tudi skozi scenografijo narodno-zabavnih oddaj in videospotov. Medtem ko so videospoti pogosto posneti na odprtem, na podeželju, v narodno-zabavnih oddajah pogosto kot »kulisa« nastopijo folklorne skupine v svojih kostumih (gre za namreč zelo neposrečeno in nestrokovno kombinacijo, ki pa naj bo predmet neke druge obravnave).

Na besedilni ravni se »slovenskost« konstruira skozi besedila narodno-zabavnih pesmi in celotni diskurz o »domači« glasbi, ki sem ga že omenila pri kritiki Sivčevih knjig. Boštjan Šaver (2005) zatrjuje, da v narodno-zabavni glasbi mrgoli označevalcev alpske identitete slovenstva. Svojo analizo besedil narodno-zabavnih pesmi strne v sedmih točkah (Šaver 2005, 193):

- Narodno-zabavna glasba jemlje v svojo snov fraze, dela, konstrukte, ki so jih v svojih delih oblikovali pretežno književni ustvarjalci v obdobju slovenskega narodnega prebujanja.
- Narodno-zabavna glasba izrablja tudi klasične religijske vsebine romarskih korenin slovenstva, ki povečujejo asketizem in reproducirajo vrednoto krščanskega trpljenja.
- Narodno-zabavna glasba konstruira in reproducira osnovne premise lepega, idiličnega in rajskega v alpski kulturi.
- Besedila narodno-zabavnih pesmi konstruirajo in reproducirajo tudi premise hedonizma, vandranja, razvrata in alkoholizma.
- Besedila narodno-zabavnih pesmi pogosto definirajo načelo prijateljstva in tovarištva, s katerim posredno izključujejo vse tiste, ki na takšen diskurz ne pristajajo.
- V besedilih narodno-zabavne glasbe je prisotna izrazita reprodukcija tematike planinskega raja izpod Triglava.
- Metafora alpske kulture in planinskega raja slovenstva je reproducirana in vedno znova konstruirana v številnih odtenkih v imaginarij posameznih pokrajinskih identitet.

Šaverjeva razmišljanja so rezultat analize tisočerih besedil narodno-zabavne glasbe in so za razumevanje sporočilnosti t. i. slovenskega turbofolka ključna. V besedilih (tako kot na drugih dveh ravneh – vizualni in glasbeni) je problematična predvsem stereotipna reprezentacija slovenskosti skozi klišejske simbole, ki so izključno vezani na ruralno okolje, kot so idilična krajina, narodna noša, rože, kozolci, pašniki, seniki, vinogradništvo, gore in bukolična idila. Podobno, sicer posodobljeno »prevzeto« stereotipnost je možno zaslediti tudi v t. i. slovenskem turbofolku.

Narodno-zabavna glasba funkcionira kot tekst³⁴, ki sporoča, da se človek lahko udejanji samo ob vračanju k tistemu, kar naj bi veljalo za »domače« – k starim, pozabljenim časom, ko je bilo še vse »lepše«. Na besedilni ravni gre tukaj predvsem za rabo fraz, ki sodijo v neki drugi, stari, namišljeni, domnevno »boljši« in »lepši« čas (npr. pretirana uporaba arhaizmov). Analiza besedil Avsenikovih pesmi Ine Ferbežar je denimo pokazala, da so ta pisana stereotipno, po stalnem vsebinskem in formalnem modelu ter težijo h konkretnosti in domačnosti (Ferbežar 1995, 331). Tematika besedil variira od ljubezenske do domačijske in pivske. Veliko je tudi prigodnic, o smrti pa se nikoli ne poje (Ferbežar 1995, 334). Besedila so ujeta v miselne klišeje s težnjo k nekakšnim večnim resnicam in stvarnost prikazujejo zelo poenostavljeno, v srečanju domačega in tujega oz. starega in novega so izrazito konservativna. »Vrednostni sistem, ki ga pa vzpostavljajo v sedanji urbani miselnosti, deluje vsaj preživeto: napredku – torej nedomačemu, netradicionalnemu – ki pomeni zlo, in njegovim posledicam se uspeva upirati le še nekaterim poslednjim osamljenim jezdecem – dobrim starim domačinom, živečim po zakonih narave in seveda nekdanje morale. In ko ti izumrejo?« (Ferbežar 1995, 338).

Tomc (v Mekina 2007) ima narodno-zabavno glasbo za »estetški časovni stroj«, ki občutenje ljudi premika v preteklost, saj se navdušuje v konstruktih, ki so nastali v 19. stoletju. Goji »lažno domačijskost ... kvazi Gemeinschaft, ki ga prikazuje kot avtentičnega« (prav tam). Čeprav eskapizem s pomočjo umetnosti in nostalgije načelno ne pomenita nič slabega, ni vseeno, »ali se Slovenci identificirajo z neko namišljeno preteklostjo ali pa se soočajo z realno sodobnostjo. Čisto z vidika preživetja človeka je bolje, če zaznava to, kar okoli njega je, in ne

³⁴ Vsak tekst je kulturni produkt, ki je ustvarjen v specifičnih ideoloških pogojih produkcije. Tekst konstruira svojo podobo realnosti in funkcionira samo, ko je »prebran«. Samo v procesu »branja« se lahko tekst udejani oz. dobi pomen (ali več pomenov) za bralca. Razumevanje bralca pa terja poznavanje kodov in konvencij teksta (po Ang 1985, 27).

tega, kar bi želel, da je bilo. Iz tega vidika je narodno-zabavna glasba konservativna glasbena oblika« (prav tam).

Slednje deluje paradoksalno, ko pomislimo na dejstvo, da je narodno-zabavna glasba izrazito urbani pojav, saj se razvije v mestu in so njegovi glavni nosilci meščani. Po Muršiču (2000a, 149) narodno-zabavna glasba postane ruralni fenomen (vendar z »urbano izkušnjo«) šele, ko vaški godci začnejo posnemati melodije, ki jih slišijo na radiu. Glasbo so zaradi narodnih elementov uporabljali tudi priseljenci iz vasi v mesto, ki so imeli težave s prilagajanjem. »To je lokalna glasba, ki posreduje med tradicijo in inovacijo, med vasjo in mestom, med preteklostjo in prihodnostjo« (Muršič, 2000a, 150).

Kljub vsem kritikam glede estetske pomanjkljivosti tega glasbenega žanra, pa je Avsenikova glasba tista, ki je najdlje prodrla iz Slovenije v Evropo in v svet. Avseniki so aktivno posegli v glasbeno dogajanje v Evropi in Ameriki. S tem so sprožili pravo »pop-glasbeno gibanje« (Cvetko 2007, 72) z množico posnemovalcev (celo posnemovalcev posnemovalcev) in ljubiteljev. »Avsenikova« glasba ni nadaljevanje ljudske glasbe, temveč je glasba, ki naj bi po eni strani črpala iz ljudske in jo ob določenih priložnostih nadomeščala, po drugi strani pa je to glasbena zvrst, ki je, kot vsi drugi odtenki zabavne glasbe, namenjena sprostitvi in užitku. Pojav je dosegel takšne razsežnosti, da mu ne vidimo konca. Festivali, tekmovanja, posebne oddaje na televiziji in radiu ... Kaže, da bo imela tako glasbena publika kot stroka (če se bo tega enkrat le lotila) v prihodnje kar precej dela z narodno-zabavno glasbo in njenimi posodobljenimi različicami, kot je npr. t. i. slovenski turbofolk, ki se mu bolj podrobno posvečam v naslednjem poglavju svoje diplomske naloge.

5. TURBOFOLK KOT FOLKLORIZEM ZA NOVO RABO

5.1. »Turbofolks« of the world

Glasba tipa »turbofolk«³⁵ še zdaleč ni nekaj, kar bi bilo značilno zgolj za srbski ali slovenski glasbeni prostor. Ob razvoju komercialnih medijev v začetku devetdesetih let se v številnih postsocialističnih državah razvijajo podobni sinkretični glasbeni žanri, ki v »novokomponirano narodno« glasbo vnašajo sodobne elemente. Gre za preverjeno formulo prepletanja lokalnega z globalnim, ki se je pokazala za izjemen komercialni zadetek. Vzorec mešanja sodobnih glasbenih trendov (glamurja, ki se trži s pomočjo sodobnih marketinških strategij, značilnih za popularno glasbo kjerkoli na svetu, in vsebin, ki so vsečne v lokalnem okolju) je večinoma zaslediti v glasbenem prostoru tranzicijskih držav. Radojičićeva (1997) vzpon tovrstnih glasbenih žanrov delno razlaga s procesom prevrednotenja, ki se je pričel z razpadom realsocializma. Ker proces zamenjave vrednot (političnih, ekonomskih, kulturnih) nikoli ne poteka enosmerno in hitro, nastane »vrednostni vakuum« – medobdobje, ki je idealno za vzpostavitev in afirmacijo »psevdo vrednot« (Radojičić 1997).

Kljub temu »turbofolk vzorec« ni nujno vezan na tranzicijo. Žanre, nastale na podoben način, lahko najdemo kjer koli na svetu. Ćirjaković (2005) izpostavi albanski komercialni folk (Adelina Ismajli, Arif Vladi), glasbo izraelske pop zvezde Ofre Haza, potem turški pop (Tarkan, Mustafa Sandal), ki je postopoma nastal z mešanjem zahodnih rock in dance ritmov z uveljavljeno arabesk glasbo, alžirsko rai glasbo (Cheb Mami, Cheb Kaled, Sheika Remiti, Chaba Fadela), egipčanski al žil (arabski techno, Amir Diab, Hicham Abas, Mustafa Amar), indijsko bolivudsko glasbo in bangro, za katero je značilen vpliv rap glasbe (Jazzy B, Balvinder Safri, Punjabi MC), indonezijski dangdut in pop sunda (Detty Kurnia, Ej Rafik, Evie Tamala), maroški čabi (Nas el Givan, Nas el Hal, Larmani Mula Šerif), mehiški narcocorridos (Los Tigres del Norte, Pedro Rivera), nigerijski afrobeat (King Sani Ade, Femi Kuti), potem sudanski pop (Ali Hasan Kuban, Abdel Aziz Mubarak, Abdel Gadir Salim) in španski rumbitas (t. i. »ciganska rumba«, Rumba Tres, Los Lachos)³⁶.

³⁵ Termin *turbofolk* tukaj razumem širše, in sicer kot kateri koli sinkretični žanr, ki je predmet množične produkcije in ga glasbena kritika označi za inferiornega, kičastega ali nezaželenega. Izbrala sem zapisovanje v obliki ene besede (zaslediti je namreč tudi *turbo-folk* ali *turbo folk*), saj je ta oblika največkrat v rabi v literaturi.

³⁶ Ćirjaković pa pozabi na nič manj zanimive »turbofolk« žanre: bolgarsko čalgo, romunska žanra maneles in muzicã orientãlã, grški skiladiko in poljski disco-polo. Za mojo analizo so posebej zanimive različice, ki so se razvile v postsocialističnih državah, torej čalga, maneles, muzicã orientãlã in disco-polo. Čalga je glasbeni žanr,

Preseneča dejstvo, da je ponekod glasba tipa turbofolk lahko popolno nasprotje konservativno-nacionalistično-kičasti stigmi, ki jo vsebuje srbska veja. Turbofolk je lahko tudi nekaj, kar podira prevladujoče estetske hierarhije in ima potencialno tudi progresivne učinke (Stanković v Kereži 2007). Slednje velja predvsem za alžirsko rai glasbo, ki deluje kot izredno protirežimska in feministična ter kot taka predstavlja grožnjo islamski oblasti³⁷.

»Turbofolk« žanri uživajo predvsem negativno kritiko akademskih krogov, glasbenih novinarjev in večine glasbenikov. Primer t. i. slovenskega turbofolka ni izjema. Zanimivo pa je, da se ta razvije nekoliko pozno v primerjavi z analognimi žanri v tujini. Vsak produkt popularne kulture je praviloma povezan z vzponom določenega medija, ki je njegov prenosnik in nosilec (Muršič 2000, 152). Če je narodno-zabavna glasba »otrok radia«, je t. i. slovenski turbofolk zagotovo »babje leto« tranzicije oz. vsega tistega, kar ta prinaša: svobode govora, liberalizacije medijskega prostora in ustanavljanja komercialnih medijev, zlasti televizijskih postaj tipa TV Petelin, in s tem povezanega popuščanja cenzurnih filtrov ter avtoritete javnih medijev. Zadnje čase veliko zasluho za razširjenost in poznavanje/prepoznavnost tovrstne glasbe lahko pripišemo spletu in e-pošti, predvsem pa sodobnim portalom za izmenjevanje videa, kot je npr. YouTube³⁸. Eden izmed izvajalcev, ki svoj »uspeh« vsekakor dolguje spletu oz. navadi posredovanja »junk mailov« (šal, vicev, fotografij, videov, verižnih pisem ipd.) je zagotovo Fredi Miler, ki je popularnost dosegel ravno zaradi te tehnike t. i. virusnega

ki doživi svoj razcvet na Bolgarskem v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Sicer se čalga razvije že prej, vendar je v času nacionalistične oblasti Todora Živkova zatirani glasbeni žanr zaradi svoje »politične nekorektnosti« oz. domnevnega »neslovanskega«, »nebolgarskega« zvena. Gre za žanr, ki je zelo podoben srbskemu turbofolku; v njem se mešajo sodobni pop ter orientalni vplivi turškega in arabskega popa, romske glasbe in podobne glasbe iz sosednje Grčije (Kurkela 1997). Čalga je označena za »kič in pokazatelj slabega okusa, antikulturalni pojav ter simbol moralnega in ekonomskega propadanja« (Papan 2006). Romunski maneles nosi podobno stigmo kiča, saj ga pogosto imenujejo kar »psevdoglasba«. Žanru očitajo infantilnost besedil, neumnost, pretirano poenostavljenost, stereotipnost. Disco-polo se razvije na Poljskem v devetdesetih letih. Imenujejo ga tudi »glasba s pločnika«, zaradi prodajanja piratskih kaset po pločnikih poljskih mest. Žanr je nastal z mešanjem sodobnega poljskega folka, ki je bil prisoten predvsem na porokah, in disca. Galasinski (1996) disco-polo označi kot konservativni, kičasti žanr, ki skozi videospote in besedila predstavlja idealni, enostavni, omejeni, »lepi« svet, v katerem ima vsaka stvar svoje mesto in moški in ženske točno določene vloge.

³⁷ Leta 1994 so islamski fundamentalisti umorili popularnega pevca rai glasbe Cheb Hasnija. Hedonistična besedila, ki pogosto govorijo o »čarih (izvenzakonskega) seksa, alkohola in hašiša« naj bi konservativna islamska oblast doživljala kot grožnjo (Čirjaković 2005). Od takrat velike rai zvezde živijo na Zahodu, večinoma v Parizu. Arabski svet svoj »turbofolk« – prepovedani sadež tamkajšnje glasbene industrije – lahko spremlja le prek satelitskih kanalov.

³⁸ YouTube (www.youtube.com) je spletni portal, kjer uporabniki lahko gledajo, delijo, nalagajo ali komentirajo različne video vsebine. Portal s sloganom *Broadcast yourself* (»Predvajaj/oddajaj se«) deluje od februarja 2005. Član YouTube skupnosti (*YouTube community*) je vsakdo, ki opravi registracijo. Uporabniki (ne nujno registrirani) portala gledajo na stotine milijonov in nalagajo na stotine tisoč videov dnevno. V vsaki minuti je na portal naloženo 10 ur video vsebin (YouTube 2008). Zgolj kot ilustracijo pomena in obsega portala YouTube navajam podatke iz leta 2006; takrat naj bi bilo dnevno pogledano več kot 100 milijonov video vsebin od skupaj 6.1 milijonov video vsebin, ki so se nahajale na portalu in zavzemale 45 terabitov prostora (Wikipedia 2008).

marketinga (nenehnega posredovanja in izmenjevanja videospota *Vedno si sanjala njega* v začetku leta 2005).

V Sloveniji do afirmacije v tujini že dlje časa uspešne »turbofolk formule« in vzpona »necenzurirane glasbe« prihaja z več kot desetletnim zamikom. Razloge za zamudo gre najverjetneje iskati v močni tradiciji (in cenzuri pred osamosvojitvijo)³⁹ narodno-zabavne glasbe, ki je vplivala na to, da podobni poskusi v devetdesetih letih niso preživeli množične cenzure. Iz tega vidika skupina Atomik Harmonik z valom, ki ga je sprožila, predstavlja pozen odgovor slovenske družbe na tranzicijo. V glasbenem smislu pa ne predstavlja novosti, saj je marsikateri izvajalec pred njo poskusil uveljaviti podobno zvrst⁴⁰.

Ker je za imenovanje t. i. slovenskega turbofolka v rabi beseda, ki prihaja iz popolnoma drugega okolja, iz katerega prinaša zelo negativno konotacijo, je smiselno nekaj prostora nameniti tudi srbskemu turbofolku, ki ima izvor v 60-ih letih prejšnjega stoletja in nosi močno politično in ideološko konotacijo, pa tudi njegovemu pomenu za (ne samo) srbski kulturni prostor v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.

³⁹ Na RTV Slovenija je delovala posebna komisija, ki je igrala mentorsko vlogo narodno-zabavnim ansamblom (Omerzel - Terlep 1988, 99). Komisija je bila sestavljena iz glasbenih urednikov, glasbenih kritikov, skladateljev, pisateljev besedil in je imela vlogo »filtra«, ki je »kvalitetnim« zasedbam omogočal dostop do javnega medija.

⁴⁰ Številni izvajalci v Avstriji, Nemčiji in Sloveniji (Gamsi, Čuki, Alfi Nipič, Ansambel Nagelj ...).

5.2. Srbski turbofolk – balkanska Mahabharata⁴¹

Folk je narod, turbo je sistem vbrizgavanja goriva v valj motorja z notranjim izgorevanjem. Turbofolk je gorenje naroda. Kakršno koli pospeševanje tega izgorevanja je turbofolk. Netenje najnižjih strasti Homo sapiensa. Glasba je ljubljenska vseh muz, harmonija vseh umetnosti. Turbofolk ni glasba, turbofolk je ljubljenska množic, kakofonija vseh okusov in vonjev. Jaz sem ga poimenoval. Alkohol je turbofolk, Coca Cola je turbofolk, pečeno meso na ražnju je turbofolk, erotične trgovine so turbofolk, nacionalizem je turbofolk, rave party je turbofolk, etno jazz je turbofolk. Folk je narod, turbo je sistem vbrizgavanja goriva v valj motorja z notranjim izgorevanjem. Nisem si izmislil turbofolka, sem ga le poimenoval. Adolf Hitler je turbofolk, trgovanje s človeškimi organi je turbofolk, kriminalci so turbofolk, Marlboro je turbofolk, silikoni so turbofolk, kokain je turbofolk, terenci z nizkoprofilnimi feltnami so turbofolk. Volilni listek, ki omogoča vsaki budali pravilno izpolnjevanje, je turbofolk, tetovaže, piercing in body art so turbofolk, avtoodpadi so turbofolk, sex trafficking je turbofolk, tablice z malimi okroglimi števili so turbofolk, McDonald's je turbofolk, stavnice so turbofolk, pražilnice kave so turbofolk, zlato in dragi kamni so turbofolk, Evrovizija je turbofolk, hipermarketi so turbofolk, stadioni so turbofolk, limonade so turbofolk, modni oblikovalci so turbofolk, politični marketing je turbofolk. Nisem si izmislil turbofolka, sem ga le poimenoval (Rambo Amadeus 2008).

Z obsežnim citatom črnogorskega pevca Ramba Amadeusa začenjam razpravo na temo srbskega turbofolka. Rambo Amadeus Svetovni Mega Car (RAMSC) ali s pravim imenom Antonije Pušić je bil prvi, ki je uporabil besedo turbofolk. Konec osemdesetih let 20. stoletja je porogljivo in slabšalno poimenoval takrat nastajajoči glasbeni žanr, ki ga je pozneje (l. 2005) opredelil v pesmi *Turbofolk*. Avtor skovanke, ki je bila sprva mišljena kot parodični izraz za sodobnejšo verzijo »narodnjakov«, ni niti sanjal, da se bo le-ta tako prijela, da jo bodo uporabljali tako nosilci kot poslušalci in kritiki: »Nisem ga populariziral, ampak definiral. Tudi Einsteina ne moreš kriviti za Hirošimo in Nagasaki. Turbofolk sem prvi spoznal in mu dal to posmehljivo ime, ampak protagonistom je bil ta termin izjemno všeč« (Pušić v Šuljić 1994a).

Pisati o srbskem turbofolku je izjemno težavno, saj gre za težko določljiv žanr. Predvsem je težko določiti njegove meje oz. mejo, kjer se začne »navadno« popevkarstvo. Meje tega »fluidnega amalgama«, pravi Ćirjaković (2005), so zabrisane: »nekateri izvajalci so bolj »turbo«, drugi so bolj »folk«. Veliko pove tudi dejstvo, da ena izmed največjih zvezd na Balkanu, kontroverzna heroina Svetlana Ražnatović Ceca, ki jo imenujejo »kraljica

⁴¹ Besedno zvezo »balkanska Mahabharata« sem si izposodila od režiserja Oliverja Frlića in dramaturga Boruta Šeparovića, katerih avtorsko delo, predstavo *Turbofolk*, sem si v času pisanja diplomske naloge ogledala v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki.

turbofolka«, obstoj žanra zanika. Prav na to misli Škerl (2005, 35), ko pravi, da je turbofolk izvrsten poligon za preverjanje retorike: »Če vprašate, kaj turbofolk je, ne boste dobili odgovora; če ne boste vprašali, bodo vsi dokaj natančno vedeli, o čem teče beseda«.

Kljub nedoločljivosti in zabrisanosti mej pa se je nekako uveljavila definicija, da gre za hibridni, sinkretični glasbeni žanr, ki je svoj vzpon doživel v Srbiji v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, pozneje pa tudi v Bosni in Hercegovini, in da so se v tem žanru zblížale prvine »novokomponirane narodne glasbe«, ki se je razvila v 60-ih letih, in sodobnih pop, dance ter techno ritmov. Za stil, ki se je sprevergel v hiperproduktivno industrijo glasbe in zabave občudovanja vrednih razsežnosti, naj bi bili značilni pevske vibrato na koncu fraz, ki ga sicer zasledimo tudi v tamkajšnji pop glasbi, in dodatno potencirani orientalski vplivi.

Po Pettanu (v Rižnar 2005) moramo razloge za nastanek turbofolka iskati v procesih urbanizacije, industrializacije, bistveno pa je prispeval tudi razvoj diskografske industrije in medijev. Turbofolk je »z močno simbolno investicijo sproduciran po vzoru MTV in je tržno usmerjen ter reprezentiran najprej na področju bivše Jugoslavije v času državljanske vojne, da bi s pomočjo medijsko-glasbene industrije, televizijske in popularne tabloidne kulture danes poskušal preseči balkanske nacionalne okvire in se uveljavljati tudi na evropskem zahodnem trgu« (Janović 2003). Šlo naj bi za orientalsko, psevdomodernizirano vejo folk glasbe, ki jo Čolović (1997, 141) imenuje kar »folklorizirani folklorizem.« Nosilci te mešanice nasprotnih si »orientalskih« zvokov severnoafriške Rai glasbe (arabski folk-pop) in zahodnih vplivov evropskega techno-dancea so pevske zvezde, kot so Svetlana Ceca Ražnatović, Jelena Karleuša, Seka Aleksić, Stoja, Dara Bubamara, Dragana Mirković, Indira Radić, Mile Kitić, Mitar Mirić, Ana Nikolić in drugi. Pesmi omenjenih in mnogih drugih izvajalcev so v novem tisočletju dobile novo preobleko: vse, na čelu s Cecino glasbo, je čedalje bolj podobno tistemu, čemur rečejo »turški pop«, torej pop glasba z močnim orientalskim pridihom.

Stil, ki je bil prevladujoč v devetdesetih letih, Kronja (2001a, 57) imenuje »glamurozni, agresivni 'vojni šik', poln demonstracij moči«, ki vsebuje poseben »sistem vrednot, ki je obeležil celotno kulturno in medijsko sceno v Srbiji« v teh letih. Turbofolk kultura predstavlja fenomen, čigar pomen je razumljiv samo v kontekstu in okolju, v katerem se je razvil. Pojav je tesno povezan s političnimi in ekonomskimi dogodki v devetdesetih letih v regiji, v kateri je nastal (vojna, korupcija v državnem aparatu, policiji in vojski, slaba gospodarska situacija, inflacija, medijski monopol). Turbofolk kultura je nastala kot odraz družbenih okoliščin, v

katerih se je znašla srbska družba v zadnjih desetletjih 20. stoletja. Zrasla je na temeljih vojne opcije, splošnega socialnega propadanja, nizkega standarda, upadanja moralnih vrednot, elitizma, kriminala, vpliva politične strukture na kulturna dogajanja, ustanavljanja samostojnih parapolitičnih in paraavandgardnih centrov moči (TV-hiše, mediji, kulturni centri) (po Đorđević 2002, 398).

Svoj pohod na srbsko sceno je turbofolk začel kot »novokomponirana vojna kultura in ljudska zabava« na TV Palma v začetku devetdesetih let. Iz trenda spotov, ki so bili posneti po zelo nizkih standardih, izmed katerih so mnogi imeli patriotski ton, se je turbofolk v letih 1994 in 1995 spremenil v nosilca urbanega duha. Spoti so postali visokobudžetni v skladu z okusom novih srbskih bogatašev (po Đorđević 2002, 398-399). Podobno opazi Pettan (v Rižnar 2005), ki pravi, da so bili začetni imidži turbofolk izvajalcev ruralni, sčasoma so se spremenili in postali vse bolj podobni sodobnim pop zvezdam.

Zaradi slabih ekonomskih razmer in potrebe po glamurju je množica trend sprejela s široko odprtimi rokami; zgodila se je »degeneracija družbe« (Tarlać 2003b): »Razigrani in omejeni turbofolk se je izkazal za dober blažilec ob socialnih pretresih, saj je s TV zaslonov dan in noč odvrčal pozornost ljudi od vsakdanjih težav in jim obljubljal boljše življenje, ki pa ni nikoli prišlo«. Takratni avtoritarni režim Slobodana Miloševića je namreč turbofolk izkoriščal kot odlično sredstvo za blažitev socialnih napetosti:

Glasba je živahna, besedila vesela, razigrana in neodgovorna. Odlično za paraliziranje zdrave misli, kar je pripomoglo k temu, da se ljudstvo ni spraševalo o dogodkih. Dajte ljudem vina in glasbe in takoj bodo vse skrbi pozabljene. In če besedila poleg tega obljublajo še boljšo in srečnejšo prihodnost, je uspeh zagotovljen! Nič čudnega torej, da je vlada podpirala tovrstno glasbo, najprej pri propagiranju njenih izvajalcev na državni televiziji, nato pa še na novo nastalih televizijskih postajah (Husejnović 2003).

Z uveljavitvijo TV Pink se je turbofolk subkultura spremenila v srbsko kulturo glavnega toka, ki je predpisovala zaželene standarde vedenja, razmišljanja in oblačenja. »Kič ni poiskal svojega mesta v kulturi; kič je postal osnova kulture, njen alfa in omega« (Božilović 2002, 188). Turbofolk mainstream je poučeval svoje občinstvo, naj ceni luksuz, sprejme potrošniško mentaliteto in obožuje zvezde turbofolka, ki so tedaj postale nova srbska elita.

Ne gre torej zgolj za glasbo, gre za kulturni fenomen, ki je v sebi združil določeni glasbeni žanr z asociacijami na mafijo, korupcijo in vojne zločine, saj je bila velika pozornost uperjena v nove zvezde (novo srbsko elito), ki so se v zabavnih oddajah pojavljale »v paketu« z mafijci, vojnimi dobičkarji in zločinci. Za vrhunec oz. javno potrditev povezave podzemlja in turbofolka mnogi označujejo poroko »turbofolk dive« Svetlane Cece Veličković in Željka Ražnatovića-Arkana, obtoženega za vojne zločine in ubitega v mafijem obračunu leta 2000. Celoten obred sta v živo spremljala televizija in radio, posnetki so se prodajali po celi državi, medtem ko je dnevnik Večernje novice poroki posvetil celo naslovnico (Tarlać 2003a). Ameriški sociolog Eric D. Gordy je zapisal, da poroka »simbolizira vez med turbofolkom, občili pod nadzorom države in novo elito kriminalcev« in da sta »bila Ceca in njen pokojni mož še po Miloševićem odhodu v Haag narodna junaka« (Gordy v Tarlać 2003b). »V tem kontekstu je Ceca zgled srbske matere, Arkan luč nacionalizma, oba skupaj pa vir retrogradnega patriarhata« (Kronja v Tarlać 2003b).

Turbofolk je zavzemal kulturni prostor, ki je prej pripadal rock 'n' rollu in ostalim zvrstem, in je mobiliziral množice za nacionalizem, vojno in splošno politično pokornost. Gordy je med drugim v svoji knjigi *The Culture of Power in Serbia* obravnaval razloge za razvoj turbofolk kulture v Srbiji: »V obdobju vojne so interesi vladajoče stranke v Srbiji našli največji odziv v občinstvu, ki je turbofolk glasbo široko sprejemalo, in najmanjši odziv med tistimi, ki so poslušali rock 'n' roll. Prišlo je do pomembnih političnih in socialnih delitev med dvema žanroma v smislu diskriminacije v dostopu do medijev, ki so bile interpretirane kot kulturna orientacija režima« (Gordy 1999, 136). Torej je razvoju turbofolka botroval takratni politični režim, ki je razvoj žanra podpiral zaradi lastnih interesov. Miloševićeva oblast je izkoriščala ideološka sporočila, ki so bila vtkana v turbofolk estetiko, ker turbofolk, ki je narekoval politično pokornost, še zdaleč ni bil revolucionaren, ni bil nevaren za oblast, saj so se ljudje zaradi revščine, množične nezaposlenosti in nacionalne frustracije zatekali ravno k temu žanru.

K temu je veliko, morda največ pripomogla TV Pink ali »balkanski MTV«, kot ga radi poimenujejo, ki je bil ustanovljen leta 1993 in je bil v tistem času pod direktivo Miloševićeve žene Mirjane Marković in politične stranke Združena jugoslovanska levica. Družina Milošević je bila v svojem času »pravi mali jugoslovanski Rupert Murdoch« (Husejnović 2003). Med drugimi je bila tudi postaja TV Kosova pod njihovo taktirko, lastnica pa je bila

hčerka Marija Milošević. »Zanimiv preplet družinskih, političnih in estradnih vezi« (Husejnović 2003).

Svoj vrednostni sistem turbofolk kultura oblikuje glede na ekspanzionistično nacionalistično politiko tedanjih srbskih oblasti, ki je bila »oborožena« s toleranco do kriminala, nasilja in korupcije. Narod sprva ni nagnjen k mitologiziranju lastne zgodovine in svojih junakov (Vitezović v Šabec 2001, 28). Preteklost mitologizirajo tisti »drugi« znotraj naroda, zmagovalci v »boju za pomen«, kar Vitezović poimenuje »mitomanstvo zmagovalcev« (v tem primeru aparat Miloševićevega režima). Mit pojasnjuje realnost, jo ustvarja in jo kroji po lastni meri. Mitologija »povzroča« svoje okolje s svojim izposojanjem in ideologiziranjem točno določenih, ustreznih izsekov. Pri propagandi in ideološki manipulaciji s t. i. resnico je moč zaslediti obilo folklorizmov. Gre za začaran krog; »politika namreč uporablja sporočila v folklornem slogu zato, ker folklorna forma sugerira, da so ta sporočila vox populi, neizogiben izraz volje naroda« (Šabec 2001, 29). Prav zaradi produciranja narodnjaštva turbofolk Lukićeva (v Bobek 2006, 71) poimenuje »karikatura množične kulture«.

Po Gordyju je turbofolk kultura le izraz tekmovanja med urbanimi in v Zahod usmerjenimi vrednotami ter nacionalizmom in ruralno narodno nostalgijo (Gordy 1999, 98). Turbofolk je vsekakor fenomen, za katerega je značilna »kulturalizacija politike«. V srbskem turbofolku je prisotna velika mitološka razsežnost. V desetih letih vojn na Hrvaškem, v Bosni in na Kosovu so številni dogodki in osebnosti ostali zapisani v pesmih turbofolka, ki naj bi utemeljevale režimske politične teze. Vojaške turbofolk pesmi naj bi bile poseben prispevek k boju srbske vojske. Pevci so se primerjali z znanimi poveljniki in poudarjali svoj prispevek pri izvajanju vojaških nalog:

To je predvsem mitomanski kič brez občutka za meje med resničnostjo in domišljijo, ki razširja ksenofobična in megalomanska sporočila. Besede, ki jih je najpogosteje slišati v teh pesmih, so Kosovo, Srbija, Bog, tradicija, ozemlje, vera, kri, zemlja, ponos, otroci, nasprotovanje, ljubezen, jezik, ognjišče, grobovi, izdajalci, razkol, meje in podobni pojmi, ki včasih zaradi pretiranega banaliziranja zbledijo do neprepoznavnosti. Vojni domoljubni folk ima tudi svoje junake iz krvi in mesa – Slobodana Miloševića, Radovana Karadžića, Ratka Mladića – in zgodovinske junake iz starih epskih pesmi – carja Lazarja, kraljeviča Marka, Miloša Obilića ... (Tarlać 2003b).

»Reakcionarni arhaizem, negativna kič-nostalgija, iskanje korenin in nacionalne identitete« so značilnosti, ki po Božiloviću (2002, 189) izolirajo to »subkulturo vojne« od svetovnih tokov.

Po odstavitvi Slobodana Miloševića znamenitega »5. oktobra« se je situacija začela spreminjati v nasprotno, še bolj ekstremno smer. Razsvetljensko in revolucionarno usmerjena nova oblast je začela svoj obračun z ostanki zrušenega režima, med katere je sodil tudi turbofolk mainstream. Nova generacija »urbanih« politikov, ki naj bi izhajali iz rock kulture (Kronja 2001b), je objavila vojno kiču in šundu ter se je zelo militantno usmerila proti vsem »neurbanim« oblikam glasbene prakse. »V tistem obdobju na RTS-u ni bilo videti celo Miroslava Ilića, ampak samo Bajago in Jarbole⁴²« (Đurković 2005).

Celotna turbofolk praksa je bila »nagnana« tja, od koder je prišla: na medijsko in kulturno margino, na poroke, v lokale in v diskoteke, kjer je zopet vzpostavila status »undergrounda«. V pogojih undergrounda pa je zrasla nova, še močnejša generacija turbofolk izvajalcev, ki se je po ponovni zamenjavi oblasti zopet vrnila v središče dogajanja, saj se je projekt »nasilne urbanizacije« in »kulturne dekontaminacije« zaključil in se je situacija v industriji zabave »normalizirala«. Val novih izvajalcev je uporabil isto metodo, ki je obeležila žanr v devetdesetih letih: »nenehno premikanje mej možnega, dovoljenega in pričakovanega, kar se tiče glasbenih kombinacij, zvočnih efektov in produkcije, stylinga, vizualne provokacije in kompletnega imidža« (Đurković 2005).

Kompletna glasbena, besedilna in vizualna prezentacija naj bi bila sedaj postavljena v popolno premikanje mej žanra v smislu mešanja vsega, kar avtorju pride pod roko. Đurković (2005) temu vsesplošnemu mešanju pravi »čisti manirizem« ali »navdušujoči melange različnih tehno-matric z glasbenimi formami iz celega Mediterana, Levanta in širšega orientala«. »Ravno ta pretirani manirizem v kombinaciji z dinamično ritmično osnovo predstavlja idealno obliko zabave *sirotinje* na Balkanu« (Đurković 2005).

⁴² Pesmi Miroslava Ilića so pogosto izpostavljene kot kvalitetna »novokomponirana narodna glasba«, on pa kot »pevec pravega narodnega melosa«. Rečejo mu tudi »slavček iz Mrčajevaca«. Promocija Bajage, celo dejstvo, da je izid njegovega albuma podprlo Ministrstvo za kulturo, pa je rezultat ravno »razsvetljenske« mentalitete nove »urbane« elite, o kateri govorita Kronja in Đurković. Domnevni urbani imidž predstavnikov nove oblasti naj bi se manifestiral tudi, ko sta minister za finance in guverner Narodne banke nastopila kot rock glasbenika na glasbenem festivalu Exit.

Turbofolk etiketa je za veliko izvajalcev privlačna, komercialna in dobičkonosna, po drugi strani pa rizična. Ćirjaković (2005) poda zanimivo mnenje; v nasprotju s Kronjo (2001a), Mileno Dragičević - Šešić (1994) in ostalimi pravi, da je turbofolk zaradi Miloševićevega režima več izgubil kot pridobil, saj bi bil, če se ne bi razvil v času vojne in ekonomske krize, mogoče še bolj uspešen, komercialen, bolj kvaliteten. Vsekakor je imel Milošević korist od turbofolka, vendar je žanr prav zaradi njegovega režima dobil negativni predznak, ki se ga do danes ni znebil in se ga verjetno ne bo. Vprašljivo je, ali je razloge za negativno pojmovanje turbofolka smiselno iskati zgolj v tem, da je razumljen kot nekakšna glasbena podlaga totalitarnega režima, saj so analogni glasbeni žanri v drugih državah podobno stigmatizirani.

Medtem ko je v Srbiji turbofolk kultura dosegla status mainstreama, na Hrvaškem ta še vedno velja za »uporniško« kulturo in izziv uradni, »urbani« kulturi. Situaciji na Hrvaškem bi lahko rekli shizofrena, saj naj bi ponoči tovrstno glasbo poslušali največ tisti, ki jo podnevi s prezirom (javno) odklanjajo (Kostelnik v Krečič 2005, 10). Občudovanja in zanimanja vredno pa je dejstvo, da so ravno srbski turbofolk zvezdniki prvi prestopili »obzidje«, ki je bilo zgrajeno med vojno in v povojnem času med Hrvaško in Srbijo. Kljub širokemu krogu poslušalcev⁴³ in nenehnemu odpiranju diskotek in lokalov, kjer srbski turbofolk predvajajo, pa ima žanr na Hrvaškem še vedno ogromno stigmo. Slednje lahko pojasnimo s prevladujočo mentaliteto na Hrvaškem od osamosvojitve naprej, ki ji Ćirjaković (2005) pravi »patološka balkanofobija«, o čemer piše tudi Stef Jansen (2001).

Po zmagi popevkarice Severine s pesmijo *Moja štikla* na hrvaškem tekmovanju za Evrovizijo je v hrvaškem medijskem prostoru nastala prava moralna panika. *Moja štikla*, mešanica popa in dinarskega etno melosa, je bila s strani kritike označena kot akutni primer nastajajočega hrvaškega turbofolka. Severina je tudi s svojim zadnjim albumom *Zdravo Marijo* povzročila precej razprav v hrvaški javnosti o tem, ali se je »pošast turbofolka« končno razširila tudi na hrvaško estrado. Zanimiv je tudi paradoks hrvaškega občinstva, ki mu rečejo Ceca – Thompson paradoks. Največji oboževalci srbskega turbofolka na Hrvaškem naj bi namreč gojili zelo nacionalistične vrednote in zelo radi poslušali tudi pesmi Marka Perkovića – Thompsona, kontroverznega, desno usmerjenega hrvaškega pevca.

⁴³ Po rezultatih ankete, ki jo je leta 2006 izvedel hrvaški dnevnik Jutarnji list, naj bi kar 43 % srednješolske mladine iz hrvaških mest poslušalo turbofolk. Kar 60 % poslušalcev turbofolka naj bi poslušalo tudi hip hop in R'n'B, kar ni čudno, saj turbofolk že nekaj časa »koketira« z R'n'B produkcijo in imidži, ki jih goji ta žanr (Dragaš 2006).

5.3. »Turbofolk pod Triglavom«: žanr ali zgolj glasbeni poskus?

5.3.1. Nastajanje t. i. slovenskega turbofolka

Zaradi prenasičenosti trga narodno-zabavne glasbe narodno-zabavni ansambli že leta na svojih nastopih igrajo tudi slovensko zabavno glasbo in dalmatinsko glasbo, saj je prilagajanje repertoarja občinstvu edini način za preživetje v množici podobnih skupin. Maša Komavec⁴⁴ (v Štamcar 2001) z Glasbenonarodopisnega inštituta v Ljubljani kot mejnik označi razpad Ansambla bratov Avsenik, ki se je zgodil v začetku devetdesetih let. Avseniki so namreč veljali za veliko avtoriteto; z njihovim razpadom je prihajalo do vse večjega mešanja narodno-zabavne glasbe z ostalimi zvrstmi popularne glasbe. Zaradi prepoznavnosti se je čedalje več ansamblov odločilo (in se še vedno odloča) za mešanje svojih pesmi s sodobnimi ritmi. Transformacija narodno-zabavne glasbe je prinesla nov paket: diskoidno glasbo, imidž, lepoto, mladost, seksualno privlačnost – elemente, ki jih lahko zasledimo v marsikateri zvrsti popularne glasbe.

Ravno uspešnost »turbofolk formule«, o kateri sem govorila v predhodnih poglavjih, je bila glavno vodilo pri lansiranju »prve slovenske turbofolk skupine«, Atomik Harmonik. Ideja pripada Daretu Kauriču, frontmanu skupine Kingston, ki naj bi tovrstno glasbo na začetku poimenoval slovenski turbofolk »bolj za hec« (Pavec v Poeschl 2007), kar so mediji zaradi slabšalnega pomena besede turbofolk, ki negativne konotacije prinaša iz popolnoma drugega okolja, sprejeli z velikim veseljem. Po zmagi skupine na festivalu MMS 2004 so v javnosti vodene številne razprave o estetskih značilnostih »novega« glasbenega žanra. Ena izmed najbolj odmevnih debat iz tistega obdobja je potekala 3. februarja 2005 v oddaji Trenja na POP TV⁴⁵.

⁴⁴ sedaj Marty.

⁴⁵ Že sama oddaja je bila napovedana pompozno: » ... fenomen, nad katerimi se del javnosti odkrito zgraža in se sprašuje, kako nizko še lahko pademo? Kaj je ljudsko in kaj kvalitetno? O čem si ta trenutek prepevamo? So slovenske odre res preplavile le plehke, na pol odkrite starlete? In kaj so imela zlata šestdeseta, česar danes nimamo?« (Trenja 2005). Oddaja je znana tudi po ostrih besedah, ki jih je izrekel Zoran Predin, ki so mu kasneje mediji pripisali vlogo »levičarskega krotilca šunda«. Predin se je pred obtožbami poskusil ubraniti: »S tem se sploh ne ubadam. Že nekaj časa razlagam, da naj vsakdo poslušata tisto, kar mu je všeč. Nič me ne moti, če je komu všeč oboje. Moj odnos do turbofolka je zapleten samo, ko govorim o tem, koliko pozornosti dajejo mediji mladim garažnim bendom, ki hočejo spremeniti svet, in koliko skupinam, ki jih sami ustvarijo in so namenjene izključno služenju denarja ... « (Predin v Golob 2006).

Po pregledu medijskega poročanja sem ugotovila, da sta se o t. i. turbofolku v Sloveniji oblikovali dve temeljni (črno-beli) stališči. Prvo, izrazito negativno stališče in zavračanje glasbe, zagovarjajo različni novinarji, glasbeni kritiki, tudi nekateri glasbeniki⁴⁶. Znotraj tega stališča sta se oblikovali dve podstališči. Obe sta elitistični, s tem da je prvo izrazito napadalne narave, medtem ko drugo (resignirano) najboljše opiše stavek: »končno smo dobili, kar smo si zaslužili«. Drugo, pozitivno stališče, zavzemajo predvsem tabloidi, tudi nekateri glasbeniki⁴⁷. Pogrešala sem predvsem tretje, nevtralnno stališče, ki bi ga v javnosti morala zavzeti stroka. Razen prispevkov Petra Stankovića (2005, 2007) pa ni bilo zaslediti pretiranega interesa za strokovno, vrednostno nevtralnno opredelitvijo fenomena.

Pri mojem raziskovanju me je zanimal tudi pogled nosilcev in ljubiteljev narodno-zabavne glasbe na nastajajoči žanr t. i. turbofolka. Ivan Sivec turbofolk glasbi ne pripiše posebnega pomena in pravi, da gre za modno muho, ki sloni »na trhli osnovi« (Sivec 2008). Medtem ko Lojze Slak (v Kralj 2007) poda dokaj nevtralnno stališče (»Pravzaprav glasba ni zelo drugačna. Ritem je potenciran, trši, veliko dajo na šov, na gibanje ... «), Simon Golobič, član zasedbe Trio Vasovalci, veliki zbiratelj, ljubitelj in poznavalec narodno-zabavne glasbe, pa meni, da je potrebno med narodno-zabavno glasbo in turbofolkom strogo ločevati, saj naj bi bila »narodno-zabavna glasba kvalitetna, turbofolk pa uničevanje le-te« (Golobič 2008). Po Francu Miheliču je tovrstno ustvarjanje »paraglasba« oz. to sploh ni glasba (Mihelič 2008).

⁴⁶ Veliko negativnih pogledov zasledimo v tednikih Mladina in Mag, v dnevniku Večer ter v intervjujih z znanimi slovenskimi glasbeniki: »Tako se je pop scena končno iz kvazi urbanosti preselila na vas. Naj se vidi, koga in kaj ima širna Slovenija najraje. In dobili smo odgovor – turbofolk, na slovenski način ... Se rešilna bitka za ne preveč cvetočo slovensko glasbo skriva v zakladnici narodno-zabavne glasbe? Turbo harmonika? Debilna na kvadrat?« (Šuljić 2004b). // » ... vse to je zbledelo v trenutku, ko se je izkazalo, da je edina slovenska glasbena zapoved leta □ turbo! ... Odkritje, da tudi pri nas žlahtni turbofolk lahko pride na lestvice in zmaga na festivalu Melodij morja in sonca ... Hojladrija, harmonika do konca« (Mladina 2004). // »Kakovost ni merilo. Kakovost je pojem, ki ga turbofolk glasba tako rekoč ne pozna« (Kopač Grom 2008). // »... na primer turbofolk. Ni več sposobnih glasbenih urednikov, ki bi ločevali zrno od plev. Zanima jih zgolj dobiček. Mladi potem rastejo s tem in posledično ne znajo več ločiti, kaj je dobro, ker niso imeli primerne izobrazbe □tudi glasbene. To je globalni problem« (Alič v Trstenjak 2008). // »Zdaj se je turbofolk in »novi (pravi) primitivizem« končno formiral tudi pri nas, kar pomeni, da je na sceno definitivno stopila 'turbokapitalistična' in 'lumpenproletarska' generacija, ki je izgubila vez z sorazmerno mehкими formami in zadržanimi vsebinami stare narodnozabavne – 'goveje' - muzike ter hoče več, bolj trdo, tehnoidno, agresivno identifikacijo« (član Laibach v Sadar 2005).

⁴⁷ »Dotikamo se domačih tem, nočemo filozofirati, smo ansambel za zabavo, ki poskuša na vsakem nastopu dati vse od sebe. Na začetku smo bili prepričani, da ne bomo nikoli igrali v Ljubljani. Pa smo ugotovili, da ni razlike med sprejemom naše glasbe v mestnih diskotekah ali na deželi. Na živih nastopih poleg skladb z albuma igramo tudi slovenske zimzelene od vsepovsod, v malo drugačnih priredbah, na začetku smo igrali tudi nekaj hrvaških, pa smo jih zdaj že skoraj črtali« (Slovenske novice 2004). // »Kot kaže je Slovenija dobila prvo turbofolk skupino. Predstavljajo se v postavi, Jani – vokal (ex Ritem Planet), Špela – vokal (ex Foxy Teens), Špelca – vokal in Frai Toni – frajtonarca. Kot pravijo sami, ponujajo sproščujočo, neobremenjujočo glasbo, za neobremenjene ljudi, ki se hočejo zabavati« (24ur.com 2004). // »Meni se zdi tudi slovenski turbofolk dober – Atomik Harmonik se mi zdijo dober bend! Najbolj kmečko je v Sloveniji biti rocker! Veliko bolj, kot pa imeti svoj narodno-zabavni ansambel. To je sicer precej konservativna muzika, ampak Slovenci jo dobro "žgejo", ker ima smisel tu, v našem prostoru in času« (Robert Pešut – Magnifico v Košir 2007).

Veliko negativnih in elitističnih stališč je zaslediti tudi na forumih ljubiteljev narodno-zabavne glasbe⁴⁸.

5.3.2. Mediji in nosilci

Narodno-zabavna glasba in njena posodobljena različica – t. i. slovenski turbofolk – sta v programski shemi RTV Slovenija, edinega javnega medija na Slovenskem, navidez »getoizirani« – omejeni na določen kontekst oz. izključne termine in oddaje. Razen v oddajah *Na zdravje!* in *Glasbeni spomini Borisa Kopitarja* ali starejših *Raketa pod kozolcem*, *Pri Jožovcu z Natalijo* in *Vsakdanjik in praznik*, skorajda nimamo priložnosti videti ali poslušati tega žanra⁴⁹. Paradoksalno in za mnoge čudno je to, da je srbska pevka Svetlana Ražnatović Ceca, ki je okronana za »kraljico« turbofolka, gostovala v udarnem terminu ravno na javni televiziji. V nedeljo, 13. marca 2005, je nastopila v oddaji *Spet doma* Maria Galuniča, kar je povzročilo burne reakcije politikov in predvsem slovenskih glasbenikov, ki se jim ne uspe prebiti skozi cenzuro javne televizije. Slovenska demokratska mladina je takrat poslala protestno pismo zavodu RTV, v katerem je izrazila svoje nestrinjanje z gostovanjem: »Nezadovoljni smo z nespametno uredniško politiko slovenske nacionalne televizije, ki namesto kvalitetnega programa servira gledalcem cenene in etično sporne programe in osebnosti« (Pismo Slovenske demokratske mladine RTV 2005). RTV je do določene mere le pokazala interes za žanr; leta 2007 je režiser Andraž Poeschl posnel dokumentarni film *Turbofolk pod Triglavom*.

Narodno-zabavni in turbofolk glasbi v Sloveniji pozornost namenjajo številne lokalne in komercialne televizijske ter radijske postaje (npr. TV Sponka, TV Pika, radijske postaje Veseljak, Aktual, Salomon, Ognjišče, Kranj, Tempo, Sora, 94, Triglav, Maxi, Ptuj, Murski val, Kaj, Sraka, Celje, Koroški radio). Obstajajo tudi številne radijske postaje v tujini, predvsem na nemško govorečem področju, ki tovrstno glasbo predvajajo za tamkajšnje

⁴⁸ Zgolj kot zanimivost navajam nekatere »poste«: »Načeloma lepi slovenski narodno-zabavni glasbi dam glasen DA. Moti pa me to da t. i. 'turbofolk' mešajo z narodno-zabavno glasbo. Tisto bi pa najraj pobruhal, kot sem v prejšnjem postu zasledil.« // »ta turbo folk gre men tut zlo na živce ... to je isto ko da bi js stal na odru pa na mikrofón držal telefon da igra tisto bedno musko« (Glasbeniki.mojforum.si 2008). // »uff ... turbo folk ... po pravici povedan ga ne maram. In mixov oz. turbo svizca ne. Pač rada mam narodno-zabavno musko kot tako, brez turbo ritmov ... Pa naj bo polka ali valček. Pesmi so za mojo dušo in zame nekaj posebnega« (Narodnjak.si 2008).

⁴⁹ »Navidezno« getoiziranost argumentiram z dejstvom, da je narodno-zabavna glasba skoraj edina v sedanji programski shemi RTV, ki »ima« lastno oddajo.

občinstvo (npr. Radio Oberkrein). Omembe vredne pa so tudi slovenske radijske postaje, ki delujejo v izseljenstvu, kot je to denimo Polka Radio Melbourne v Avstraliji.

Nekaj let nazaj sta bili ustanovljeni kabelski televizijski postaji Golica in Petelin, ki predvajata izključno slovensko narodno-zabavno in zabavno glasbo. Obe televiziji naj bi ponujali »pestro ponudbo slovenske glasbene vsebine za srednjo in starejšo generacijo gledalcev« (TV Petelin 2008). Ustanovitev obeh temelji ravno na domnevni ogroženosti narodno-zabavne glasbe in ideji o svojevrstnem »undergroundu«, v katerem naj bi ta živela in se razvijala. Retorika in programska shema obeh televizijskih postaj sta jasni: »naj se končno 'naša', 'domača' glasba sliši po celem svetu!«: »Našo deželo poznamo po harmoniki, Avsenikovi Golici, in prav je, da ima vse to prostor na TV Golica« (Golica.tv 2008). Prek satelitskih kanalov in spleta postaji spremlja predvsem slovensko izseljenstvo in zamejstvo (glavna tržna niša), saj mu tovrstna glasba predstavlja enega izmed stikov z domovino.

Žanra narodno-zabavne glasbe in turbofolka sta prisotna tudi na spletu in sicer na spletnih portalih, ki obe zvrsti promovirajo. Med njimi je vsekakor www.narodnjak.si, ki je nastal oktobra 2006 zaradi »prezira večine medijev do narodno-zabavne glasbe« (Narodnjak.si 2008) in ki vsebuje najnovejše novice, reportaže ter predstavitve ansamblov, pa tudi video in foto galerijo, kamor zaidejo tudi slike in reportaže o turbofolk izvajalcih.

Portal, ki se oglašuje kot »prva slovenska stran narodno-zabavne družine«, je www.polka-go.com (Polka Go 2008) in vsebuje forum, novice, oglasno desko itd. Nič manj informativen ni www.frajtonerca.net, portal, posvečen diatonični harmoniki in ansamblom, ki jo uporabljajo, t. i. »godcem« na diatonično harmoniko kot tudi izdelovalcem tega inštrumenta (Frajtonerca.net 2008).

Po pregledu napovednikov in arhiva nastopov izvajalcev t. i. slovenskega turbofolka zlahka ugotovimo, da je slednji v Sloveniji (poleg omenjenih medijev) prisoten predvsem na zasebnih zabavah, vaških veselicah, odrih nakupovalnih središč, prireditvah, ki jih prirejajo lokalne občine, obletnicah in dogodkih lokalnih radio postaj, ki ponavadi predvajajo tovrstno glasbo, vaških in nekaterih mestnih diskotekah, celo na predvolilnih srečanjih. Slednje velja za skupino Atomik Harmonik, ki je veliko nastopala tudi v tujini (radijski festival na Hrvaškem in narodno-zabavne oddaje v Nemčiji). Prav kraj izvajanja/nastopanja je eden izmed glavnih argumentov kritikov, saj naj bi le-ta tovrstno glasbo postavil v nasprotje

»kvalitetni« oz. »elitni« glasbi, ki najde svoj prostor v javnih medijih ali v institucijah, kot je Cankarjev dom v Ljubljani.

Po vpogledu v medije se osredotočam na predstavnike oz. nosilce žanra. Tukaj se zopet srečujem s težavo, saj je t. i. slovenski turbofolk zelo težko določljiv. Težave ustvarjajo predvsem trije razlogi: metanje v isti koš različnih izvajalcev s strani (predvsem samooklicane) kritike, zabrisanost mej med narodno-zabavno, zabavno/pop in turbofolk glasbo ter neidentifikacija nosilcev z žanrom.

Prvič, glasbena kritika, novinarji, publicisti ali estradniki med pisanjem ali govorjenjem o slovenskem turbofolku v žanr uvrščajo tudi izvajalce, ki po nobenem elementu ne sodijo zraven. Zaradi vesplošnega zgražanja nad enim in drugimi jih radi »pomečejo« v isti koš »nekvalitetne« glasbe. Kot primer navajam oddajo Trenja iz leta 2005, v katerem se v istem kontekstu govori o Frediju Milerju in skupini Atomik Harmonik. Čeprav je Fredi Miler pozneje začel izvajati tovrstno glasbo, hit, s katerim je zaslovel takrat, ni bil niti približno podoben *Brizgalni brizgi*.

Drugič, meje žanra, čigar obstoj mnogi zanikajo (prim. Stanković 2005, Pettan v Poeschl 2007), so zelo zabrisane. Določene skupine izvajajo izključno tovrstno glasbo, druge jo na nastopih kombinirajo z zabavno in narodno-zabavno. Pri nekaterih izvajalcih bi samo določene pesmi lahko uvrstili v ta žanr.

Tretjič, izvajalci se zelo izogibajo etiketi izvajalca turbofolka predvsem zaradi negativnih konotacij, ki jih je termin prinesel iz popolnoma drugega okolja. Le redki se z žanrom identificirajo (Atomik Harmonik, Turbo Angels).

Kljub omenjenim težavam mi je za potrebe diplomskega dela uspelo narediti izbor izvajalcev, v katerega uvrščam glasbenike iz Slovenije, ki izvajajo (tudi občasno) glasbo, za katero je značilno mešanje narodno-zabavne glasbe in sodobnih dance, techno, pop ali drugih ritmov, saj naj bi to bila najbolj uveljavljena definicija t. i. slovenskega turbofolka. Izvajalce delim v tri skupine. Razvrstitvi dodajam tudi četrto skupino, ki sicer po svojih značilnostih ne sodi v žanr, vendar gre za pojav, ki je povezan z njegovim vzponom. Razvrstitev v skupine je rezultat večletnega spremljanja slovenske narodno-zabavne, zabavne in turbofolk scene; ne jemljem je kot splošno veljavne in dopuščam kakršno koli drugo videnje ali klasifikacijo.

Prvo skupino predstavljajo glasbene zasedbe, najbolj pogosto narodno-zabavni ansambli, ki poleg narodno-zabavne glasbe na svojih nastopih igrajo tudi t. i. zabavno glasbo, udeležujejo pa se tudi posameznih »izletov« v posodobljeno različico narodno-zabavne glasbe, ki se od leta 2004 imenuje slovenski turbofolk. V skupino sodijo Ansambel Nagelj, ki je že leta 1996 po vzoru avstrijskih vzornikov izdal pesem *Jodl mix*, skupina Gamsi, katere največji hit *Hej hej!* (bolj znan kot *Kdor ne skače ni Slovenc*) ob Avsenikovi *Golici* predstavlja reden repertoar športnih prireditev (predvsem hokejskih tekem). Alfi Nipič, dolgoletni pevec Ansambla bratov Avsenik, je v devetdesetih letih s svojimi »muzikanti« nastopal kar kot Tehno Alfi. Znana je tudi pesem *Polko plešem valček plešem tudi rock'n'roll* Ansambla Henček, ki je nastala že v osemdesetih letih. Zraven štejem še Ptujskih pet (pesem *Katrca*), ansambel Tulipan (pesem *Na motorju*) itd.

Drugo skupino predstavljajo izvajalci zabavne glasbe, pri katerih je v posameznih pesmih začititi melos narodno-zabavne glasbe. Semkaj štejem Brigito Šuler (npr. pesem *Kamrca*), Natalijo Verboten, Brendija, Wernerja, Saško Lendero, Tomislava Vrliča, Tadeja Žaliga, Pijamas (pesem *Pod oknom sem stal*), Domna Kumra (njegov izlet v narodno-zabavne vode s pesmijo *Hočem polko nazaj*), Čuke z njihovo *Ferrari polko* in albumi *Narodni Čuki*, *Pancer Tanc* in *Eno po domače*⁵⁰.

V tretjo skupino štejem glasbenike, ki izvajajo izključno t. i. slovenski turbofolk, ne glede na to, ali svojo glasbo tako imenujejo ali ne (torej izvajajo glasbo, za katero je značilno mešanje elementov narodno-zabavne glasbe in dance oz. techno ritmov): Atomik Harmonik, Turbo Angels (do prehoda v zabavne/pop »vode« leta 2007⁵¹), Skater, Boštjana Konečnika, Turbo Andreja, Fredija Milerja, Frajton Špelo, Baby Twins, otroško skupino Urška in Turbo teens in albume DJ Svizca. Tej skupini posvečam posebno podpoglavje, saj njeni predstavniki veljajo za glavne nosilce t. i. podalpskega turbofolka.

Omembe vrednih je tudi nekaj edinstvenih, hibridnih primerov, ki s svojim ustvarjanjem presegajo meje, ki jih je zarisala skupina Atomik Harmonik, niso pa nepovezani z valom

⁵⁰ Čuki so sicer zelo specifična zasedba; njihova glasba je različna in variira glede na glasbeno ozračje v Sloveniji. V diskografiji zasedbe je tako zaslediti pesmi, ki bi jih lahko označili za čisti turbofolk, narodno-zabavno glasbo in pop.

⁵¹ Turbo Angels svoj prehod v pop razlagajo s prenasičenostjo turbofolk trga. Vrat nazaj v istega si pa ne zapirajo (Poeschl 2007).

nastajajočih turbofolk skupin. Gre za četrto skupino, v katero štejem Lepega Daso, Uršo Čepin ter skupini Črna mačka in Turbo bojs.

Vlado Pilja, ljubljanski pevec in zabavljak, ki nastopa pod imenom **Lepi Dasa**, je že nekaj časa prisoten na slovenski glasbeni sceni, pred dvema letoma pa je zaslovel s pesmijo Lepi Dasa (*Ko polko zaigram*), ki je potem dobila tudi svojo »balkansko« verzijo *Kad polku zasviram: /Ko polko zaigram zbudim podalpske moške / in zazibam joške od obale do Koroške / nima veze al so buckaste al vitke / važno je da gibajo vse slovenske ritke/* (Lepi Dasa 2008). Gre za nekakšno mešanico prvin narodno-zabavne glasbe, popa, celo jodlanja, orientalskega melosa in tehnike petja značilne za srbski turbofolk (močni vibrato). Lepi Dasa tudi v javnosti uporablja slovenščino z močnim naglasom in imidž priseljence iz bivših jugoslovanskih republik. V valu podobnih izvajalcev je našel svojo pot do uspeha: z edinstvenim imidžem *čefurja*, ki poje *govejo musko*⁵² se je postavil na vrh slovenskih glasbenih lestvic. Tudi v ostalih pesmih Lepi Dasa uporablja navidez nezdržljive prvine (pesmi *Pleše z mano vsa Slovenija* ali *Velika mašina*). Lepi Dasa o sebi ne pove veliko, le da je »največji dasa⁵³ na svetu« (Lepi Dasa 2008). Zaradi podiranja tabujev in združevanja nezdržljivega v svojem ustvarjanju, malo tudi zaradi imidža, se je Lepega Dasa v Sloveniji prijel vzdevek »Slovenski Borat«. Lepi Dasa svojo zabavlaško vlogo nenehno poudarja: »Moja misija je, da ljudi zabavam. V tem času, ko imamo vsi še preveč skrbi, ko večina ljudi ne ve, kako bo plačala vse položnice, je to težka naloga, ampak zdi se mi, da mi kar uspeva. Rad bi, da bi vsaj na mojih nastopih ljudje pozabili na vsakdanje skrbi, da bi ugotovili, da se sreče ne da kupiti in da je ljubezen zastoj. Zame je večji uspeh, če vidim, da se množica zabava, kot pozitivno stanje na bančnem računu« (Lepi Dasa v Cah Švarc 2006).

Drugi primer je skupina **Črna mačka**, ki s sloganom »glasba za vse priložnosti« izvaja slovensko narodno-zabavno in zabavno glasbo, tuje uspešnice in dalmatinske evergreene, po potrebi tudi različne skeče (Črna mačka 2008). Že nekaj časa je na YouTubeu eden izmed zelo gledanih video posnetkov njihov videospot z naslovom *Hej ljubček moj*. Gre za nekakšno parodijo melodije *užičkoga kola*, plesa, ki še vedno živi in dobiva nove različice med srbskimi izseljenci in v Srbiji. *Užičkemu kolu* je tukaj dodano besedilo v slovenščini, melodija je odigrana na narodno-zabavni način (alpski kvintet), vse skupaj pa je zmešano z dance ritmi. Nastalo pesem, ki je pravi hit po gledanosti na YouTubeu in je povzročila veliko hude krvi

⁵² Tako izraz *čefur* kot *goveja muska* sta slabšalnega pomena in ju zato pišem v poševnem tisku.

⁵³ Srbski sleng: frajer.

med pripadniki slovenske in srbske narodnosti, razumem kot nekakšno parodijo srbskega in slovenskega turbofolka, ki podira tabuje, in se je tudi v primeru Lepega Dase pokazala za izredno uspešno.

Naslednji primer, ki ga imam za hibridnega, je najnovejša pesem televizijske voditeljice in pevke **Urše Čepin** z naslovom *Čista desetka*, ki je očitno nastala po vzoru hitov trenutno najbolj popularnih izvajalk turbofolka v Srbiji in Bosni in Hercegovini. Videospot in imidž pevke sta na las podobna videospotom in imidžu, ki ga gojita Jelena Karleuša ali Seka Aleksić. Edina ločnica je tukaj slovenščina, saj so vsi drugi elementi srbskega turbofolka v pesmi prisotni (orientalni melos zmešan s popom, tipični vibrato pri petju). Urša Čepin je pred kratkim lansirala tudi pesem *Diva*, ki že ima svojo srbsko verzijo in s katero se namerava prebiti na srbski trg (Požar 2008).

Med hibridne stvaritve uvrščam tudi pesem *Truba* zasedbe **Turbo bojs** (Alija Čadežić in Aleš Petrič). Zopet gre za melodijo in način petja, na las podoben tistem, ki ga izvajajo pevci na TV Pink, vendar v slovenščini. Beseda turbofolk se večkrat omenja tudi v pesmi: /dobrodošli na zabavi / turbofolk galaktični / kvalitetno, malo etno / glasbo vam predstavljamo mi/ ... /Pleši Slovenija / in Amerika / to je turbofolk senzacija ... / (Youtube 2008). V videospotu mrgoli stereotipov, ki naj bi veljali za priseljence iz bivših držav Jugoslavije, slabšalno *čefurje*; od oblačilnega videza, avtomobilov, ravnanja z denarjem do frizure in obnašanja. Sklepam, da gre ponovno za parodijo žanra in njegovih nosilcev in ne za resen glasbeni poskus, kar zagotovo ne velja za Uršo Čepin.

5.3.2.1. »Pravi« slovenski turbofolk

Po mnenju Petra Stankovića (Poeschl 2007), s katerim se strinjam, se žanr turbofolka v Sloveniji začne šele z **Atomik Harmonik**, saj gre za skupino, ki svojo glasbo prva tako poimenuje. O t. i. slovenskem turbofolku se v javnosti začne intenzivno govoriti šele po zmagi skupine na Melodijah morja in sonca leta 2004. Kot je že bilo poudarjeno, je že vrsto let pred skupino Atomik Harmonik prihajalo do mešanja narodno-zabavne glasbe in popa oz. dancea in techna (Agropop, Henčki, Alfi Nipič, Gamsi, Čuki, Brendi, Ansambel Nagelj itd.), vendar je skupina Atomik Harmonik prva, ki se je odločila izvajati zgolj to zvrst in je zraven dodala imidž, za katerega nemalokrat rečejo, da se zaradi pomanjkljivo oblečenih protagonistk zgleduje po srbskem turbofolku. Dare Kaurič, idejni vodja projekta Atomik

Harmonik, o začetni zamisli pove: »Ko smo bili mladi, so se na televiziji vedno vrteli Avseniki in podobni. Alfi Nipič je bil glavni frajer, zraven je imel dve bejbi ... harmonika skoraj da mora bit' ... in v bistvu so štirje že dovolj, da gredo v en avto in da se naredi dobra žurka« (Poeschl 2007). Skupina Atomik Harmonik je prva, ki zvrst poimenuje turbofolk:

Ko že govorimo o turbofolku, ki je zdaj popularen, bi radi pojasnili, da se je termin turbofolk v zvezi s slovensko glasbo pojavil prav z nami. Ko smo štartali s prvim singlom, smo razmišljali, kako bi sploh označili zvrst glasbe, ki jo igramo, in ugotovili, da je zvrst še najbolj podobna srbskemu turbofolku, ki ohranja narodne napeve, a so aranžersko zaviti v moderno dance produkcijo. Isto smo naredili mi, le da smo uporabili slovensko melodiko (član Atomik Harmonik v Ropoša 2006, 9).

Nedolgo zatem so Atomik Harmonik dobili skoraj identične tekmece **Turbo Angels**. Kot njihovi tekmeči, tudi Turbo Angelsi nenehno poudarjajo lahkost in neobremenjenost ter zabavno funkcijo svoje glasbe:

Konec pomladi 2005 je nastala skupina Turbo Angels, da bi s harmoniko razveseljevala vse, ki so željni dobre zabave, žurke, fešte, čage, gaude, veselice ... Vsem je skupna ljubezen do harmonike in veselih melodij, njihova glavna naloga pa je tako s svojimi nastopi kot skladbami ljudem narisati nasmeh na ustih. Prav taka je tudi sestava skupine - dve pravi ŠTAJERKI, Maša in Marjetka, GORENC Raay in pa nasmejani DOLENC Dejan na frajtonar'ci ... Če imate torej radi harmoniko, moderne ritme in dobre zabave – MI SMO ZA ... !!! (Turbo Angels 2008).

Po dveh letih ustvarjanja turbofolk glasbe se je skupina Turbo Angels odločila za spremembo imidža in prehod v pop glasbo.

Boštjan Konečnik že od 10. leta igra na diatonično harmoniko in si je leta 2001 zaželel narediti nekaj novega, »remiks narodnega komada«. Takrat niti sanjal ni, da bo diatonična harmonika postala tako popularna in sprejeta med mladimi. Remiks je naredil kar tri leta pred pojavom skupine Atomik Harmonik in prosil DJ-ja v lokalni diskoteki, naj ga zavrti. Pesem je požela pravi uspeh. Leta 2002 je izšla njegova prva zgoščenka s tovrstno glasbo. Boštjan Konečnik je med drugim tudi lastnik šole diatonične harmonike, saj meni, da je »frajtonrca« – inštrument, ki naj bi bil tipičen za Slovenijo – »prava stvar« (Poeschl 2007).

Fredi Miler je glasbenik iz Črne na Koroškem, ki je leta 2005 zaslovel z nizkobudžetnim videospotom *Vedno si sanjala njega*, ki se je prek spleta in izmenjave datotek razširil po celi Sloveniji. Nedolgo za tem je gostoval na radiu in televiziji ter začel nastopati tudi v

slovenskih mestih. Čeprav sprva ni izvajal glasbe, ki bi jo lahko označili za t. i. slovenski turbofolk, so ga mnogi »metali v isti koš« z Atomik Harmonik, saj so zasloveli ob približno istem času. Njegove zadnje pesmi (npr. *Nategnem še tvojo*) pa nedvomno sodijo v ta žanr. Fredi Miler se poskuša prebiti tudi na glasbeni trg držav bivše Jugoslavije, saj svoje pesmi prepeva tudi v hrvaščini. V intervjuju za dokumentarni film *Turbofolk pod Triglavom*, ki ga je leta 2007 posnela RTV, pa zatrjuje, da je z glasbeno zasedbo Koroški trio leta pred skupino Atomik Harmonik izvajal glasbo, ki je bila mešanica narodno-zabavne glasbe in dance ter techno ritmov. Na Koroškem naj bi bila ta zvrst zaradi bližine Avstrije, kjer jo že vrsto let poznajo, zelo priljubljena (Poeschl 2007). Fredi Miler je izdal tudi lastno avtobiografijo, *Fredi Miler – Štorija*, ki naj bi bila »zapisana v preprostem, ljudskem slogu, hitro razumljivem, brez nepotrebnih zapletov in megalomanskih karakterizacij. Zgodbe so takšne, kot bi jih nekdo pripovedoval ob kavi« (Fredi Miler 2008).

V žanr t. i. slovenskega turbofolka lahko uvrstimo tudi štajersko zasedbo **Skater**, ki naj bi svojo karierno pot začela kot parodija na nemško skupino Scooter⁵⁴. Njihove zadnje stvaritve so zelo podobne stvaritvam skupin Atomik Harmonik ali Turbo Angels. Člani zasedbe podobnost z Atomik Harmonik zanikajo, saj so nastali leto pred njimi, turbofolk etikete pa se ne branijo:

Niti približno ne. Slovenci že od nekdaj najraje zaplešejo in zapojejo ob harmoniki, po tem smo znani po svetu, če pa tem elementom dodaš trendovski ritem, pa je rezultat ta, da te ljudje spoštujejo, radi poslušajo, in imaš že dve leti polne nastope, kjerkoli se pojaviš. Na vsakega glasbenika v Sloveniji bi morali biti ponosni, saj če poješ v slovenskem jeziku in igraš na harmoniko, še ne pomeni, da poneumljaš Slovenijo. Poslali bi enkrat turbo folk na Eurosong, pa bi videli (član Skater v Gartner 2008).

V tej izjavi se še enkrat srečamo s problematičnim prepričanjem o domnevni inherentnosti harmonike Slovencem, ki ga je zaslediti tudi pri drugih skupinah in ljubiteljih tovrstne glasbe. Skupini Skater so zelo podobni tudi **Rogoški slavčki**.

Frajton Špela (Špela Pokeržnik) se je na slovenski glasbeni sceni pojavila pred kratkim. Izvajalka poje in igra na diatonično harmoniko, vse pa je podloženo s sodobnimi dance ritmi. »Ko danes vzame v roke svojo harmoniko, navdušuje mlado in staro, in ko zraven še zapoje

⁵⁴ Skupina se je sprva imenovala Skuter, vendar se je zaradi problemov z nemško skupino Scooter morala preimenovati (Skater 2008).

omehča sleherno srce« (Frajton Špela 2008). V svojem imidžu se Špela Pokeržnik zgleduje po pevkah Atomik Harmonik in Turbo Angels ter uporablja precejšnjo dozo seksualnosti.

Dvojčici **Baby Twins** s Štajerske, Maša in Urša Vesenjaka, sta zasloveli predvsem zaradi škandala, ki je nastal zaradi domnevnega posojanja glasu za snemanje skladb. Tudi njuno glasbo lahko uvrstimo v t. i. slovenski turbofolk.

Za promocijo slovenskega turbofolka imajo veliki pomen tudi albumi z naslovom **DJ Svizec Turbo Mix**. Vodja projekta DJ Svizec je Dejan Windisch, nekdanji radijski voditelj in DJ, ki vodi skupino DJ-jev iz cele Slovenije. DJ Svizec je na slovensko glasbeno sceno v osmih zgoščenkah prinesel remikse narodno-zabavnih evergreenov in pesmi zabavne glasbe, ki naj bi bili »obvezen paket za vse ljubitelje turboveselic, študentskih žurov, gasilskih fešt in norih smučarskih zabav« (Mimovrste.com 2005). O projektu Turbo mix DJ Svizec pove:

Tega projekta pa sva se lotila, ker sva ponosna Slovenca in se nama srce trga, ko vidiva, kako Slovenci sami teptamo svojo kulturo in narodno zavest. Ozrite se samo po koncertnih plakatih v slovenskih mestih: nepojmljivo se mi zdi, da je pri nas postal glavni trend srbski turbofolk. Včasih se mi zdi, da mladina poslušata samo še to in da postajajo »narodnjaki« v Ljubljani, Mariboru, Celju, Kopru in še kje, glasba za množice, ulični sleng pa srbsčina s pridihom slovenščine. V enem izmed naših dnevnikov se je pred kratkim avtor pritoževal, da dobiš ob sprehodu po naših mestih, predvsem pa glavnem, včasih občutek, da si v Banja Luki ali kje v Srbiji in ne v Sloveniji (Windisch v Pulko 2007).

5.3.3. Harmonika – »osvobojeni« inštrument, ki osvobaja

V Mladini je ironično zapisano: »Harmonika je za Slovence nedotakljiva, sveta, nacionalno-simbolna harmonika. Ponos in ikona narodno-zabavne glasbe. Harmonika je sploh čuden inštrument. Slovenci imamo pogojni refleks asociacij na besedo harmonika. Prva je goveja muzika, druga veselica. Vse, kar presega ta pojava, povezana z raztegovanjem meha, je eksotika. Obskurnost« (Hratar 2000). Posebno poglavje posvečam harmoniki, ki se je močno zasidrala v predstavah Slovencev o »slovenskosti«. Zasluga za to gre stereotipnosti, ki jo producira narodno-zabavna glasba in ki jo prevzema t. i. slovenski turbofolk. Gre predvsem za zmotno predstavo o harmoniki kot edinem »pravem«, »slovenskem«, »avtentičnem«, »ljudskem« glasbenem inštrumentu. Harmonika je tako označena in sprejeta z nepremišljeno samoumevnostjo, do tega pa prihaja zaradi njene priljubljenosti in razširjenosti v slovenskem ljudskem glasbenem izročilu. Zaradi popularnosti se je med ljudmi že zabilisal pojem o

starosti in jo imajo večinoma za starejšo, kot je. Kaže pa, da je še dovolj mlada, da bo še dolgo živela (Tomažič 1991, 49).

Diatonična harmonika je na slovenski prostor prišla v 19. stoletju s severa, od nemških sosedov. Po prihodu je zamenjala dotedanji oprekelj, v 20. stoletju pa izpodrinila vsa druga ljudska glasbila in postala skoraj edina veljavna (Kumer 1972, 55): »Le malokateri inštrument je hkrati tako melodiozen in tako mogočen, tako preprost, a raznovrsten. Harmonika se je izkazala kot vedno primerna in vedno priročna za spremljavo pevcev ali plesalcev. Zato smo ji odpustili, ko je na svojem zmagoslavnem pohodu izpodrinila mnogokatera starejša glasbila in nadomestila ansamble ljudskih godcev« (Vidas v Muršič 1996b, 11).

Harmonika, zlasti diatonična, pa še zdaleč ni in nikoli ni bila edini slovenski ljudski godčevski inštrument, kot je danes splošno mnenje. Njena prednost pred ostalimi inštrumenti je bila ravno v tehnični izpopolnjenosti in ekonomičnosti, saj premore melodijo, harmonijo in ritem – en godec na diatonično harmoniko lahko nadomesti cel sestav. Medtem ko nekateri žalujejo za »vsem tistim, kar so frajtonarice povozile« (Muršič 1994č, 89), je dejstvo, da inštrument postaja vse bolj popularen tudi med mlajšimi generacijami.

Harmoniko lahko najdemo kot vodilni inštrument v številnih lokalnih tradicijah po svetu, saj gre za izjemno temperamentno glasbilo. Kljub razširjenosti imajo drugod drugačne tipe in je »'frajtonarca' vsaj toliko slovenska, kolikor je pri nas prevladala, postala za nas značilna. Pozneje se je začela uveljavljati klavirska, ki je kos tudi zahtevnejšim skladbam« (po Kumer 1978, 377).

Devetdeseta leta so prinesla drugačen pogled na harmoniko, ki je doživela svojevrstni »bum«. Uveljavlja se kot relevantni inštrument za katero koli zvrst glasbe, čeprav se še zmeraj navezuje na tradicionalni kontekst. Harmonika se uporablja kot rekvizit, ki odpira dimenzije na čisto simbolni ravni, kot kult(ur)ni objekt (Bibič v Muršič 1996a, 9). Harmonika je tudi sredstvo, s katerim se konstruira užitek poslušanja turbofolka. Užitek namreč ni naraven, prirojen ali avtomatičen. Užitek je konstrukt, ki je ustvarjen in funkcionira v določenem družbenem in zgodovinskem kontekstu (Ang 1985, 19–20). Užitek poslušanja turbofolka naj bi bil ravno v njegovi sproščenosti, lahkotnosti, neobremenjenosti; turbofolk glasba naj bi bila

namenjena pravim »žurerjem«, pravega »žura« pa ni brez harmonike⁵⁵. Nosilci t. i. slovenskega turbofolka so namreč diatonično harmoniko, »frajtonerico«, popularizirali predvsem med mladimi⁵⁶. Z nenehnim promoviranjem harmonike⁵⁷ kot edinega »pravega« inštrumenta, edinega, ob katerem se je možno zabavati in sprostiti, edinega, ki lahko osreči, je dolgo »zatirani« inštrument veselja – »frajtonerica« – pridobil status končno »osvobojenega« inštrumenta, ki osvobaja. Tako je »frajtonerica« prisotna tako na študentskih zabavah, še posebej v študentskih domovih, na maturantskih plesih, celo na festival Rock Otočec je bil kot presenečenje povabljen Lojze Slak. Kot je že bilo poudarjeno in utemeljeno s citati, se je do narodno-zabavne glasbe v devetdesetih let formirala močna opozicija, sestavljena predvsem iz mlajših generacij, ki so se zatekale k bolj »urbanim« glasbenim zvrstem. Stigma, ki je spremljala harmoniko, je sedaj obrnjena, s čimer ni nič narobe. Vendar je najbolj zanimivo, da ravno turbofolk skupine, ki harmoniko toliko promovirajo, le-to izrabljajo samo za imidž, saj je vloga harmonikarja v turbofolk skupini po mnenju mnogih »vloga klovn, ki skače po odru, in se dela, da igra, v ozadju pa igra playback« (Golobič 2008), medtem ko naj bi narodno-zabavna glasba v ospredje postavila virtuoznost in kvaliteto igranja.

Narodno-zabavna glasba je referenčno polje, ki ga harmonika simbolno zelo močno določa. To je polje, v katerem se je rodila ideja o domnevni inherentnosti harmonike slovenstvu. Tradicija polke namreč harmoniko opredeljuje, stereotipizira in predalčka. Treba jo je emancipirati iz polja množično-industrijskih in domačijskih stereotipov. Izrazna moč

⁵⁵ Na spletni strani Atomik Harmonik je bilo ob ustanovitvi skupine napisano: »V poplavi vse bolj temačnih tem v slovenski glasbi (tako glasbeno kot tekstovno), nam člani Atomskih Harmonik, ponujajo sproščujočo, neobremenjujočo glasbo, za neobremenjene ljudi, ki se hočejo zabavati« (Atomik Harmonik 2005). Glej tudi str. 64 in opombo 57.

⁵⁶ Producent Martin Lesjak pravi, da se je s to zvrstjo glasbe frajtonerica vrnila v »zabaviščne centre«, kjer mladi plešejo (Lesjak v Poeschl 2007).

⁵⁷ Sporočilo se nenehno ponavlja v besedilih t. i. slovenskega turbofolka. Nekaj primerov:

1. Gremo zdaj gremo vsi / harmonika se že smeji / brije norce na hojladri / a vse v bajti že nori /.../ Ej sorry baby imaš polkaholika/v meni je harmonika/men se pleše žura nori vrti (*Polkaholik*, Atomik Harmonik 2008).
2. Gremo Slovenci gremo Slovenci / Štajerci Primorci Notranjci Dolenjci / Belokranjci Prekmurci Korošci in Gorenjci /Gremo Slovenci Hej Hej Hej / la la la la la la / sladko vince lepe punce in harmonika / la la la la la la / lepa in preprosta naša je Slovenija (*Slovenija-ja-ja*, Turbo Angels 2008).
3. Če mamica ti v disko ne pusti /povej ji da so tam tvoji prijatelji /da tam najboljša žurka bo in smeh /in da Boštjan raztegnil bo svoj meh (*Če mamica ti v disko ne pusti*, Boštjan Konečnik 2008).
4. Naj bo rock polka valček ali jazz /glasba v mojem srcu je doma / najlepše je pa ko se razigra / moja frajtonarca / ki najbolj rada me ima (*Frajtonarca je prava stvar*, Boštjan Konečnik 2008).
5. Naj se sliši, sliši naj se ve /brez harmonike ne gre/ naj bo glasba prava ta / naj se muzika igra / kdor pa tukaj za zabavo ni / ta doma naj le čepi ... / (*Nategni jo*, Turbo Andrej 2008).
6. Naj se dviga in zažiga / zlati zvok harmonike /vsa Slovenija naj miga / v ritmu polke ljubi se / naj se dviga in zažiga /zlati zvok harmonike / pesem naša naj združuje /meje vse podre (*Naj se dviga*, Turbo Angels 2008).

individualne kreativnosti se lahko uspešno upre ustaljenim normam, ki kanonizirajo uporabo točno določenih glasbil v točno določenih kontekstih.

5.3.4. Pornonacionalizem

T. i. slovenski turbofolk svojo simboliko prevzema od narodno-zabavne glasbe, jo posodablja in posreduje naprej na glasbeni, besedilni in vizualni ravni. Na glasbeni ravni gre za specifično zvočnost, ki jo imajo predstavniki žanra za »tipično slovensko«. Na besedilni in vizualni ravni gre za nenehno preigravanje ruralne motivike in vrednot, ki včasih mejijo tudi na nacionalistični diskurz, a vendarle zapakiran v hiperseksualni ovitek. Alexei Monroe (2000) bi temu rekel pornonacionalizem oz. nacionalna pornografija⁵⁸.

Atomik Harmonik so nastopili na predvolilnem srečanju Lojzeta Peterleta. Predvolilni štab oz. tisti, ki je bil odgovoren za organizacijo omenjenega predvolilnega srečanja, je točno vedel, zakaj najeti ravno Atomik Harmonik in kakšne vrednote njihova glasba reproducira. Domnevam, da isti predvolilni štab ne bi najel glasbenega sestava, ki odkrito zagovarja levičarske vrednote, prav tako si ne morem predstavljati skupine Atomik Harmonik na predvolilnem srečanju stranke LDS.

Problema t. i. turbofolk glasbe v Sloveniji ne vidim v njeni (po mnenju mnogih) pomanjkljivi estetiki, temveč v ustvarjanju stereotipov o slovenskosti, neslovenskosti, avtentičnosti in tradicionalnosti, kar meji z nacionalističnim diskurzom. Bolj kot sama glasba je zame problematična njena selektivnost v reprezentaciji Slovencev in »slovenskosti« ter uporaba skoraj klišejskih simbolov »slovenstva«, kot so gasilska veselica, vinogradi, harmonika itd., ki so izključno vezani na vas.

5.3.5. (Hiper)seksualnost ali vesplošna impotenca?

Besedila in vizualna podoba (naslovnice albumov, fotografije, reprezentacija v tabloidih) t. i. turbofolk glasbe v Sloveniji producirajo patriarhalne vrednote, saj je v ospredju objekt ženskega telesa, medtem ko so moški liki brezspolni. Kljub uveljavljenemu mnenju tovrstna glasba ni nič bolj seksistična kot katera koli druga glasbena zvrst. Spomnimo se rap ali R'n'B

⁵⁸ Najboljša ilustracija je fotografija članov skupine Atomik Harmonik, ki nagi ležijo pokriti s slovensko zastavo.

videospotov, v katerih mrgoli seksualno privlačnih, pomanjkljivo oblečenih ženskih likov, katerih telo je zgolj objekt. Seksizem je zaslediti tudi v besedilih rock glasbe, denimo v *Mali nimfomanki*⁵⁹ Big foot Mama. Seksizem t. i. turbofolku očitajo mnogi, skupine pa se branijo: »Estetika sovпада z glasbo. Danes, ko ljudje bolj gledajo kot poslušajo, jim je treba nekaj ponuditi« (Grošelj v Poeschl 2007).

Svoje očitke turbofolku utemelji Stanković:

Gre za vprašanje (re)produkcije hierarhije med spoloma: karkoli si že mislimo o nenavadni impotentnosti slovenske tradicionalne ljudske in narodno-zabavne glasbe, niso bile ženske v njenih vizualnih in liričnih podobah nikoli tako enoznačno podrejene ali celo diskreditirane, kot so to v slovenskem turbofolku, kjer so dekleta (tipično pri skupinah Atomik Harmonik in Turbo Angels) vztrajno reducirana na seksi in voljne predmete moškega poželenja, medtem ko moška glasbenika v ozadju kot glasbenika in suvereni pokroviteljski figuri vse skupaj le kontrolirata (ostajata subjekta) (Stanković 2007).

Uspeh skupin Atomik Harmonik in Turbo Angels gre iskati ravno v hiperseksualnosti njihovega imidža. Pevke obeh skupin so si med sabo neverjetno podobne, skoraj vedno so isto oblečene, pevki Atomik Harmonik sta imeli celo enako ime. Vedno so v paru, v spotih se obmetavajo s senom ali blazinami, njihova medijska reprezentacija pa temelji na fantaziji občinstva o namišljenem lezbičnem odnosu⁶⁰ (Špele in Špele, oz. sedaj Špele in Tejči ter Marjetke in Maše). Temu pričajo večkratno fotografiranje za revijo FHM in številne fotografije na spletnih straneh skupin. Podobno so pevke reprezentirane tudi v nenadzorovanih kanalih komuniciranja: »Navihana Špela iz skupine Atomik Harmonik se zdi popolna ženska: plavolasa, modrooka, ravno prav visoka, z ljubkima čvrstima joškicama in zapeljivo ritko« (Petrovčič in Nered Čebašek 2006, 4). Trditev, da popularnost skupini dolgujeta hiperseksualnosti svojega imidža potrjuje tudi dejstvo, da je Atomik Harmonik upadla popularnost, ko so po zapustitvi Špele Kleinlercher nastopali kot trio, saj se »fantazija« ni več mogla manifestirati.

⁵⁹ Mala mala mala nimfomanka / dobr ve da ji nč ne manka / mala mala mala premetanka / dobr ve da ji nč ne manka/ (*Mala nimfomanka*, Big Foot Mama 2008)

⁶⁰ Kljub temu je turbofolk, kot vse druge zvrsti popularne glasbe, seksualno izključevalen; reproducira namreč stereotipne ženske in moške vloge, promoviranja denimo homoseksualnih odnosov ni zaslediti (razen domnevnega lezbičnega odnosa med pevkami, ki je zopet reprezentiran stereotipno - tako kot bi bilo moškimi všeč).

Turbofolk je glasba, v kateri »se nenehno namiguje na seks, nikoli pa se ne seksa« (Predin v Poeschl 2007). Gre za zelo preračunan vzorec, ki vedno odkrije preveč, nikoli pa dovolj (Predin v Poeschl 2007). Slednje je razvidno iz besedil pesmi⁶¹. Aleš Vovk Raay iz skupine Turbo Angels pravi, da gre za zelo »inteligentna besedila in inteligentno namigovanje« (Aleš Vovk v Poeschl 2007).

Peter Stanković (2007) poda mnenje, da lahko na t. i. slovenski turbofolk gledamo kot moment emancipacije seksualnosti v ljudski kulturi, saj naj bi bili slovenska narodno-zabavna in ljudska pesem izrazito deerotizirani, aseksualni, celo impotentni in so iz tega vidika skupine, kot je Atomik Harmonik, prinesle nekaj dobrega na slovensko glasbeno sceno, so »sprostile seks, ljubezen, seksualni drive« (Stanković v Poeschl 2007). Slaba stran je, da se je to zgodilo na »plehek, neimaginativen, predvsem na škodljivo seksističen način« (Stanković 2007). Sicer zanimivi hipotezi moram ugovarjati, saj nikakor ni res, da je narodno-zabavna glasba, kaj šele slovenska ljudska pesem, aseksualna ali impotentna. Narodno-zabavna glasba mogoče daje vtis deerotiziranosti, saj je bila do devetdesetih let prejšnjega stoletja močno cenzurirana. Kljub temu pa niti tega obdobja razvoja žanra ne moremo označiti za aseksualnega, saj so številni humoristi (npr. Franc Košir iz Ansambla bratov Avsenik) med nastopi pripovedovali opolzke šale. Danes, ko ni več filtra, ki bi narodno-zabavno glasbo cenzuriral, pa o njeni domnevni impotentnosti⁶² sploh ne moremo govoriti.

O aseksualnosti v slovenski ljudski pesmi tudi ni smiselno govoriti. Dejstvo je, da so bili spolni užitki del vsakdana ljudi od vekomaj in so jih zato tudi opevali. Seveda so bile takšne pesmi šaljive in so se izvajale predvsem v gostilnah ob popivanjih. O tem v Sloveniji pričajo tri zbirke nagajivih in kvantarskih pesmi⁶³ (tudi pornografskih), ki so izšle od osemdesetih let naprej: *Klinček lesnikov* (1981), *Fuk je Kranjcem v kratek čas* (1993) in *Tri prste pod popkom* (2006). Razloge za razširjenost prepričanja o domnevni impotentnosti slovenske ljudske

⁶¹ Nekaj primerov:

1. Izbrala si bom fanta tizga ta velizga / saj brizgalna ta njegova res najlepše brizga / zbrala si bom fanta tizga ta velizga / tudi meni je lepo ko tako zavriska ... / (*Brizgalna brizga*, Atomik Harmonik 2008)
2. S tabo grem v gmajno in mam novo trajno / ljubi daj obljudi / kuštral me ne boš ... / (*S tabo grem v gmajno*, Turbo Angels 2008)
3. Spoznala sta se na gasilski veselici / dama iz Ljubljane on zdrav kmečki fant / ni padala na stare preverjene zvijače / a pogled ji padal je na napete hlače ... / (*Goveja župca*, Atomik Harmonik 2008)

⁶² Npr. besedilo pesmi *Jaz mam pa tako srčno napako* Frajnkincarjev: / Ne boš ti meni zizike majal / ... / ne boš pr meni spal / ... / ne boš ti meni not pa ven ga dal / ... / ne boš ti meni hlačice dol dal ... / (Narodnjak.si 2008).

⁶³ Slovenske kvantarske in nagajive pesmi so štirivrstične poskočnice, kratke improvizatorične oblike, v katerih zlasti literarna veda vidi nezahtevno in celo banalno pesniško obliko, ravno zaradi ne-olepševanja, karikiranja in potenciranja. V tovrstnih pesmih se zrcali vsakdanja živa govorica z živimi podobami in stilemi (po Terseglav 2006, 5).

pesmi gre iskati v cenzuri, moralizmu in zavračanju prvih zapisovalcev (prvi zapisovalec ljudske pesmi na Slovenskem, Karel Štrekelj, v čigar zapisih denimo namesto besede *rit* stoji tropičje) in načinu etnografskega zapisovanja, po katerem so raziskovalci po prihodu v določeno vas zbrali ljudi, ki so še znali zapeti kako ljudsko pesem in jih posneli. Razumljivo je, da pevci niso takoj začeli »udrihati« po pornografski poeziji, zato je marsikatera pesem ostala nezapisana in pozabljena.

Tabuizirane teme, kot je seksualnost, imajo svojo specifično psihološko raven. Po Freudu se kot odgovor na tabu razvije agresivnost in vulgarnost, ki sta človekovi reakciji na prikritost, potlačenost in tudi na moralne norme in avtoritete (po Terseglav 2006, 5). Tovrstno namigovanje in v bistvu zelo eksplicitna seksualnost na besedilni in vizualni ravni turbofolk glasbe lahko predstavljata sprostitev, hkrati pa s svojo dvoumnostjo vzbujata komičnost – ta je možna zaradi »olajšanja« pri premagovanju tabuja, po drugi strani pa zaradi karikiranosti in prikritosti, ki naj bi »blažile« posledice eksplicitne vizualne seksualnosti.

Terseglav (2006, 5) meni, da so ljudske erotične pesmi etnološko gradivo, ki kaže na stanje duha in način razmišljanja v določenem času in prostoru. Iz tega vidika slovenske ljudske pesmi nikakor ne moremo označiti za impotentno ali aseksualno, saj vsakdo, ki si prebere vsaj nekaj vrstic iz zgoraj omenjenih zbirk, hitro ugotovi, da teza ne drži.

Lahko sklepamo, da je vsesplošni »sex appeal« in atraktivno načrtno namigovanje turbofolka lahko samo dokaz tabuiziranosti seksualnosti v slovenski družbi. Hiperseksualnost turbofolk skupin, njihov uspeh in interes, ki ga vzbujajo, je lahko rezultat vsesplošne impotence v slovenski družbi v smislu odprtega govorjenja, pisanja in razmišljanja o seksualnosti kot popolnoma zdravi, sprejemljivi in nedvomno eni izmed najbolj pestrih človeških dejavnosti.

5.3.6. Zavračanje turbofolka: legitimizacija družbene neenakosti?

Če primerjamo »podalpsko varianto« turbofolka z originalnim, t. j. uvoženim iz ostalih držav nekdanje Jugoslavije, lahko ugotovimo, da sta si obe v marsičem podobni in hkrati različni. Obe varianti, tako srbska kot slovenska, sta se razvili iz t. i. »nove narodne glasbe«. O obeh je poročanje v strokovni javnosti izrazito negativno. Razlika je predvsem v naslednjem: srbski turbofolk je bil v devetdesetih letih srbski mainstream, t. i. slovenski turbofolk pa je šele nastajajoča subkultura. Nadalje je srbski turbofolk sčasoma postal urbana subkultura, medtem

ko je t. i. slovenski turbofolk še vedno vezan izključno na vas. T. i. slovenski turbofolk ne vsebuje tako močne mitološke razsežnosti, kot jo ima srbski. Kljub temu pa vsebuje stereotip o »oberkrajnerstvu« kot o edinem tipičnem slovenskem.

T. i. slovenski turbofolk je s strani kritikov označen kot banalen, kičast in nekakovosten. Elementi glasbe, melodija, način izvajanja ali besedilo so v očeh dominantnega estetskega (modernističnega, larpurlartističnega) diskurza zdijo moteči in problematični. Vendar se t. i. slovenski turbofolk po svoji glasbeni formi ali besedilih bistveno ne razlikuje od katere koli druge zvrsti popularne glasbe na Slovenskem in v teh elementih ni smiselno iskati razlogov za odpor do nje. Elitistični odpor do turbofolka je utemeljen na drugi ravni, in sicer na ravni kontrasta med mestom in vasjo, urbanim in ruralnim. T. i. turbofolk se namreč sklicuje predvsem na elemente ruralnega okolja, ki so v urbanem videni kot »kmečki« in inferiorni. Estetska sodba je bila vedno prepletena s socialno (Dahlhaus in Eggebrecht 1991, 62), zaradi tega definiranje turbofolka kot kiča pomeni legitimiranje družbene neenakosti in meje med dvema tipoma Slovenije. »Gre za točko oblikovanja/potrjevanja estetskih in s tem razrednih razlik v sodobni Sloveniji« (Stanković v Štrajher 2005).

Pripadnik katere koli glasbene subkulture si zasluži družbeno enakopravnost svojih interesov in nagnjenj. »Prav v svoji drugačnosti bi bil rad upoštevan, namesto da bi se ga ... imelo za predstavnika pomanjkljivega, na lastna občutja regresivno omejenega načina zaznavanja« (Dahlhaus in Eggebrecht 1991, 63).

6. ZAKLJUČEK

Staro brez modernega bi bilo »kamen spotike«, toda moderno brez starega je popolna in neozdravljiva norost.

George Saintsbury

Glasba je ena izmed univerzaliij človeškega življenja, eden temeljnih in nepogrešljivih elementov vsake kulture. Je del človekovega vedenja, del njegovega načina življenja, »eden od ključnih elementov kulturnega identifikacijskega polja« (Muršič 1992, 18). Za antropologa, etnologa, kulturologa ali etnomuzikologa mora biti povsem vseeno in nepomembno, če glasbena kritika in zgodovina določeni žanr upoštevata ali ne, če mu priznata neko vrednost ali ne, zanj so odločilna le vprašanja: zakaj je taka glasba popularna, kaj so njene glavne značilnosti in kdo so njeni poslušalci. S stališča vede in kulturne politike pa sploh noben žanr ni boljši od drugega; ne ena ne druga ne bi smeli delati hierarhij oz. bi morali spodbujati odličnost v vseh.

Kljub temu sta žanra narodno-zabavne glasbe in t. i. slovenskega turbofolka močno stigmatizirana tudi s strani stroke. Moraliziranju o poneumljanju glasbene scene smo priče vsak dan. Ravno veda mora biti tista, ki bo presegla okvire elitizma in moralizatorstva ter estetsko vrednotenje posameznega glasbenega žanra prepustila posameznikom, novinarjem, glasbenim kritikom, ki določene glasbene zvrsti enostavno označijo za slabe, jih zaničujejo, preslišijo, ali pa se delajo, kakor da ne obstajajo. Melodija se jim zdi banalna, ritmično strukturo občutijo kot stereotipno ... Vendarle ignoriranje pojava in osebno čistunstvo ne pripomoreta k spoznavanju ničesar in ne rešujeta nobenih problemov, ravno nasprotno.

Uspeh narodno-zabavne glasbe naj bi tičal ravno v njeni »slovenskosti«. Na isto, sicer malo posodobljeno »slovenskost«, se sklicujejo turbofolk skupine. Očitno pa domnevna »slovenskost« z občinstvom referira, saj nastaja čedalje več skupin, ki tovrstno glasbo izvajajo in so zelo dobro sprejete. Seveda tukaj govorimo o selektivni »slovenskosti«, saj diatonična harmonika ni edini slovenski ljudski inštrument (je le izrinil vse ostale), t. i. gorenjska narodna noša ni edina značilna za oblačilni videz Slovencev oz. ima z oblačilnim videzom kmečkega prebivalstva tega kraja zelo malo skupnega, alpska identiteta/alpski zvok

pa še zdaleč ni edini, s katerim bi se Slovenec lahko identificiral, je le delček slovenske zvočne dediščine. Kljub razširjenosti prostovoljnega gasilstva se ne prepozna vsak Slovenec v gasilcu, vsak Slovenec ne posluša narodno-zabavne glasbe, ni ne navihan, ne hudomušen, ne alkoholik, ne »polkaholik«. Vsaka glasbena zvrst ima svojo sporočilnost in sporočilnost narodno-zabavne glasbe in t. i. slovenskega turbofolka je izrazito selektivna v smislu reprezentacije in konstrukcije »slovenskosti« in »domačnosti«. Turbofolku lahko pripišemo vlogo množičnega folklorizma in legitimiziranja dominantne ideologije v družbi (nacionalizma, seksizma ipd.). Skozi turbofolk se utemeljujejo razmerja moči in ustvarjajo simbolne meje, ki se zdijo nujne za funkcioniranje družbe. Estetika in glasbeni izraz sta pri tem postranskega pomena.

Kljub temu je ta glasba v Sloveniji zelo popularna, verjetno zato, ker se dotika določenih kulturnih referenc občinstva. Atomik Harmonik so domače zvezde, ki očitno ustrezajo slovenskemu (in tudi tujemu) glasbenemu okusu. Zvezde pa povsod nastajajo na isti način: so rezultat osebne ambicije, vzdržljivosti in truda, pesmi všočnega zvoka in marketinško dodelanega imidža. Tudi s tega vidika se turbofolk ne razlikuje od katere koli druge zvrsti popularne glasbe.

Paradoksalno je, da pogosto sprejemamo in celo z veseljem poslušamo »narodno-zabavno« in »turbofolk« glasbo iz drugih okolij. Tovrstna glasba se nam zdi privlačna predvsem zato, ker ne poznamo njenega konteksta, pripravljani smo sprejeti »kič, ki je dovolj odmaknjen, da se z njim ne moremo identificirati« (Tomc v Škerl 2005, 35).

Zavedam se, da je moj prispevek v analizi fenomena turbofolka na Slovenskem minimalen. Veliko več lahko postori veda, ki mora nujno poskušati odgovoriti na naslednja vprašanja⁶⁴:

- Kdo, kje, kdaj, kako in zakaj posluša t. i. slovenski turbofolk?
- S katerih pozicij lahko vrednotimo t. i. slovenski turbofolk? Kdo in kako lahko/sme vplivati na »naraven« razvoj te glasbe?
- Ali lahko predvidimo prihodnost t. i. slovenskega turbofolka?

⁶⁴ Povzemam po Povrzanović (1983).

Na vprašanje, ali naj dediščina postane breme ali razvojni potencial, odgovarjam na naslednji način. Dediščina je spremenljiva kategorija. Če ne živi, umira. Mešanje starega in novega, tradicionalnega in sodobnega je povsem normalna stvar. »Tradicija še zdaleč ni ponavljanje tistega, kar traja. Nekaj podobnega je, kakor dediščina, ki smo jo sprejeli pod pogojem, da jo koristno uporabimo, preden jo predamo potomcem« (Kumer 1988, 97). Narodno-zabavna glasba se je dokaj trdno zasedla v predstavah Slovencev o slovenski tradicionalni glasbi. Ali se bo to zgodilo z novodobnim turbofolkom, bo pokazala prihodnost.

7. LITERATURA

1. 24ur.com. 2004. *Turbo Atomik Harmonik*. Dostopno prek: http://24ur.com/bin/article.php?article_id=2046586 (18. marec 2005).
2. Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas: Soap opera and the melodramatic imagination*. London: Routledge.
3. *Atomik Harmonik*. 2005. Dostopno prek: <http://www.atomikharmonik.com/> (25. marec 2005).
4. --- 2008. Dostopno prek: <http://www.atomikharmonik.com/> (13. junij 2008).
5. Barbo, Matjaž. 1994. *Slovenska glasbena zavest*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
6. Barry, Alfonso. 2004. *Enciklopedija glasbe*. Radovljica: Didakta.
7. Baš, Angelos, ur. 2004. *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
8. *Big Foot Mama*. 2008. Dostopno prek: <http://www.bigfootmama.net/> (17. julij 2008).
9. Bobek, Živa. 2006. Turbofolk v Ljubljani. V *Roaming anthropology: Zbornik radova sa konferencije na Avali održane maja 2004. sa temom »Proučavati potkulture«*, ur. Dragan Stanojević, 70–78. Beograd: Klub studenata etnologije i antropologije.
10. *Boštjan Konečnik*. 2008. Dostopno prek: <http://www.bostjankonecnik.com/> (10. julij 2008).
11. Božilović, Nikola. 2002. *Kič: Studija o čoveku i pseudokulturi*. Niš: Zograf.
12. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
13. Cah Švarc, Katja. 2006. *Lepi Dasa*. Dostopno prek: <http://www.antena.si/revija/2006/43/kviki> (13. julij 2008).
14. Cvetko, Igor. 2007. *Zvoki Slovenije: od ljudskih godcev do Avsenikov: razstava 22. november 2007 – september 2008*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
15. --- 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 7. marec.
16. Čelik, Pavle. 1981. Škodljivi pojavi vezani s pop glasbo. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo* 32 (4): 253–260.
17. Čolović, Ivan. 1997. *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*. Beograd: Samizdat B92.
18. *Črna mačka*. 2008. Dostopno prek: <http://www.crna-macka.com/> (10. julij 2008).

19. Čirjaković, Zoran. 2005. *Turbofolk – naš a svetski*. Dostopno prek: http://www.nspm.org.yu/Intervjui/2005_cirjak_turbofolk.htm (12. julij 2008).
20. Dahlahaus, Carl in Hans Heinrich Eggebrecht. 1991. *Kaj je glasba?* Ljubljana: Cankarjeva založba.
21. Denisoff, R. Serge. 1969. Folk music and the American left: a generational-ideological comparison. *British journal of sociology* 20 (4): 427–442.
22. Dolgan, Marjan in Miran Hladnik, ur. 1993. *Fuk je Kranjcem v kratek čas: antologija slovenske pornografske poezije s pripovednim prstavkom*. Ljubljana: Mihelač.
23. Dorfles, Gillo. 1997. *Kič: antologija lošeg ukusa*. Zagreb: Golden marketing.
24. Dragaš, Aleksandar. 2006. *Seks, piće, krvoprolíce*. Dostopno prek: <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-tema-opsirnije.php?ppar=551> (12. junij 2008).
25. Dragičević - Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
26. Đorđević, Radomir. 2002. *Leksikon potkultura*. Niš: Zograf.
27. Đurković, Miša. 2005. Seka Aleksić – pobuna socijale. *Evropa*, 17. februar. Dostopno prek: http://www.nspm.org.yu/Intervjui/2005_mdj_seka.htm (12. julij 2008).
28. Eco, Umberto. 1977. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
29. Ferbežar, Ina. 1995. Besedila Avsenikovih popevk 1953–1985 ali popevčice milemu narodu. *Traditiones* 24 (24): 331–339.
30. *Frajton Špela*. 2008. Dostopno prek: <http://www.frajtonspela.si/> (24. maj 2008).
31. *Frajtonerca.net*. 2008. Dostopno prek: <http://www.frajtonerca.net/> (13. junij 2008).
32. *Fredi Miler*. 2008. Dostopno prek: <http://www.fredimiler.com/> (13. junij 2008).
33. Galasinski, Dariusz. 1996. The simple world of disco-polo. *Zeszyty Prasoznawcze* 37 (3–4): 107–116.
34. Gartner, Iztok. 2008. *Moj intervju: skupina Skater*. Dostopno prek: <http://iztokgartner.blog.siol.net/2008/03/28/moj-intervju-skupina-skater/> (13. julij 2008).
35. Giesz, Ludwig. 1979. *Fenomenologija kiča*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
36. *Glasbeniki.mojforum.si*. 2008. Dostopno prek: <http://glasbeniki.mojforum.si> (16. junij 2008).
37. *Golica.tv*. 2008. Dostopno prek: <http://www.golica.tv/> (9. julij 2008).

38. Golob, Tadej. 2002. Slavko Avsenik: intervju. *Playboy* 2 (11). Dostopno prek: http://www.playboy.si/branje/intervju/slavko_avsenik-4779.aspx (1. julij 2008).
39. --- 2006. Zoran Predin: intervju. *Playboy* 6 (2). Dostopno prek: http://www.playboy.si/branje/intervju/zoran_predin-4408@1.aspx (10. julij 2008).
40. Golobič, Simon. 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 11. julij.
41. Gordy, D. Eric. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park: Pennsylvania State University Press.
42. Hesmondhalgh, David in Keith Negus, ur. 2002. *Popular music studies*. London: Arnold.
43. Hladnik, Miran. 2003. *Trivialna literatura*. Dostopno prek: <http://lit.ijs.si/trivlit1.html> (22. junij 2008).
44. Hobsbawm, Eric in Terence Ranger, ur. 2003. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.
45. Hrastar, Mateja. 2000. Hitroprste deklinae. *Mladina* 58 (35). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200035/clanek/harmonikarke/> (25. marec 2005).
46. Husejnovič, Karmenlina. 2003. *Ceca – mafijska vdova*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=2161> (18. marec 2005).
47. Janovič, Nikola. 2003. Balkan v podobi: reprezentacija balkanske popularne kulture v slovenskih medijih. *Medijska preža*, oktober 2003. Dostopno prek: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/17/analiza/> (5. april 2005).
48. Jansen, Stef. 2001. Svakodneveni orijentalizam: doživljaj »Balkana« / »Evrope« u Beogradu i Zagrebu. *Filozofija i društvo* 15 (18). Dostopno prek: <http://147.91.230.48/ifdt/izdanja/casopisi/ifdt/XVIII/d003/download> (13. julij 2006).
49. Juvančič, Katarina. 2003. Ko akustika odklene kamrico ljudskega: razvoj akustične in folk scene od 60. do sredine 80. let na Slovenskem. *Muska* 34 (1–2): 12–13.
50. Južnič, Stane. 1970. *Socialna in politična antropologija*. Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo.
51. Kereži, Urška. 2007. Sex, guns & turbofolk. *Večer*, 24. marec. Dostopno prek: <http://www.vecer.si/clanek2007032405187751> (12. maj 2008).
52. Knific, Bojan. 2003. Vprašanje narodne noše na Slovenskem: njen razvoj od srede 19. stoletja do 2. svetovne vojne. *Etnolog* 13 (13): 435–468.

53. --- 2005a. »Slovenija, od kod lepote tvoje ... «: Narodno-zabavna glasba kot sooblikovalka sodobne slovenske popularne kulture. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 45 (1–2): 72–77.
54. --- 2005b. Kostumiranje narodno-zabavnih ansamblov. *Traditiones* 34 (2): 155–177.
55. Kopač Grom, Blažka. 2008. *TurboSlovenija*. Dostopno prek:
http://www.mag.si/index.php?option=com_content&task=view&id=665&Itemid=55
 (12. junij 2008).
56. Krečič, Jela. 2005. Turbofolk in pinkizacija kulture: Deset let kulturologije na FDV. *Delo*, 18. maj. Dostopno prek:
http://www2.arnes.si/~kulturologija/kulturologija_10let_mediji.htm#pinkizacija (12. maj 2008).
57. Košir, Izak. 2007. *Najbolj kmečko je v Sloveniji biti rocker!* Dostopno prek:
<http://www.zurnal24.si/cms/magazin/glasba/index.html?id=21463> (12. junij 2008).
58. Kralj, Sašo. 2007. *Intervju: Lojze Slak*. Dostopno prek:
<http://www1.totaltedna.si/content/view/261/14/> (1. julij 2008).
59. Kravanja, Boštjan. 2001. *Stensko okrasje na Pilštajnu – fenomenološki pristop*. Dostopno prek:
http://www.ethnos.skuc.org/Vsebina/Mediateka/Besedila/Stjanc/stensko_okrasje.htm
 (22. junij 2008).
60. Kronja, Ivana. 2001a. *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratija.
61. --- 2001b. Najbolje godine našeg života. Pop-politika: upotreba popularne kulture u Srbiji posle 2000. *Republika* 13 (274–275). Dostopno prek:
http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2001/274-275/274-275_15.htm (15. julij 2006).
62. Kumer, Zmaga. 1972. *Slovenska ljudska glasbila in godci*. Maribor: Obzorja.
63. --- 1978. Godčevstvo in sodobni instrumentalni ansambli na Slovenskem. V *Pogledi na etnologijo*, ur. Angelos Baš in Slavko Kremenšek, 365–378. Ljubljana: Partizanska knjiga.
64. --- 1988. *Etnomuzikologija: razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
65. --- 1996. *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

66. Kundera, Milan. 1991. *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
67. Kurkela, Vesa. 1997. *Producing oriental: A Perspective on Bulgarian popular music*.
Dostopno prek:
<http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/oriest.PDF> (28. junij 2008).
68. *Lepi Dasa*. 2008. Dostopno prek: <http://www.lepidasa.si/> (10. julij 2008).
69. Leydi, Roberto. 1995. *Druga godba: Etnomuzikologija*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
70. Lukić, Sveta. 1975. Nova narodna muzika i dalje ostaje ozbiljno pitanje. *RTV teorija i praksa* 1 (1): 129–137.
71. Makarovič, Marija. 1972. Narodna noša. *Slovenski etnograf* 24 (23–24): 53–70.
72. Mekina, Borut. 2007. Gregor Tomc: intervju. *Mladina* 65 (41). Dostopno prek:
http://www.mladina.si/tehdnik/200741/clanek/slo-intervju--borut_mekina/ (6. julij 2008).
73. Middleton, Richard. 2002. *Studying popular music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
74. Mihelič, Franc. 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 15. julij.
75. Mimovrste.com. 2005. *DJ Svizec Turbo Mix*. Dostopno prek:
<http://www.mimovrste.com/artikel/1020837930/dee-jay-time-dj-svizec-turbo-mix> (13. julij 2008).
76. Mladina. 2004. Družba 2004. *Mladina* 62 (52). Dostopno prek:
http://www.mladina.si/tehdnik/200452/clanek/slo--druzba_2004-/ (25. marec 2005).
77. Moles, Abraham A. 1973. *Kič: umetnost sreće*. Gradina, Niš.
78. Monroe, Alexei. 2000. *Balkan hardcore: pop culture and paramilitarism*. Dostopno prek: <http://www.pecina.cz/files/www.ce-review.org/00/24/monroe24.html> (29. junij 2008).
79. Muršič, Rajko. 1991. Oj, kam bi del? : O nelagodju in slovenski ljudski glasbi. *Katedra* 32 (1): 13.
80. --- 1992. Poosamosvojitveni boogie : Ali slovenski pop potrebuje državo? *Glasbena mladina* 23 (1): 18.
81. --- 1994a. Etno, ljudska, folk in popularna ... : feljton. *Razgledi* 3 (16): 22–23.
82. --- 1994b. Etno, ljudska, folk in popularna ... : feljton. *Razgledi* 3 (17): 22–23.
83. --- 1994c. Etno, ljudska, folk in popularna ... : feljton. *Razgledi* 3 (18): 22–23.

84. --- 1994č. Preporod ljudskega godčevstva? Ljudstvo godčevstvo na Slovenskem v devetdesetih: menjava generacij. *M'zin* 5 (23–25): 88–89.
85. --- 1996a. Bratko Bibič : Harmoniko nazaj! *Glasbena mladina* 26 (6): 7–9.
86. --- 1996b. Drugogodbeni nastop harmonikarske vračevske zalege. *Glasbena mladina* 26 (6): 10–11.
87. --- 2000a. *Trate vaše in naše mladosti: Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
88. --- 2000b. »World music«: marginalizirani svetovi med eksploatacijo in emancipacijo. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 40 (1–2): 111–119.
89. --- 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 19. maj.
90. *Narodnjak.si*. 2008. Dostopno prek: <http://www.narodnjak.si/> (11. junij 2008).
91. Omerzel - Terlep, Mira. 1988. Zvočna identiteta slovenstva včeraj in danes. V *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije*, ur. Ingrid Slavec Gradišnik in Tatjana Dolžan Eržen, 91–113. Ljubljana: Partizanska knjiga.
92. Papan, Jovana. 2006. *Čalga – turbofolk Evropske Unije*. Dostopno prek: http://www.nspm.org.yu/kulturnapolitika/2006_papan_chalga.htm (29. junij 2008).
93. Petrovčič, Alojz in Sonči Nered Čebašek. 2006. Rešena atomskih kompleksov. *Nova* (5. junij).
94. Petrović, Sreten. 1997. *Kič kao sudbina*. Novi Sad: Matica srpska.
95. *Pismo Slovenske demokratske mladine RTV*. 2005. Dostopno prek: <http://forum.delo.si/viewtopic.php?t=962> (13. julij 2008).
96. *Polka Go*. 2008. Dostopno prek: <http://www.polka-go.com/> (10. junij 2008).
97. POP TV. 2005. *Trenja*. Ljubljana, 3. februar.
98. Povržanović, Maja. 1983. Novokomponirana narodna glazba: predmet etnomuzikološkega istraživanja? V *Zbornik 1. kongresa jugoslovanskih etnologov in folkloristov, Rogaška Slatina 5.–9. 10. 1983*, ur. Janez Bogataj in Marko Terseglav, 775–781. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
99. Požar, Bojana. 2008. *Urša Čepin in Domen Kumer bi rada osvojila tudi Srbijo*. Dostopno prek: <http://www.pozareport.si/?Id=estrada&View=novica&novicaID=8749> (12. julij 2008).
100. Pulko, Tina. 2007. *Windisch Dean – obuja zimzelene uspešnice*. Dostopno prek: <http://intervju.blog.siol.net/2007/06/27/windisch-dean-obuja-zimzelene-uspesnice/> (13. julij 2008).

101. Radojičić, Mirjana. 1997. *Raskršća vrednosti: Fenomen kiča u antropološko-estetičkoj perspektivi*. Dostopno prek: <http://147.91.230.48/ifdt/izdanja/casopisi/ifdt/XII/D6/document> (22. junij 2008).
102. *Rambo Amadeus*. 2008. Dostopno prek <http://www.ramboamadeus.com/> (4. julij 2008).
103. Ramovš, Mirko. 1980. *Plesat me pelji: plesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
104. Rižnar, Nataša. 2005. Z mednarodnega simpozija o turbofolk glasbi: produciranje narodnjaštva, zabave in kiča. *Večer*, 14. maj. Dostopno prek: http://www2.arnes.si/~kulturologija/kulturologija_10let_mediji.htm#produciranje (12. maj 2008).
105. Ropoša, Mateja. 2006. Harmonika je kraljica. *Pilot* (18. februar).
106. Sadar, Pina. 2005. Intervju: Laibach: Združevanje nezdružljivega. *Rockonnet*, 10. januar. Dostopno prek: <http://www.rockonnet.com/clanek.php?id=5&article=2644> (22. maj 2008).
107. Sivec, Ivan. 1998. *Vsi najboljši muzikanti: razvoj narodnozabavne glasbe od začetkov do leta 1973*. Mengeš: ICO.
108. --- 1999a. *Fenomen ansambla bratov Avsenik: magistrsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
109. --- 1999b. *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*. Mengeš: ICO.
110. --- ur. 2002. *Tisoč najlepših besedil: Slovenija – zibelka narodno-zabavne glasbe*. Kamnik: ICO.
111. --- 2003. *Vsi najboljši muzikanti: razvoj narodnozabavne glasbe v obdobju 1973–2003*. Mengeš: ICO.
112. --- 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 2. julij.
113. *Skater*. 2008. Dostopno prek: <http://www.skutermusic.com/> (10. julij 2008).
114. *Slovenske novice*. 2004. Polke in valčki po atomsko, (6. december).
115. Stanković, Peter. 2007. Slovenski turbofolk: Pašniki, seniki, domačije, kozolci. *Dnevnik*, 7. julij. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/255888 (15. maj 2008).
116. Stanonik, Marija. 1990. O folklorizmu na splošno. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 30 (1–4): 20–42.

- 117.--- 1992. Slovstveni folklorizem. *Nova revija* 11 (121–122): 673–682.
- 118.Šabec, Ksenija. 2001. Srbski vojnopropagandni folklorizem. *Dialogi* 37 (9–10): 27–40.
- 119.Šaver, Boštjan. 2005. *Nazaj v planinski raj: Alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- 120.Škerl, Uroš. 2005. Švicarji poslušajo slovenskega. *Delo*, 14. maj. Dostopno prek: http://www2.arnes.si/~kulturologija/kulturologija_10let_mediji.htm#turbofolk (12. maj 2008).
- 121.Štamcar, Miha. 2001. Ferrariji, angeli in čevapčiči. *Mladina* 59 (51). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200151/clanek/turbofolk/> (25. marec 2005).
- 122.Štrajher, Mojca. 2005. Turbofolk pri nas: pogovor z dr. Petrom Stankovičem. *Dnevnik*, 18. maj. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/125563 (14. april 2008).
- 123.Šuljić, Tomica. 2004a. Jebiga, ljudje smo ... *Mladina* 62 (3). Dostopno prek: http://www.mladina.si/tehdnik/200403/clanek/kul--glasba-tomica_suljic (23. maj 2008).
- 124.--- 2004b. Turbo harmonika. *Mladina* 62 (30). Dostopno prek: http://www.mladina.si/tehdnik/200430/clanek/kul--pop-tomica_suljic_gregor_cerar/ (25. marec 2005).
- 125.Tarlać, Goran. 2003a. *Turbofolk politics*. Dostopno prek: http://www.ceca.de/ceca/newspress/turbofolk_politics5.php (11. julij 2008).
- 126.--- 2003b. Vojaški in politični turbo folk. *Mladina* 61 (12). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200312/clanek/ceca/> (25. marec 2005).
- 127.Tavzes, Miloš, ur. 2002. *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 128.Terseglav, Marko. 1980. Pevski programi in njihovi nosilci. V *Poglavja in metodike etnološkega raziskovanja*, ur. Janez Bogataj in Slavko Kremenšek, 100–113. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- 129.---, ur. 1981. *Klinček lesnikov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 130.---, ur. 2006. *Tri prste pod popkom*. Ljubljana: DZS.
- 131.Tomažič, Tanja. 1991. Ljudska glasba in šege. V *Med godci in glasbili na Slovenskem: razgledi*, ur. Igor Cvetko, 27–50. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.
- 132.Toporošič, Jože, ur. 2003. *Slovenski pravopis*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- 133.Trstenjak, Katarina. 2008. Apolitičnost ni »in«. *Večer*, 3. maj. Dostopno prek:

- <http://www.vecer.si/clanek2008050305320187> (22. maj 2008).
134. *Turbo Andrej*. 2008. Dostopno prek: <http://www.turbo-andrej.com/> (18. julij 2008).
135. *Turbo Angels*. 2008. Dostopno prek: <http://www.turboangels.si/> (22. junij 2008).
136. *TV Petelin*. 2008. Dostopno prek: <http://www.petelin.tv/> (16. junij 2008).
137. TV Slovenija, 2. program. 2007. *Turbofolk pod Triglavom*. Ljubljana, 19. september.
138. Vicelj, Alenka. 1993. Kič – in zakaj ne? *Lucas* 3 (1): 5–6.
139. *YouTube*. Dostopno prek: http://www.youtube.com/t/fact_sheet (10. julij 2008).
140. Walsler, Robert. 1997. Visoka, nizka in vudu estetika. *Časopis za kritiko znanosti* 25 (185): 67–78.
141. Wikipedia: *YouTube*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube> (10. julij 2008).